POETAS FAMOSOS

DEL

SIGLO XIX

7669. — PARIS, IMPRENTA A. LAHURE
Calle de Fleurus, 9

POETAS FAMOSOS

DEL

SIGLO XIX

SUS VIDAS Y SUS OBRAS

POR

ENRIQUE PIÑEYRO

MADRID
LIBRERIA GUTENBERG, 14, CALLE DEL PRINCIPE
—
1883

A LA MEMORIA

DE

JOSÉ DE LA LUZ CABALLERO

Mi maestro

Y

A LA HABANA

Mi ciudad natal

ADVERTENCIA

Este libro que, de acuerdo con el designio del autor, tal como lo ha expuesto en la Introducción, forma por sí solo un trabajo especial, concebido y escrito dentro de contornos reducidos, debe empero considerarse como subordinado á una serie, que proyecta continuar y llevar á término algun día. Claro es que, además de los eminentes artistas de que trata, han florecido otros en la misma época, que hubiera podido, sin trastornar demasiado su plan, colocar, bien al lado, bien inmediatamente des-

después, así como grupos de poetas que, en el curso del siglo, han ido formando nuevas escuelas, dignas de idéntica atención y de todo aplauso : — de unos y de otros espera ocuparse más adelante.

I

INTRODUCCION

I

¿Puede acaso afirmarse que haya en el siglo XIX una poesía moderna característica, esto es, una escuela poética especial y determinada, diferente de lo que en épocas anteriores ha existido? Ahora que las naciones están, por decirlo así, más cerca unas de otras, no sólo en virtud del vapor, de la electricidad, de la posta libre y barata, que son un progreso de ayer, sino por las recíprocas corrientes intelectuales que, desde hace mucho mayor espacio de tiempo, las comunican y ponen en íntimo contacto, ¿ no es por ventura más probable y natural descubrir estrechas afinidades entre poetas de diversos países, para estudiarlos buscando en todos respuestas diferentes á una

misma pregunta, la solución de un mismo problema, interpretaciones distintas de un mismo ideal? El autor de estas líneas así lo cree; piensa que existe una poesía que corresponde en su carácter á la marcha general del siglo, floreciendo en varios países con diversa fortuna, pero con muchos rasgos idénticos; que ha reflejado directamente y resentido las oscilaciones, las derrotas y los triunfos en el orden social y político; que sin destruir las tradiciones del arte ha introducido valiosas innovaciones en las literaturas contemporáneas, tendiendo más que nunca á formar una sola familia de poetas nacidos y educados en lugares apartados: — y en esa idea, aunque sólo rápidamente bosquejada, se funda el presente trabajo.

Los grandes poetas han de ocupar siempre en la historia de las edades el puesto más importante, sus servicios en favor de la posteridad son más valiosos y duraderos que las hazañas de los conquistadores y las reformas, comúnmente provisionales, de los hombres de estado. Cuando son verdaderos poetas, cuando

tienen realmente algo que decir, algun mensaje sublime que comunicar, como tambien suelen tenerlo los grandes guerreros y los grandes políticos, llevan sobre éstos una ventaja inmensa, incalculable, porque la poesía es de todas las invenciones humanas la más eficaz hasta el presente conocida para perpetuar é inmortalizar cuanto merece el honor de conservarse y recordarse.

II

Comenzamos estos estudios con poetas de la Gran Bretaña, en virtud del puesto especial que en el siglo tiene la literatura inglesa por circunstancias de que vamos inmediatamente á ocuparnos; y también porque desde los primeros años aparecen reunidos, y en pleno esfuerzo de producción, varios ilustres escritores ingleses, y entre ellos tres, Byron, Shelley y Keats, que reúnen varios puntos de mutuo contacto y forman un grupo interesante y característico de poetas modernos. Uno de los tres, Byron, ha ejercido en el mundo literario una influencia mayor quizás que la de ningún otro escritor del siglo, despertando ecos vibrantes y armoniosos por todas partes, y hay vates muy distinguidos como

Alfredo de Musset en Francia, como Espronceda en España, como varios otros, que han bebido en el raudal de su poesía magníficas inspiraciones.

Al mismo tiempo se advierten en todo el mundo signos de una gran agitación, un renacimiento de la poesía lírica que conduce á una verdadera renovación artística. Francia organiza en seguida la falange batalladora del romanticismo, que se empeña en destruir arraigadas preocupaciones literarias, y cuyo gran poeta y campeón principal, Víctor Hugo, continuará personificándola muchísimo tiempo más, sin sentir disminuírsele las fuerzas y viviendo hasta ser testigo, cincuenta años después, de su propia apoteosis en medio del entusiasmo de una nación entera. Italia, á pesar de sus infortunios y su fraccionamiento político que la condenan á un estado perpetuo de fermentación, eleva por encima de sus himnos guerreros y patrióticos la voz penetrante de Leopardi, abrumado por una desesperación más sincera y profunda que la de Byron. Alemania, que tuvo el honor de

comenzar más temprano y de pasar, por decirlo así, del siglo anterior al presente escritores de tan alto valer como Goethe y como Schiller, cuya influencia ha de ser vastísima y decisiva, produce hasta el fin, entre otros muchos, á Enrique Heine, insigne poeta lírico, que pedía una espada más bien que un laurel sobre su sepulcro, porque había sido un buen soldado en el combate de la emancipación de la humanidad.

Todos esos, y los demás que en torno se congregan, fueron poetas militantes, hombres de lucha al par que artistas eminentes. Goethe mismo, que con olímpica magestad ha de presidir luego al desarrollo de la literatura alemana, atravesó primero un período tormentoso, de que déjó testimonio imperecedero en el héroe turbulento de su primer drama, y en el libro apasionado donde trazó la desolación y el suicidio de Werther.

La crítica, la historia, la filosofía, las bellas artes, todas las aplicaciones de la inteligencia se someten á la misma transformación, y el espectáculo de la grandeza intelectual del mundo en

la primera mitad del siglo XIX, contemplado hoy á muchos años de distancia, es un pedazo luminosísimo, fulgurante, de los anales de la humanidad; pero la poesía, el arte del verso es nuestro tema único.

II

LA POESIA MODERNA INGLESA

II

INTRODUCCIÓN — EL SIGLO XVI — SHAKSPEARE EL SIGLO XVII — MILTON

Un moderno filósofo alemán, Arturo Schopenhauer, el más ilustre tal vez entre los sucesores de Kant, el único de seguro cuyas obras se leen y traducen todavía, y que conserva una escuela, ó mejor, un grupo compacto de sectarios y admiradores que lo comentan y exaltan á porfía, ha dicho[1] que la Inglaterra puede ser tenida como la nación más inteligente, quizás la primera, de la Europa ; y aunque atenúa inmediatamente lo aventurado del elogio, considerándola en la prática degradada por su manera de

1. Th. Ribot. *La philosophie de Schopenhauer*, página 3.

interpretar y seguir los principios religiosos, el juicio sin embargo queda pronunciado, y no es indigno de guardarse en cuenta.

Conocida es la supremacía de la Gran Bretaña en el movimiento científico de nuestros días, el eminente servicio prestado por sus Darwin y sus Spencer en el estudio analítico y la reconstrucción filosófica de nuestros conocimientos. Así es en el terreno de las ciencias; y si no puede afirmarse que exactamente lo mismo suceda en el campo de la poesía, no lo es mucho ménos sin embargo. « En el dominio poético » ha dicho un crítico, cuya opinion, por ser la de un francés, es doblemente atendible en este caso [1] « la autoridad de la Inglaterra equivale á la autoridad de la Grecia en el dominio de la escultura. »

Inglaterra es la patria de Shakspeare, y tiene desde luego que contarse como una gran ventaja para una nación haber llevado en su seno al primer poeta del mundo por consentimiento universal; quizás no se encuentre en el

1. Gustavo Planche.

vasto campo de las bellas artes axioma más completo, mejor aceptado como verdad indiscutible, que el reconocer al gran bardo inglés el puesto primero, á la cabeza de los escritores antiguos y modernos. Pudiera, yendo aún más léjos, añadirse acaso, sin escándalo de nadie, que no es sólo el primer poeta del mundo, sino también el poeta por excelencia.

Dos siglos y medio van corridos desde el año en que murió el autor del Hamlet y el Macbeth, del Rey Lear y de los Amantes de Verona, y es él sin embargo, — exceptuando sólo á Homero, que vivió hace más de dos mil y quinientos años, — de todos los grandes cantores del universo aquél de quien menos se sabe, cuya personalidad menos se conoce, y más intima y cabalmente se encuentra confundida con las obras puestas bajo su nombre. Del poeta de la Iliada nada, ó casi nada, sabemos, y se ha podido, con gran aparato de argumentos y con cierta verosimilitud, hasta negar completamente su existencia y atribuir su poema á la colaboración durante siglos de un grupo de poetas, casi de una nación entera.

¿Y qué sabemos de Shakspeare, aun hoy mismo, en nuestra época tan buscadora, tan enamorada de detalles y hechos menudos de la vida de sus héroes favoritos? No sería tarea muy larga enumerar los datos verdaderamente auténticos de que disponemos para construir su biografía. Pocos en número, vagos é inconexos además, no permiten componer una narración seguida é interesante, y no responden á ninguna de la multitud de cuestiones, que ansiosamente se propone todo el que quiere penetrar hasta el fondo del alma y conocer la historia de tan sublime artista. Esta circunstancia, que es hasta cierto punto accidental, ha contribuido, borrando los vestigios del individuo y de su paso por la tierra, á agrandar y exaltar su fisonomía poética á los ojos de la posteridad. También se ha negado su existencia, también se ha llegado á atribuir á otros sus producciones con gran esfuerzo de lógica, á considerar como un seudónimo su apellido y su vida como una ilusión histórica, exactamente lo mismo que se ha hecho con la Iliada y la Odisea; y de esta manera, así como estos dos poemas son el vasto monumento

artístico en que se refleja y se recoge toda una época, toda la edad heroica de la Grecia, así en el conjunto de los dramas de Guillermo Shakspeare ha ascendido á la inmortalidad del arte la nación inglesa, surgiendo enérgica y robusta del período batallador y sangriento de su revuelta juventud, y penetrando triunfante en la edad moderna.

No es además la Inglaterra únicamente quien vive y se perpetúa en el teatro de Shakspeare, no sería tan grande su gloria si no hubiera hecho más que reproducir y purificar literariamente el espíritu de su patria; es toda una civilización, es la Europa entera durante el siglo diez y seis, durante el gran siglo donde culmina una gestación laboriosa de tantos otros siglos, el momento único de la historia en que, sobre el suelo viejo de la Europa, se levantan reconstituidas las naciones modernas, y en que aparece como brotando del seno del océano un continente desconocido, un nuevo mundo para su impulso y su energía, donde se formarán otros imperios, otras naciones americanas que han de engrandecer y dilatar, en proporción incalcu-

lable, el porvenir de tan magnífica y vigorosa civilización.

Ese hombre extraordinario personifica, pues, á su patria envolviéndola en una aureola, y sin perder su carácter británico profundamente impreso, personifica su época también. Esto mismo no es demasiado decir, y no sería incurrir en grave exageración aceptar la espléndida amplificación de Víctor Hugo, en el libro de crítica extraña, pero de sagacidad á ocasiones prodigiosa, que ha escrito sobre el poeta inglés, en el cual declara que más que su patria, más que su siglo, representa Shakspeare la Tierra, el Globo, el universo entero hasta donde alcanzan las fuerzas del espíritu humano. En la obra de Shakspeare como en la vida del planeta, dice el ilustre poeta contemporáneo, « cantan las aves, verdean las espesuras, aman los corazones, sufren las almas, pasan las nubes, el frío y el calor se suceden, cae la noche, vuela el tiempo, hablan las selvas lo mismo que las multitudes, y flota el inmenso delirio eterno. »

Entre todas sus grandes cualidades, su perfecto conocimiento del complicado mecanismo que se

llama corazón humano, su inagotable y portentosa imaginación que le descubre los seres y las cosas hasta en sus últimos recónditos repliegues, su elocuencia arrastradora, la elevación infinita de su poesía, la multiplicidad incalculable de sus recursos, su posesión completa de todos los extremos, la risa y el llanto, el dolor y el deleite, el terror y la burla, la piedad y el sarcasmo, la tragedia y la comedia, el lirismo más delicado y la farsa más violenta; por encima de todas esas eminentes cualidades se destaca una que viene á ser como el sello de su superioridad, el rasgo capital que lo distingue y levanta sobre el nivel de los hombres, y es la serenidad, la calma imperturbable de que aparece el poeta constantemente poseído, en medio de la tempestad terrible de pasiones humanas que él mismo desencadena; la imparcialidad suprema que le inspira un mismo grado invariable de simpatía para todas las manifestaciones del alma, para todos los aspectos de la naturaleza, sin desembozar jamás preferencia ni repulsión. No es exceso de indiferencia, nó; es, si bien se mira, lo contrario exactamente, que nada le parece

indigno de la evocación de su mirada, porque su genio insaciable, en donde caben los sentimientos más diversos y más opuestos, no se entrega, no se confunde con ellos más que por el espacio de un momento, el tiempo necesario para crearles una vida immortal, cubrirlos de verdad y poesía; y vuelve en seguida á otra parte la vista sin fatiga y sin esfuerzo, animado del mismo interés, de idéntica simpatía por lo grande y lo pequeño, por lo bueno y por lo malo, por el crimen y por la inocencia, por la felicidad ó por la desgracia. No es la serenidad de Goethe, por ejemplo, que movido por una curiosidad de artista analiza las pasiones lo mismo que las ideas, desmenuza sus propios sentimientos, los estudia y reproduce literariamente, amoldándolos á su arte y á su inspiración, los retiene un instante, para dejarlos después, en busca de nuevas escenas, de nuevos puntos de vista, permaneciendo en el fondo siempre el mismo : un politeísta sin cesar rejuvenecido, un pagano moderno seducido perennemente por la forma y por la luz.

Es inútil buscar en sus obras las opiniones

de Shakspeare. Si en vida profesó, ó hizo gala de alguna, nadie lo sabe, no hay un solo dato que permita determinarlo. Vivió en un período de ardiente controversia religiosa, cuando humeaban las hogueras sobre toda la extensión del suelo de la Europa, y cuando los que eran víctimas en el sur, en el norte se transformaban en sacrificadores; no se encuentra sin embargo en todo lo que escribió una frase que autorice imaginar cual fuese su religión. Su teatro es, después de la Biblia, el libro más leído por los que hablan inglés en Europa y en América, en la Oceanía, en el Africa y en el Asia; los ministros de todos los cultos apelan á él, repiten las máximas de su profunda sabiduría; pero ninguna secta, ninguna religión osa reclamarlo como suyo : prueba decisiva de la soberana imparcialidad de esa inteligencia, que se cierne impasible por encima de las explicaciones humanas y divinas del misterio del nacimiento y de la muerte.

Hay, en lo poco que nos es conocido de la historia de su vida, un rasgo original que á primera vista parece ya hacer rayar en inexpli-

cable indiferencia esa serenidad de su carácter. Escribió principalmente, como es sabido, tragedias y comedias; fué actor y empresario de teatros; compuso obras representadas por él mismo al principio, bajo su dirección más tarde; cultivó ese arte, pues, como un negocio, como una especulación en forma, y tuvo la satisfacción de ver al público acudir con más anhelo á sus piezas que á las de sus rivales. Por lo común esas obras no se imprimían inmediatamente después de compuestas, sino circulaban manuscritas en manos de los cómicos, que iban marcando cuantas alteraciones se les antojaban en el ejemplar grasiento y deshojado que usaban en los teatros, corrales de comedias, como en ese mismo tiempo los llamaban en España. La impresión se hacía más tarde, si el éxito era muy favorable. Así escribió y dejó en el repertorio corriente más de treinta, entre tragedias y comedias, desde el año de 1597 en que probablemente comenzó su carrera dramática. En 1612, habiendo llegado á los cuarenta y ocho años de su edad, juzgó reunida la suma de bienes de fortuna que ambicionaba, vendió su

interés en el teatro, su parte en el privilegio de que gozaba la compañía, y se retiró á la pequeña ciudad de Stratford, á orillas del rio Avon, el pueblo donde nació, en el cual poseía ya la mejor casa del lugar, varios acres de tierra de labor y otras propiedades paulatinamente adquiridas y acrecidas con las economías de su trabajo, además de la cobranza del impuesto del diezmo de toda una comarca, cobranza de que se había hecho cargo por un término de años. Dedicóse entonces exclusivamente á administrar su hacienda, percibir las contribuciones, mejorar su jardín y aprovechar sus siembras, hasta que murió en un día del mes de Abril de 1616. Pocas semanas antes había firmado su testamento. Nadie hubiera dicho que aquel padre de familia, diezmero y diligente horticultor que allí moría, era el primer poeta del mundo, el « mágico prodigioso » que había de fascinar y seducir infinitas generaciones. ¿Qué había sido mientras tanto de sus composiciones dramáticas, de las sublimes producciones de su genio? En Londres quedaron, en poder de los actores, y sin que se ocupase de

ellas un solo instante el poeta que les dió el ser; ni aun indirectamente las menciona en su testamento.

La primera incompleta é incorrecta colección apareció en 1623, siete años después de su muerte, y nació del interés de dos actores que habían sido camaradas suyos. Shakspeare, por consiguiente, en los últimos años, que pasó retirado en su pueblo y cuidando con el mayor celo de sus bienes materiales, olvidó de un todo su obra literaria; y el vasto genio poético que supo trazar con tan magistral verdad la desgarradora agonía de Marco Bruto expiando en la llanura de Macedonia el crimen estéril que había cometido, el cerebro de gigante que concibió la desolación de Hamlet, el frenesí del Rey Lear, los remordimientos de la mujer sonámbula que fué cómplice de Macbeth, se consagró con el mismo vigor y el mismo entusiasmo á cobrar diezmos y reclamar deudas atrasadas, á los mil oscuros detalles de la vida mezquina de un pueblo de unos cuantos millares de habitantes. ¿Carecería por ventura de la conciencia de su valor, de fe en su propio genio? La pre-

gunta es inútil. sin duda que nó. « Mis versos se leerán (dice en uno de sus sonetos) mientras haya seres humanos que respiren. » « Durarán (dice en otro) más que los yelmos de los tiranos y sus sepulcros de metal. » ¿Porqué entonces esa antítesis extraordinaria, esa incomprensible transformación? ¿ Será acaso que existen almas que descubren en todo motivos de atención igualmente profunda, y cuya intensa curiosidad despierta lo mismo el choque de los imperios ó las disputas de los hombres, batallas como la de Accio que deciden la suerte del mundo, ó demandas verbales ante jueces de paz sobre partijas de terreno de minúscula importancia? Las hay, sí, las hay, y esas son las que merecen el dictado de realmente superiores.

Así murió Guillermo Shakspeare en Inglaterra, en 1616, fecha funesta de la historia literaria : en ese mismo año y en el mismo mes, sólo diez días antes, murió en España Miguel de Cervantes; y de esa manera, por notable coincidencia, terminaron su vida casi á un mismo tiempo los dos hombres más

grandes de las dos literaturas modernas, románticas, y más originales de la Europa. Hubo como una explosión simultánea de poesía en ambos países durante el siglo diez y seis, y en los dos se apagaron juntamente sus dos voces más altas al principiar el diez y siete.

El gran impulso recibido no termina sin embargo todavía, y ha de persistir algun tiempo más. En Inglaterra había nacido ya otro poeta, Milton, que debia ser otra gran gloria de su patria, y en España, al fallecer Cervantes, tenia diez y seis años de edad Calderón de la Barca, que es el segundo nombre esplendente de la literatura castellana.

El primer esfuerzo produjo, es verdad, el fruto mejor y más rico. Milton y Calderón no tienen el don supremo que distingue á sus dos precursores : poetas militantes ambos, cantaron dos versiones diferentes del fanatismo religioso de su época, el uno la sombría devoción de los descendientes de Felipe Segundo, el otro el celo intolerante de los puritanos de Cromwell. La mirada que pasearon sobre el mundo y cuya

impresión dejaron en sus obras, fué velada, demasiado oscurecida por las pasiones y las preocupaciones de sus días. Cervantes y Shakspeare crearon sin esfuerzo y sin la espuela punzante de la religión ó de la política, fueron genios mansos y grandiosos que todo lo vieron, todo lo comprendieron y nada maldijeron; un rasgo común resalta en ellos en grado eminente, una cualidad preciosa y trascendental, la grandeza del desinterés, y á los dos por tanto se puede aplicar lo que de uno solo ha dicho el poeta contemporáneo, citado hace poco, ambos echan esa púrpura magnífica sobre los hombros de su patria.

Milton muere en 1674, Calderón en 1681; Inglaterra dormita fatigada bajo el cetro de los últimos Estuardos, España agoniza bajo Carlos Segundo, postrero y degenerado vástago de la raza de Carlos Quinto, y al fenecer el siglo diez y siete se ha acabado ya el gran período literario de las dos naciones. El decaimiento de España se complica por desgracia con otros males más graves y más hondamente arraigados. Inglaterra ha de despertar antes de su

letargo. El siglo diez y ocho será un siglo de revoluciones políticas, de transformaciones radicales en diversas regiones de Europa y América.

II

EL SIGLO XVIII
LA INDEPENDENCIA DE LOS ESTADOS UNIDOS
LA REVOLUCIÓN FRANCESA

Dos sucesos famosos del siglo XVIII, de vastas proporciones y de aun más vastas y dilatadas consecuencias, decidieron, y en parte fijaron desde entonces, el carácter y condiciones que habían de acompañar en la historia á la época presente, al siglo diez y nueve. Esos dos sucesos son : la Revolución americana, que creó la república de los Estados Unidos en la sección septentrional del continente descubierto por Colón y los españoles ; y la Revolución francesa, que desbarató y transformó en el centro mismo de la Europa el régimen y las instituciones

laboriosamente fabricadas durante un espacio de mil y quinientos años.

Inútil sería establecer entre ambos acaecimientos un paralelo, las circunstancias de su nacimiento y su desarrollo fueron esencialmente diferentes; sus resultados, y los beneficios que trajeron, sólo hoy pueden ser considerados en conjunto, y apreciada la íntima relación que los aproxima y los enlaza. La una no se derivó de la otra, hubieran surgido separadamente; pero, verificada la primera, precipitóse el advenimiento de la segunda. No hay una sola aspiración, una sola esperanza señalada en los decantados principios proclamados en Francia en 1789, que no hubiese sido trece años antes apuntada en la inmortal Declaración de Independencia de los Estados Unidos; pero el triunfo americano quedó enclavado, por decirlo así, dentro de las barreras remotas que apartaban á la nueva república del viejo continente, y la renovación francesa tuvo lugar en plena civilización antigua, irradiando en todas direcciones rápidamente su influencia. Las letras además ejercieron una influencia preponderante

durante los años que prepararon y precedieron los primeros actos de la Revolución, y ese carácter literario, que como una atmósfera la envolvía, sirvió poderosamente para aumentar la repercusión de su celebridad y acrecentar el interés del mundo. Voltaire, Rousseau, los redactores de la Enciclopedia, los escritores todos de la época, hablaban para ser oídos por las naciones cultas, y contaban hasta en los extremos más distantes numerosos lectores y ardientes admiradores.

Inglaterra, que más tarde querrá contrarrestar con tenaz energía las agresiones ambiciosas de la república francesa, empezó asociándose estrechamente á los propagandistas que elaboraban la famosa Enciclopedia, ofreciéndoles la más benévola acogida, de donde vino el hábito, que persistió aún después de incoada la revolución, de invocar en Francia como un modelo las institutiones británicas. Por fortuna Inglaterra tenía ya corregidos en su suelo muchos abusos que en la nación vecina, muy arraigados todavía, arrancaban al pueblo furiosas imprecaciones; pudo así librarse de los

excesos horribles que deshonraron la Revolución, hallarse á la postre, pocos años después, en posesión de la libertad cuando ya la Francia la había perdido; y de ese modo mientras que en la Gran Bretaña prosperaba y se desarrollaba un régimen liberal y representativo, el país que, segun la fórmula ampulosa de Dantón, había tirado al mundo como prenda de guerra la cabeza de un rey, se echaba á los pies de un soldado afortunado, permitiéndole proclamarse emperador y hacer revivir, por varios conceptos, la imagen de los peores tiranos de la antigüedad.

No es del caso seguir minuciosamente la filiación de los sucesos que influyeron en la literatura inglesa, basta indicar esos puntos capitales y tener presente que, al perder el gobierno británico su supremacía en las principales colonias americanas, apenas mermó el poder material de la nación y creció notablemente su poder moral. Privada su energía de esa parte de la América, buscó nuevo espacio en otros mundos, y amaestrada por la lección acabada de recibir supo en lo adelante colonizar, y aprendió á no temer el desarrollo de las pro-

vincias, que su esfuerzo iba á crear y fomentar.

De ahí un hecho importantísimo, que se impone á la vista del universo y ha de imprimirse fuertemente todavía en la marcha de la historia: suman ya centenares de millones, y se aumentan en cada hora del día, los seres humanos, esparcidos por las cinco partes del globo, que hablan una misma lengua, cultivan bajo climas diferentes instituciones parecidas, estudian y comentan una misma traducción de la Biblia, y poseen en las obras de Shakspeare, que leen y retienen de memoria, un tesoro riquísimo de máximas, de pensamientos, de imágenes para embellecer y poetizar todos los accidentes de la vida.

III

TRES POETAS DEL SIGLO XIX

Cuenta tres poetas la Inglaterra, Keats Shelley y Byron, que parecen de propósito imaginados en vista de la observación citada de Schopenhauer, pues reclaman por sus obras el elogio dirigido á la nación británica, y desmienten el correctivo con que lo acompaña, siendo los tres, y en grado eminente los dos últimos, poetas rebeldes en toda la extensión de la palabra, en guerra abierta y sin cuartel contra la hipocresía religiosa y las preocupaciones sociales de la Gran Bretaña.

Rasgo curioso : los tres murieron fuera de de su patria, en orden inverso de la fecha en

que nacieron, y todos murieron jóvenes. Keats, devorado por la tisis y por penas morales, falleció á la edad de veinte y cinco años en Roma, en 1821; Shelley tenia sólo veinte y nueve años cuando se ahogó en 1822 en el golfo de la Spezzia; y Byron pereció en Grecia, como nadie lo ignora, en 1824, pocas semanas después de su trigésimo sexto aniversario. El cadáver de Byron fué llevado á Inglaterra y reposa, no en el Panteón nacional que se llama Abadía de Westminster, sino en una bóveda de familia junto á Newstead. En el cementerio protestante, que se encuentra fuera de los muros actuales de la Ciudad Eterna, allí donde se levanta siempre erguida la pirámide de Cayo Cestio, resto incólume de la antigüedad romana, « que asciende al cielo como una llama transformada en mármol[1] » bajo una piedra que dice : « aquí yace uno cuyo nombre se escribió sobre el agua » duermen los despojos de Keats, que se compuso él mismo ese

1. La imagen entre comillas es del mismo Shelley, en su hermosa elegía inspirada por la prematura muerte de Keats, cuyo cadáver debía preceder tan poco al suyo en ese cementerio. *Adonais*, estrofa L.

desconsolado epitafio; y allí, muy cerca, las cenizas de Shelley, con esta breve y significativa inscripción : *Cor cordium*, Corazón de corazones.

IV

JOHN KEATS

Hay una carta de Keats en que se juzga modestamente él mismo en los términos siguientes, no mucho tiempo antes de su muerte : — « Si fallezco ahora, no dejo obra alguna inmortal detrás de mí, nada que haga á mis amigos recordar con orgullo mi memoria ; pero he amado el principio de la belleza en todas las cosas, y si hubiese tenido tiempo hubiera logrado que no me olvidasen. » El juicio es severo en demasía, y aunque sea verdad que no se puede, estrictamente hablando, calificarlo de poeta de primer orden, está unánimemente reconocido como uno de los escritores más ilustres que ha producido en nuestro siglo la Gran

Bretaña; y es también, aun teniendo presente el nombre de Lucano, el autor del poema latino la *Farsalia*, en la familia de los poetas eminentes aquél á cuyo genio concedió la suerte más breve espacio para dar muestra de su posible desarrollo.

La historia de su vida inspira un sentimiento de melancolía profunda, porque todo en ella parece de antemano condenado á ser prematuro, á ser incompleto, su cuna lo mismo que su tumba, lo mismo que sus escritos. Nació antes de tiempo, sin que su madre lo esperara, como si hubiese presentido lo poco que iba á durar y buscase un modo de alargar, siquiera por corto término, su existencia. En la infancia todavía quedó huérfano de padre, y sólo habia cumplido quince años cuando perdió á su madre. Heredó una pequeñísima fortuna, cuya mayor parte consumió mientras seguía estudios de cirujano, profesión que escogió, y abandonó después de varios años de aprendizaje cuando, obedeciendo á su vocación natural, publicó en 1817, á la edad de veinte y un años, su primer tomo de versos. En el año siguiente apareció el poema *Endi-*

mión, recibido por la crítica con una dureza é injusticia escandalosas. La literatura durante aquellos días era en Inglaterra, como la política, una cuestión exclusiva de partidos; las tendencias y el carácter del poema colocaban á su autor en la escuela que llamaban « satánica » ridiculizando á Byron, su jefe principal; las Revistas más acreditadas pertenecían á defensores de las otras escuelas; y Keats, al salir de la oscuridad y á despecho de su juventud, pagó por la animadversión que otros despertaban.

Encontróse entonces el poeta sin fortuna, sin profesión, desanimado ante la hostilidad de los hombres, y con los primeros síntomas de la enfermedad que había de matarlo. Concibió poco después un amor, una pasión violenta, avasalladora, que en su temperamento de fuego vino á agregar otro mórbido elemento y un germen más de ruina y agotamiento á su delicada organización de artista; la mujer preferida lo amaba por su parte, pero la posición en que él se hallaba no permitía realizar un enlace; en sociedades tan prácticas y positivas como la sociedad inglesa, un joven sin arraigo

y sin más recursos que su talento poético, no puede aspirar á acumular riqueza en corto tiempo, y el destino implacable no le extendía sino que le abreviaba el término. En los dos años siguientes, 1818 y 1819, produjo sus mejores composiciones, las que hoy son el fundamento de su fama, la *Víspera de Santa Inés*, las odas al *Ruiseñor*, á *Una Urna griega*, sus sonetos y el magnífico fragmento que lleva el título de *Hiperión*. Hubiérase dicho que las circunstancias conspiraban de propósito á precipitar su fin : un amor ardiente contrastado por cuanto le rodeaba, una inspiración poética que agitaba hasta las fibras mas recónditas de su organismo, dificultades pecuniarias incesantes y abrumadoras, sacudían sin piedad ese débil cuerpo ya minado y devorado por la consunción. Durmiendo en su lecho sintió una noche invadirle un acceso de tos, escupió, encendió luz y miró ; sus estudios médicos le habían enseñado á distinguir la sangre roja de la sangre venosa. « Esta gota » dijo al que lo acompañaba « es mi sentencia de muerte, no hay remedio para mí. » Ocurrió esto en 1819.

La crítica recibió con más benevolencia y justicia el volumen publicado en 1820 conteniendo las brillantes pruebas de su genio, las primeras y las últimas dignas verdaderamente de él. Pero era demasiado tarde, el mal de que padecía marchaba con presteza, y ya él mismo estaba convencido de que se contaba por semanas, y no por años, lo que le faltaba por vivir. Huyendo en vano del rudo invierno de su país, se embarcó en Setiembre para Italia; fijóse en Roma, y antes de acabar el mes de Noviembre se vió forzado á acostarse en la cama de donde no debía volverse á levantar. Cuántas angustias, cuántos dolores, qué prodigiosa suma de desesperación amargó esa agonía! Se veía sucumbir, se imaginaba á veces ya él mismo sepultado bajo la tierra, y sus labios un día dejaron escapar esta frase tristísima y desgarradora: « siento las margaritas que crecen sobre mi cuerpo. » La pasión amorosa, que tanto le había hecho sufrir, persistía sin entibiarse en su corazón hasta el último momento; no se atrevió á abrir y leer la última carta de la mujer adorada, que recibió poco antes de espirar, y apretán-

dola contra su pecho pidió que la dejasen ahí y la enterrasen con él. En esas terribles horas postreras su talento exquisito, su aspiración nunca desmentida á lo bello y lo perfecto, no le permitían engañarse, consolarse siquiera, atribuyendo un valor excesivo á sus composiciones poéticas. De ahí el tímido y melancólico epitafio, ya citado, que él mismo redactó, y que es injusto en definitiva. El agua sobre que creyó su nombre inútilmente escrito no se ha llevado sus poesías, y mientras la lengua inglesa se hable ó se comprenda, despertarán simpatía y entusiasta aprecio en infinitos corazones.

Según sus contemporáneos, — y la impresión es tanto más de considerarse exacta cuanto que su fin prematuro no dejó cambiar el aspecto juvenil bajo que apareció á los que lo conocieron, — tuvo una hermosa fisonomía con cabellos oscuros y rizados, grandes ojos azules, y una marcada expresión de energía y virilidad en medio de una delicadeza femenina de facciones, rasgos todos que concuerdan con lo que sabemos de su carácter y con el efecto que produce su poesía. Sus cartas de

amor á la mujer, varias veces ya aludida, y que se publicaron no hace muchos años, son de lo más vibrante y apasionado que se encuentra en ese género especial, que es siempre de suyo violento y ardoroso. En una de ellas le dice : — « No me amenaces ni en burla. Nunca había sido capaz de comprender que los hombres muriesen mártires de su religión. La idea me estremecía. Ahora ya no me estremezco, porque me siento dispuesto al martirio por mi religión. El amor es mi religión, y por ella me sacrificaría. Moriría por tí. Mi credo es el amor, y tú el único artículo de mi fe. » Estas exaltadas expresiones llaman más la atencion todavía, si se tiene en cuenta que el que las profiere había manifestado hasta entonces gran desdén hacia las mujeres, y aun escrito en alguna parte : « las mujeres me parecen niños á quienes se puede ofrecer confites, pero no sacrificarles el tiempo. » La enorme distancia que media entre las dos afirmaciones garantiza la sinceridad con que traducen dos momentos diferentes de su vida; una de ellas además está confirmada y consagrada por su muerte.

El carácter distintivo de su genio es la admiración, el ardiente entusiasmo por la belleza. El primer verso de su poema juvenil, *Endimión*, dice así, y es hoy una frase corriente y proverbial del idioma inglés : « Una cosa bella es una alegría perenne; » y más tarde termina su oda incomparable « sobre una Urna griega » con estos dos versos deliciosos : « La belleza es la verdad, la verdad es la belleza, es cuanto sabeis sobre la tierra y cuanto os importa saber. » Su gran mérito literario consiste en la gracia exquisita de sus expresiones, la delicadeza con que reproduce la impresión profunda que los objetos bellos despiertan en su espíritu. Miró, adoró, describió la naturaleza con la fe y la exaltación de un enamorado, y supo dominar el arte de la versificación, á despecho de su juventud y reducida experiencia, para traducir apropiadamente esa adoración, adoración de que persisten sus versos impregnados, como un perfume deleitoso que embriaga y extasía. Bajo este punto de vista se le coloca, por los críticos más competentes de su país, entre los sucesores directos de Shakspeare, á quien se aproxima,

dice Mateo Arnold, por la felicidad y redondez de la expresión poética.

Morir joven, si se muere de improviso, si el trance final viene á sorprendernos en medio del bienestar ó de una tranquilidad relativa, tal vez no sea una desgracia, tal vez mejor dormirse eternamente que despertar para sentir acercarse lentamente el inevitable desencanto. Pero cuán diferente, cuán horrible saber, durante los años de la juventud, que el monstruo está ahí, al lado, á la vista, atisbando su víctima, y saberlo y lamentarlo en medio de la infelicidad y la punzante miseria! « Si algo venturoso me hubiese sucedido jamás! » exclama Keats, « á mí, ó á los míos!; pero tengo impuesta como un hábito la desesperación. » El acento desesperado no es, á pesar de todo eso, la nota más frecuente de sus poesías, sino al contrario constantemente revelan ellas una fruición intensa de vivir, un acuerdo perfecto de su espíritu con la fecunda é incesante renovación de la naturaleza. La ironía del destino señaló precisamente á un poeta de esas condiciones para reservarle una existencia incompleta, una muerte precoz.

V

SHELLEY

Shelley es un artista más completo, una imaginación mucho más poderosa. En el culto de la belleza, en la gran religión de la naturaleza, donde Keats apenas tuvo tiempo de dejar entrever su devoción ardiente, se presenta el poeta del *Prometeo* como un ministro, un sacerdote iniciado en los misterios del santuario, poseedor de la recóndita clave sagrada que descifra los secretos y los enigmas de la fe. Por la virtud del alcance de su escrutadora mirada llegó hasta la esencia misma del universo en pos de sus leyes ocultas, su penetración lo condujo en un instante hasta los lindes á que sólo laboriosamente pueden otros arribar, á que el mismo Benito

Spinoza sólo alcanzó después de largas meditaciones auxiliado por los potentes recursos de su dialéctica; mientras que el poeta, batiendo aún allí mismo sus alas de arcángel, se eleva más allá todavía, y vuela en la región ignota donde son soles resplandecientes lo que parece á nuestros débiles ojos un polvo luminoso.

El nombre de Shelley está inscrito en el corto catálogo de los genios extraordinarios, de los poetas soberanos; Inglaterra no tiene más que á Shakspeare para poner encima de él; Milton debe ir á su lado; y ningún otro asciende, en el vuelo lírico, á igual altura; ni el mismo Byron, su contemporáneo, su amigo, su compañero de emigración, que le rindió los últimos honores quemando, á la antigua usanza, su cadáver devuelto por el mar, y vertiendo vino y aceite sobre una hoguera de maderas preciosas. Byron, al celebrar esos funerales, se hallaba en el apogeo de su gloria, en el momento más estruendoso de su vida, y ni él, ni los que con él se encontraban, sospechaban quien era el artista más grande de los dos.

Su reputación ha ido progresivamente cre-

ciendo con los años hasta llegar al punto en que hoy lo pone la admiración universal, á la cima encumbrada del arte de nuestro siglo, que lo cuenta entre sus maestros incomparables; y de este modo ha ido corrigiendo la posteridad la injusticia con que sus escritos fueron recibidos y jūzgados. Muchos de los mejores sólo fueron conocidos y admirados por un círculo estrecho de amigos personales, mientras otros ni siquiera se imprimieron durante la vida del autor, y la inmensa mayoría del público inglés ignoraba que estaba entonces escribiendo y produciendo obras inmortales, en Italia, uno de los hijos que han conquistado para la patria más lustre y simpatías. Ni como poeta, ni como pensador, ni como hombre obtuvo en el curso de su existencia el pago que sobradamente mereció; fué un filántropo en toda la extensión de la palabra, amó á sus semejantes con profundo afecto, no cejó ante ningun sacrificio, y vivió víctima constante de la persecución y la malquerencia, blanco perpetuo de la más hipócrita indignación, hasta verse por último maltratado y acosado, por la hostilidad de todos, como un ani-

mal dañino y feroz quien era el más dulce y compasivo de los hombres. Tampoco pudo en cambio gozar una sola vez del placer de leer en los periódicos, en las revistas una palabra benévola, respetuosa siquiera, sobre sus versos inmortales. Rastrearon y trataron de abrumar con grandes alaridos su supuesta inmoralidad; pero desdeñaron y reservaron un silencio asesino para lo que su talento produjera de perfecto é intachable.

Unía por fortuna á la bondad de su carácter una inquebrantable firmeza de convicciones, y debajo de esas dos cualidades un fondo sólido de resistencia y energía que lo aguijaba, lo impulsaba á la lucha, á la propaganda, al amor fanático de la libertad, de la independencia política y social de las naciones y los individuos. No tenia aún diez y nueve años de edad cuando publicó un folleto, un índice de dos páginas sobre la « necesidad del ateísmo, » verdadero rasgo de aturdimiento juvenil, que le valió la expulsión de la universidad de Oxford donde estudiaba, y le costó un rompimiento con una hermosa prima suya, cuya mano le había sido prometida.

Y á pesar de ello, cinco años más tarde, recorriendo la Suiza y visitando la Cartuja de Montanvert, escribió en el libro de los viajeros su nombre con este aditamento, en griego para burlarse mejor de los pobres frailes : « Percy Bysshe Shelley, filántropo, demócrata y ateo. » No aceptó ninguna de las preocupaciones de sus compatriotas, y siendo inglés é hijo primogénito de una familia aristocrática, se declaró paladinamente en favor de la emancipación de los católicos y de la libertad de la Irlanda, en pro de la cual dió dinero, hizo viajes, y escribió folletos. Su caridad y filantropía no eran una palabra ni simple tema de amplificaciones retóricas, sino que las ejercía constantemente buscando infortunios que socorrer, visitando hospitales y hasta poniendo su vida en peligro más de una vez.

Surgió en Inglaterra durante las primeras décadas del siglo, lo mismo que en el resto de Europa, una violenta reacción contra toda idea de innovación ó de reforma tanto política como social; la Revolución francesa parecía haber recorrido ya su órbita sangrienta, despues de haber agotado todos los excesos, falseado infinitas es-

peranzas; sus irreconciliables enemigos señalaban sarcásticamente con el dedo al artillero coronado en París, que se decía heredero y representante de la revolución, para satisfacer su desenfrenada ambición pisoteando la verdad, la justicia, la equidad; mientras que los republicanos, los antiguos convencionales se apiñaban en la antecámara imperial, y el pueblo sufría, no menos esclavizado, no menos despreciado que antes. En esos momentos de transición confusa vino Shelley á proclamar, sin que lo arredrara el descrédito en que habían caido, la libertad, la igualdad, la fraternidad del género humano, con tanta fe y con más desinterés que muchos renombrados adalides de la Revolución. Cuando la Francia se dejaba insensatamente seducir por el humo de la gloria militar y sacrificaba al capricho de un emperador las vidas de sus hijos, lo mismo que cuando más tarde se callaba bajo el cetro de un rey impuesto por la liga de déspotas que se denominó la Santa Alianza, — un poeta inglés renunciaba fortuna, tranquilidad, rango social por erigirse defensor de todo lo que yacía entónces en el suelo ven-

cido y destrozado, y atraía sobre su cabeza tempestades de maldiciones por proclamar animoso dogmas desacreditados y escarnecidos.

Con semejantes ideas y con tal temperamento es claro que no estaba destinado á ser feliz, ni como hombre público, ni en su vida privada. Las universidades lo expulsaron. Su familia lo rechazó. El mundo le era adverso. La primera mujer que amó, apartó de él la vista, horrorizada. Sus hermanas condolidas le enviaban secretamente recursos para que subsistiera, y vinieron á ser, sin sospecharlo, causa indirecta de uno de los más tristes y dolorosos episodios de su vida. Hacía el oficio de portadora de esos auxilios fraternales una condiscípula, Enriqueta Westbrook, hermosa joven rubia, lijera y superficial, que apareció interesante á los ojos del poeta porque sufría infortunios domésticos, tiranizada por un padre duro y vulgar. Shelley huyó con ella; y se casaron en Escocia. Cuando para él llegó el momento de medir hasta donde lo había llevado un arranque caballeresco, cuando vió reducirse como un sentimiento pasajero el impulso generoso, era demasiado tarde.

Pocos años después encontró en su camino á María Godwin, hija de un autor famoso, mujer superior, realmente digna de él y de inspirar una gran pasión, y entonces surgió el conflicto tremendo é inevitable. La pobre Enriqueta, abandonada, pagó muy caro el honor de ser esposa de un gran poeta, no tenía fuerza de carácter para soportar estoicamente su infortunio, buscó y halló nuevos protectores, lo cual la sumió en nuevas complicaciones, y no pudiendo conjurar una última desgracia se lanzó al agua y se ahogó en un parque de Londres, dos años más tarde. Shelley no era responsable de ese trágico desenlace, pero pesó duramente sobre su conciencia y le arrancó amargos gemidos. Le costó mucho más ; una sentencia del Lord Canciller de Inglaterra lo despojó de sus derechos civiles, privándolo de la tutela de sus hijos que fueron mandados guardar separados de su lado, y señalando sus opiniones filosóficas como un ignominioso marchamo. Muerta Enriqueta se unió á María Godwin, que fué hasta la hora final su constante y cariñosa compañera, y después la editora de sus versos y la defensora de

su memoria, que cultivó y guardó amorosamente toda su vida.

Aquella catástrofe cerró el período revuelto de su existencia. De ahí en adelante residió tranquilamente, primero en Marlow, hasta embarcarse en 1818 para Italia, donde habitó hasta el 8 de Julio de 1822, día del naufragio en que perdió la vida. Durante esos cuatro años produjo, bajo el cielo benéfico del mediodía, lejos de la patria donde había pasado tantas angustias, sus obras mejores, las que aseguran la inmortalidad de su nombre y lo colocan en el rango de los poetas más ilustres. Acababa de cumplir veinte y cinco años, y una madurez anticipada vino, puede decirse, á compensar la muerte prematura y de un todo accidental que le aguardaba.

Pocos escritores han compuesto en espacio más breve de tiempo una serie igual de obras maestras. Sólo una había publicado hasta entonces que mereciera, en estricta justicia, el calificativo de extraordinaria y contarse junto con las producciones del período final : el poema en versos libres *Alastor*, que es un canto

desesperado de soledad y de muerte. En él se pintó Shelley á sí mismo, describiendo una situación personal, una crisis de su espíritu, como Goethe en *Werther*, como Chateaubriand en *René*. Pero en el poema inglés, además de sus cualidades musicales, de la superioridad de su forma en verso, hay un acento tan marcado y comunicativo de sinceridad que es preciso, para explicarlo, tener presente cuales fueron las circunstancias en que se compuso. Padeció mucho físicamente en el curso del año de 1815, y un eminente facultativo había señalado en su organismo indicios de tisis pulmonar, que si bien se disiparon más tarde, lo mantuvieron por algún tiempo convencido de la proximidad irremediable de su muerte. Esperándola escribió el *Alastor;* y depositó en él su profunda desilusión, su incurable tristeza, acrecida por la pasión de la soledad, por la realización imposible de un ideal altísimo, en versos magníficos y vibrantes de quejumbrosa melodía.

Los cantos líricos son la parte más conocida y popular de sus obras. Puede decirse que una media docena de ellos junto con los coros del

Prometeo y la nenia, la canción exquisita de los hilanderos, en *Beatrice Cenci*, llegan y tocan á la perfección absoluta de la poesía exclusivamente lírica [1]. Pensando en ellas sin duda, dijo Macaulay que Shelley no parecía un autor sino un bardo, y sus versos no un arte sino una inspiración. Dan una idea elevada al mismo tiempo que característica de su genio. Cuando el instrumento responde sin resistencia á la emoción del poeta, reúnen todos sus méritos y son ejemplo cabal del alcance y delicadeza de que es capaz; cuando la ejecución, la transcripción por decirlo así, es incompleta ó desigual, resalta su defecto principal que se desprende como una consecuencia necesaria de sus mismas cualidades : la vaguedad, á menudo la oscuridad, de la frase lírica. La elevación excesiva de su vuelo, en busca siempre del último « más allá, » como la

1. « La Alondra » (*The skylark*) la primera de todas, un prodigio de música sublime y conceptuosa; la oda « el viento del Oeste, » « la Nube, » « la Sensitiva, » las estrofas escritas en el desaliento cerca de Nápoles (*Stanzas written in dejection near Naples*) « A la Noche, » y dos ó tres más que se han publicado sin título, y son como murmullos sin nombre escapados de su alma.

Alondra de su oda, hace brotar algunas veces de su privilegiada garganta expresiones incoherentes, simplemente sonoras y sin significación précisa.

Shelley conoció en Inglaterra á Keats, y sintió viva simpatía por él, siguiendo con interés el desarrollo de su talento; aunque Keats, agriado por la adversidad, apenas correspondió á esa benevolencia, y mostró más bien cierta esquivez hacia ese hermano poeta, vástago de una familia aristocrática que pasaba por muy rica. De la afectuosa admiración de Shelley existen puebas decisivas é interesantes. Cuando una semana después de la tarde en que naufragó, devolvió el mar su cadáver sobre la playa, encontraron dentro del bolsillo de su gabán el último volumen de las poesías de Keats, abierto y doblado al revés por el medio, como si lo hubiese estado leyendo y lo hubiese guardado precipitadamente en el momento en que se dió cuenta del peligro y empezó el barco á zozobrar. Un año antes, cuando recibió en Pisa la noticia del triste fallecimiento de Keats en Roma, había compuesto el poema *Adonaís*,

quizás la elegía más hermosa que existe en lengua alguna ; escrita en esa estancia solemne de nueve versos aconsonantados, que es el metro especial y grandioso de la versificación inglesa, el metro de Spenser y del *Childe Harold* de Byron. Son cincuenta y seis espléndidas estrofas, que parecen levantarse en un solo movimiento del alma del poeta y flotar en una atmósfera sonora llenas de magestad y magnificencia. Shelley expuso amorosamente en ellas uno de los aspectos más brillantes de su filosofía, y es por eso el trabajo que corrigió y pulió con mayor esmero.

Réstanos hablar de las dos composiciones más notables, de las dos cimas culminantes de toda su obra. Un crítico de nuestros días, hábil compilador de la mejor edición de Shelley, ha dicho que « haber escrito el *Prometeo desencadenado* es ser uno de los inmortales de la tierra; haber escrito el drama *Los Cenci* es ocupar entre los ingleses el rango menos distante de Shakspeare[1]. »

1. William Michael Rossetti.

Adquirió Shelley una vasta instrucción poética, conocía íntimamente los monumentos de diversas literaturas, y son una faz muy curiosa de su talento las felicísimas traducciones en verso que ha dejado de escenas enteras de Calderón y de Goethe. Homero y los trágicos griegos eran su lectura favorita; admiraba y estudiaba con predilección á Esquilo, cuyo carácter grandioso, primitivo y sacerdotal le atraía fuertemente. El autor de la *Orestia* desenvolvió, como es sabido, en una trilogia completa ese mito sublime de Prometeo, que es uno de los símbolos más profundos de la religión de los helenos; de cuya trilogia sólo nos queda una tragedia, que formaba el centro del argumento, y en que aparece el titán, clavado sobre las rocas del Cáucaso, sugeto por las indisolubles cadenas remachadas por el mismo Vulcano, con el ave monstruosa extendiendo sobre él sus negras alas y devorándole las entrañas, pero siempre orgulloso é inflexible, afrontando con su actitud y sus enérgicas palabras el poder de su triunfante adversario. Esquilo describe en una última pieza la reconciliación de Júpiter y

el titán, pieza que no ha llegado hasta nosotros y de que se conocen unos cuantos versos traducidos al latín.

Hubiera sido sin duda proyecto bien audaz rehacer el trabajo perdido de Esquilo, resucitarlo de entre los muertos, como rehizo Leopardi, por ejemplo, en una oda á los italianos modernos, el canto desconocido de Simónides á los héroes de las Termópilas. Pero Shelley quiso ir mucho más léjos. Al lanzarse con su inspiración en el caos de las tradiciones y símbolos de la mitología helénica, trató de algo más que revivirlos ó rejuvenecerlos, los tomó para hacerlos entrar y conformarse á nuevos moldes constituyendo, como en el *Fausto* de Goethe, elementos de una concepción distinta, original, é infundiéndoles otra significación, otro género de inmortalidad.

Esquilo cierra su trilogia reconciliando á Prometeo con su enemigo y su verdugo; Shelley, al contrario, aparta, como solución imposible, la humillación del titán castigado por el crimen de amar á los hombres; Prometeo para él es un sér gigantesco, mucho más grande que

el Luzbel de Milton, un arcángel que no puede ser definitivamente vencido. « No lo puedo concebir (para usar sus propias palabras) retractando su altanero lenguaje y acobardándose ante su pérfido y traicionero adversario. » Su poema, por consiguiente, su « drama lírico » como lo llama, representa el destronamiento del Dios tiránico, la emancipación del género humano, esclavizado en la persona de su campeón, el advenimiento de una era de paz y fecunda libertad para el universo, mientras Prometeo, libre de sus cadenas para siempre, simboliza la consumación de los destinos de la humanidad uniéndose á una mujer que es, bajo el nombre de Asia, la encarnación inefable, inenarrable de la idea de la belleza, del espíritu divino de amor, ley, esencia suprema de todas las cosas.

Tal es su argumento, vasto, profundo, poderoso, aunque á ocasiones oscuro y difícil de interpretar con entera precisión. La ejecución es maravillosa ; voces nunca oídas antes en la tierra, murmullos del cielo, ecos de la música e las esferas, descienden á componer sus he-

chiceras melodías, y combinarse y congregarse luego en una sinfonía colosal, de solemnidad infinita, donde flotan y se suceden, traducidas por ritmos etéreos, todas las ideas y abstracciones del espíritu acompañadas por gemidos, por lamentos dolorosos del corazón.

Hay en uno de los museos de Roma, en el palacio Barberini, un cuadro, un boceto mejor dicho, firmado por Guido Reni, que contiene un busto de mujer muy joven, casi una niña, admirablemente bello, con la cabeza envuelta en una especie de turbante blanco del cual se escapan unas trenzas de cabellos rubios, y una expresión tal de tristeza, de espantada amargura, que es imposible pasar sin detenerse delante de la pintura, aun antes de saber que es el retrato de Beatriz Cenci, cuyo padre fué un monstruo de crueldad fanática, tirano implacable de toda su familia, que, no pudiendo doblegar la indomable pureza y el noble carácter de su hija, comete sobre ella el último, el peor, el más terrible de los ultrajes. Beatriz, desesperada, después de buscar, de implorar justicia por todos los medios á su alcance, resuelve vengar

su afrenta y poner término á la miseria en que vive el resto de la familia, concertando con unos asesinos la muerte del Conde Cenci. Consumado el suceso, Beatriz y su madrastra y su hermano son encarcelados y sometidos al tormento. Todos confiesan, menos ella; pero convicta por las declaraciones de los demás, es conducida junto con ellos al cadalso. Cuentan que el pintor copió en la misma prisión el rostro adorable que fijó inmortalmente sobre la tela; tal vez sea inexacta la tradición; pero hay un acuerdo tal entre la situación de Beatriz y la expresión desolada de esos ojos enrojecidos é hinchados por las lágrimas, que el retrato continuará llevando el nombre de esa desventurada mujer, víctima dos veces, primero de su padre desnaturalizado, de la justicia implacable de los hombres después.

Shelley admiraba mucho el cuadro de Guido Reni; pero otro sentimiento más hondo le movió sin duda á desarrollar en una tragedia esa situación. La lucha sublime, que magistralmente había trazado entre Prometeo y la omnipotencia de Júpiter, se reproduce aquí en con-

diciones más patéticas y más humanas; no es ya un gigante ni un semidiós, es la criatura más frágil de la tierra, una mujer, una niña sosteniendo un cõmbate idéntico contra el jefe de su familia, contra las leyes y el poder soberano de los Papas, contra la sociedad entera, contra la injusticia universal; y la tierna y delicada Beatriz, derribada y vencida por su adversario como Prometeo, como él también no se humilla, ni se arrepiente, ni pide perdón; cae afrontando sin turbarse y sin estremecerse la venganza formidable de sus verdugos.

Es una composición de primer orden, y es á nuestro parecer su obra maestra, porque encarna lo que á veces falta demasiado en su poesía, el interés humano, el sentimiento vivo y presente de la realidad. Reúne toda la elevación y regularidad de una tragedia griega á la variedad y el apasionado vigor de un poema moderno. Está escrita con una sobriedad, una sencillez, una concentración que en nada recuerdan el lirismo inagotable de sus otras producciones; es la demostración triunfante de la elasticidad de su genio.

El último acto es un portento de poesía. Beatriz, transfigurada por la proximidad de la muerte, se alza erguida, sin peso en la conciencia, sin susto en el corazón; sólo desfallece un momento ante la idea de encontrar en otro mundo la sombra de su padre, idea que la sobrecoge y angustia; triunfa empero de esa última debilidad, y al despedirse dirige con voz dulce estas palabras á su hermano menor : — « Guarda constante el amor que me has tenido, « y aunque me veas envuelta en esta nube de « crimen y de vergüenza, conserva siempre tu « fe en mi pureza é inocencia. Si lenguas malig- « nas me escarnecen, si oyes nuestro nombre « común lanzado como una ignominia sobre tu « frente señalada con el dedo, sopórtalo y no « tengas nunca un pensamiento duro para los « que quizás desde la tumba misma seguiremos « amándote. Y ojalá puedas tú morir, como yo « ahora, sin miedo y sin dolor! Adiós, adiós, « adiós. » Y por último, marchando ya para el suplicio : « Atame, madre, el cinturón y recó- « geme los cabellos en un nudo cualquiera, así. « Los tuyos también caen. Cuántas veces nos

« hemos prestado mutuamente este servicio, ya « no lo haremos más. Estamos listos, Monseñor. « Bien, está muy bien. »

Prometeo y *Los Cenci*, dos obras que en nada se asemejan, pero que se completan para dar una idea cabal del valor de este poeta insigne, fueron escritas una después de otra, en un mismo año, 1819. En los tres años subsecuentes que vivió, continuó produciendo, perfeccionando su estilo y obteniendo de la lengua inglesa, del instrumento que tan hábilmente manejaba, efectos musicales exquisitos. Su cabeza estaba llena de proyectos gigantescos, concebidos bajo la influencia de una filosofía más serena y resignada, su genio tocaba á la madurez y el cuatro de Agosto de 1822 cumplía treinta años de edad. Pero sus días estaban ya numerados, no debia conmemorar ese año la fecha de su nacimiento, sino encontrar un mes antes, sin buscarlo, por accidente, el mismo género de muerte que de propósito escogió su primera esposa, la infeliz Enriqueta Westbrook.

Otros grandes artistas han muerto jóvenes; Rafael, Mozart, dos genios en algunas cualidades

muy parecidos á Shelley, acabaron también demasiado pronto sus magníficas carreras; pero Shelley, que había tenido una primera juventud débil y enfermiza, recuperó sus fuerzas bajo el clima propicio de la Italia y prometía largo espacio más de vida. No murió de agotamiento físico, ó de enfermedad orgánica, como los dos citados y como Byron, como Keäts y tantos otros menos ilustres. El mundo y el arte tenían derecho á esperar de él grandes cosas todavía. Una negra nube de verano, que cruzó por el Mediterráneo, enfrente de Liorna, el ocho de Julio de 1822, dejó escapar de sus flancos una rápida tempestad, que apenas duraría veinte minutos, y bastaron para defraudar tan fundadas, tan halagüeñas esperanzas, llevándose en su violento curso á uno de los primeros poetas del siglo diez y nueve.

VI

BYRON

Se ha escrito un gran número de biografías de Byron, y es probable que otras muchas se escriban todavía. La historia de su vida despierta tanto interés dramático como sus tragedias y sus novelas en verso; más tal vez, porque reúne condiciones de movimiento y de verdad, de que carecen éstas. Su existencia fué una lucha constante, pasó en un torbellino por decirlo así, y llenó el mundo con su fama. Su nombre y la noticia de sus aventuras y peregrinaciones llegaron á mayor distancia que sus escritos, y un gran número de personas que no leyeron uno solo de sus versos, que ignoraban completamente la lengua en que están compuestos y la

literatura de que forman parte, conocía y admiraba el tipo teatral de ese Par de Inglaterra, tal como se ostentaba en multitud de retratos : envuelto en un manto oscuro, con cabellos rizados y sacudidos por un viento de tempestad, el cuello de la camisa descuidadamente abierto, como si se alistara á un combate, cuya proximidad parecen estar indicando sus ojos fijos y su frente contraída. Vivió como un guerrero, murió como un héroe; no cayó, es verdad, mortalmente herido en un campo de batalla; pero el efecto á los ojos del mundo fué el mismo, y debió serlo así. Europa y América seguian entonces con febril curiosidad el drama sangriento que se estaba representando en el Oriente y hacían votos ardorosos en favor de los griegos, empeñados en una lucha suprema por recobrar la independencia que los turcos les habían arrebatado cuatrocientos años antes. El arranque magnífico de entusiasmo que llevó á Byron á abrazar esa causa, á transportarse al campo del combate y poner su vida en grave peligro, acrecentó el interés que esa guerra despertaba, y poderosamente contribuyó á preci-

pitar la resolución que, tarde y bien á su pesar, tomaron los gobiernos europeos de intervenir y poner término á la lucha. El servicio prestado por el poeta fué muy grande, y era justo que redundase en su gloria literaria. La última aventura de su vida, la última escena, representada así, en ese suelo clásico y lleno de recuerdos, bajo el cielo soberbio de la Grecia, con el Archipiélago por horizonte, apareció espléndida y palpitante de magnificencia, tal como él mismo la hubiera imaginado, y literalmente coronó su carrera; es decir, puso en realidad una diadema en torno de sus sienes y centuplicó la admiración universal.

Pocos poetas han conseguido en vida tan grande, tan extensa reputación, ninguno quizás se ha impuesto tan completamente á sus contemporáneos; y como es muy difícil, si no imposible, medir la relación exacta entre el valor permanente de una poesía y el efecto que produce al salir por primera vez de labios inspirados, se comprende que sean tantos y tan ruidosos los aplausos de los que brotando la escuchan. El poeta que logra que el mundo lo

atienda, está seguro de ser superabundantemente celebrado; por desgracia sólo lo logra con presteza el que no se inquieta de bajar hasta al nivel de esa atención. Pero el mundo tiene que agradecerle mucho al verlo vestir con imágenes hermosas, cubrir de ropaje suntuoso las pasiones que sacuden, conmueven y dividen á los hombres en sus polémicas de partidos, esforzándose en hacer durar, en inmortalizar tal vez lo que por su propia esencia está condenado á ser quebradizo y pasajero. Las ventajas inmediatas de tan aplaudida tarea se pagan sin embargo más tarde, y se pagan muy caro. Al cabo de unos cuantos años la Inglaterra comenzó á poner en tela de juicio la reputación de Byron, y los demás países fueron poco á poco olvidándose de él. Lo que en sus versos había sido polémica ardiente y vigorosa, pareció de una frialdad pomposa después de agotada la discusión que lo había provocado, como parece después del incendio escoria inerte lo que ha sido una hoguera deslumbrante. El entusiasmo por la Grecia cesó de un golpe, al establecerse e nuevo pequeño reino que tan mezquinamente

deslindaron sus renuentes protectores, dejándosele seguir en paz la carrera de oscuridad y ambición impotente que le aguardaba. Juntamente por fortuna se extinguió el gusto del público por las cosas y los usos orientales, aplicados á la literatura sobre todo, con sus colorines y relumbrones, que tan en moda llegaron á estar; y con él tuvo tambien que deslustrarse una buena parte de las obras de Byron, toda la tramoya y maquinaria de sus poemas y leyendas del Oriente. Sus personajes tan admirados y tan imitados, sus Conrados y sus Laras, sus Giaúres y sus Aroldos, se transformaron de repente en simples héroes de melodrama, cuyo sombrío y misterioso carácter á nadie asustaba y á nadie inspiraba el deseo de descifrarlo.

Además Byron había sido un lord de Inglaterra escribiendo versos, circunstancia en su época interesante para muchos, que no sólo hoy carece de valor, sino labora más bien en contra suya. El orgullo aristocrático de que estuvo henchido, y que apenas se dió nunca la pena de encubrir aún en medio de sus manifestaciones liberales, le impidió ser verdadero escritor, ar-

tista escrupuloso y esmerado. Nótase cierta condescendencia altanera en su modo de escribir, como tenía que haberla en su trato y en sus relaciones con el mundo. Poseía grandes dotes de elocuencia y brillantez, pero no pulía ni cincelaba su lenguaje. De ahí las imperfecciones que con frecuencia importuna afean sus mejores páginas, y que lo colocan, en la línea de los verdaderos artistas, debajo de Shelley, de Keats, y de algunos por otros conceptos inferiores á él. La escuela poética, que ha acabado por predominar en el siglo diez y nueve, ha tomado rumbo diverso y se ha creado un código de leyes estrictas y reglas precisas, suprimiendo las antiguas licencias y rechazando inútiles oropeles. Desgraciadamente los versos de Byron pecan también por sus cualidades musicales. Jamás poeta de rango igual ó más bajo (exclama un moderno[1], cuya autoridad es decisiva en la materia) ha tenido peor oído. Ese aristócrata,

1. Algernon Ch. Swinburne. — Los que hablan desde la niñez la misma lengua son en este punto los únicos jueces. Los extranjeros podremos llegar á descubrir y sentir la melodía, donde la haya; pero que no sepamos á veces encontrarla, no es prueba de que deje de estar allí.

ese Baron del Reino Unido careció siempre, segun otro eminente crítico-poeta[1], de la pasión delicada de todo artista por el uso correcto y la suprema disposición de las palabras.

Y sin embargo, con todo esto, la estatua de Byron no se encuentra derribada ni mutilada. Más de un medio siglo ha transcurrido, el nivel del suelo ha cambiado, levantado aquí por las ruinas amontonadas de otras reputaciones, hundido allí por el vacío de desengaños y fallidas esperanzas; pero la estatua no ha desaparecido, se alza en medio de una atmósfera más serena, enfrente de un horizonte más despejado, y se puede contemplar mejor su aspecto y medir sus proporciones.

Para rendir á su mérito y á su memoria cumplida justicia, es preciso considerar á un tiempo toda su obra y toda su vida; ambas forman un conjunto cabal y producen una impresión, que armónicamente corresponde á la fuerza y la originalidad de su genio. El análisis puede parecer aminorarlo ó empequeñecerlo, pero la síntesis

1. Mateo Arnold.

le devuelve y reconoce en suma sus cualidades soberanas.

Escribió mucho y en géneros muy diversos. En dos de ellos, el dramático y el lírico, que son las dos formas supremas de la poesía, no llegó á la cumbre y queda á gran distancia de las altas luminarias del arte, de Shakspeare y de Shelley, por ejemplo. Como poeta descriptivo tiene pocos rivales; y como humorista, como satírico, como poeta serio-cómico (si es permitido el vocablo) no hay ninguno quizás que le aventaje y aun que se le iguale. Los contemporáneos, á pesar de todo lo que lo aplaudieron, no parecen haber sospechado en donde estuvo su verdadera superioridad literaria. La *Vision del Juicio final*, verbigracia, fué una sátira considerada al aparecer como trabajo de poco aliento, que causó, es verdad, bastante escándalo para justificar una sentencia impuesta al editor por blasfemia, y que en la misma intención del autor era sólo al comenzarla la caricatura de un poema de adulación ridícula compuesto en honor del rey Jorje tercero: nada más, por tanto, que una parodia, es cir, la

más fugaz y deleznable de las empresas literarias. Pues bien, esa obra puramente de circunstancias ha resultado ser un poema imperecedero. Es otro sueño de las calaveras, escrito por un Quevedo moderno, tan punzante, tan penetrante y tan amargo como el autor de las Zahurdas de Plutón, pero sin las cortapisas del Santo Oficio y del despotismo de un Felipe cuarto, y en octavas reales de una transparencia y una fluidez maravillosas. Antes de Byron, Juvenal únicamente había encontrado acentos parecidos para expresar la cólera de un hombre enérgico contra la lisonja y la estúpida adoración de los tiranos; después, sólo Víctor Hugo asciende á igual, ó superior altura, en sus tremendos apóstrofes contra el Emperador y los cortesanos de la restauración napoleónica.

Ese poema fué el anuncio, el preludio del *Don Juan*, obra de mucho más vastas proporciones, su creación magistral, aquella en virtud de la cual puede afirmarse que no olvidará jamás la posteridad el nombre de Byron, aunque el tiempo en su curso revuelto arrastrase y devorase dos sus otros escritos.

Este don Juan de nombre y de raza españolas no pertenece sin embargo á la célebre familia sevillana de los Tenorios, ni tiene más que el nombre de común con el famoso Burlador que puso en escena Tirso de Molina. Byron no intentó siquiera resucitar al trágico seductor creado por la imaginación del poeta español, y que es tan merecidamente popular, como personificación poética del valor y de la audacia ciega, que no respeta vida de hombre, ni honor de mujer, ni institución alguna sobre la tierra por santa y venerable que fuere; que marcha altanero y atrevido delante de sus pasos sin arredrarse ante nada, impulsado por la furia de sus apetitos; y que sólo el poder de la Divinidad con sus rayos y los resplandores del infierno, es al cabo capaz de sugetar y detener, aunque sin asustarlo ni vencerlo.

El poema inglés carece de plan construido ó deslindado de antemano; son las aventuras juveniles de un sér hermoso y afortunado que recorre el mundo sin objeto preciso, en busca de la variada experiencia del viajar y visitar países diferentes; consta de diez y seis cantos, y no

está concluido, sino simplemente interrumpido por el viaje á Grecia y la muerte del autor. Al emprender esa última gloriosa jornada dijo Byron una vez á su amigo y compañero, el capitan Trelawny : « Si las cosas resultan ridículas me servirán para el *Don Juan*, si son heroicas habrá un nuevo canto del *Childe Harold.* » No hubo ni lo uno ni lo otro, aunque las cosas de todo tuvieron, como era natural. Un año entero pasó allí, en cuyo curso cumplió, el dia veinte y dos de Enero de 1824, su trigésimo sexto aniversario, y escribió para celebrarlo los únicos versos que compuso en Grecia, los últimos por consiguiente que produjo, — las hermosas y patéticas estrofas en que se da él mismo, al terminarlas, este triste y profético consejo : — « Busca aquí una tumba de soldado, lo mejor ya para tí. Mira en derredor tuyo, escoge el terreno y ponte á descansar. »

Desde el año de 1818 comenzó á escribir el poema, compuso los cuatro primeros cantos, y lo suspendió en seguida cediendo á la condesa Guiccioli, á quien en el ardor de su pasión repugnaba que su amante tratase el sentimiento del

amor con tanto desenfado; pero la suspensión no podía ser más que temporal, ni había un capricho femenino de cegar lo que era la fecunda vena poética del autor. Es un monumento único, incomparable por el doble carácter, cómico y apasionado, que constituye su esencia misma: la burla y la melancolía, la risa y el llanto, alternándose, sustituyéndose y compenetrándose con tal oportunidad y tanta habilidad, que es un encanto perpetuo. No conserva el menor rastro de esfuerzo, el estilo guarda una soltura y una naturalidad admirables. Diríase que el autor apenas ha meditado su obra, sino que ha brotado fluidamente de su pluma; es como un torrente que, rompiendo muros que lo aprisionan al salir, se convierte en un río que corre poderosamente con su inmenso volumen de agua en dirección del mar, sin titubear una sola vez, sin mostrar los escollos, sin perderse en lagos inútiles, sin salir de su ancho cauce, reflejando los árboles y los edificios de la orilla, las montañas del horizonte, la bóveda del cielo, y repartiendo pródigamente su frescura y magnificencia.

Don Juan viaja por España, por el mar mediterráneo, por las islas del Archipiélago, por Turquía, por Rusia y al fin por Inglaterra, paises todos (menos uno) que el poeta había visitado, y de cuyo aspecto y costumbres acumula rasgos de observador sagaz, que iluminado por su instinto poético sabe á menudo descubrir rápidamente lo que cada país contiene de más curioso y original. El tono y el carácter generales persisten sin desfallecer. Desde los primeros episodios, los amores exclusivamente sensuales y licenciosos de Don Juan y Doña Julia se transforman, por medio de la elocuente carta de despedida que ella escribe antes de ser encerrada en el convento, en una pasión admirable, purificada por la más dolorosa y melancólica resignación. Al salir de España ocurre el famoso naufragio, cuya minuciosa descripción es uno de los florones de la literatura inglesa, culminando en una escena de horror y de muerte que, á despecho del sarcasmo, produce un efecto pavoroso, terrible como el del cuadro de Gericault, la « Balsa de la Medusa. » Arrojado Don Juan por el mar sobre las riberas de una de las Ci-

cladas, aparece la gentil, la arrobadora hija del pirata griego, cuyos desgraciados amores llenan dos cantos enteros del poema. El episodio es de una poesía soberbia, y está habilísimamente puesto en escena, en aquella isla desierta, donde vive la apuesta doncella, como una princesa solitaria, circundada sólo de esclavos, y lanzándose sin reflexión, en virtud de un impulso fatal, omnipotente, á los brazos de Don Juan, fascinada por un sueño hermoso, cuyo despertar será espantoso.

Es difícil, é inútil también, seguir más adelante el análisis de la obra; ni es el modo mejor tampoco de darse cuenta de su valor, sobre todo á medida que el carácter satírico va pronunciándose más y más, hasta llegar á la pintura de la alta sociedad de Londres en los principios de este siglo, que es una maravilla de gracia amarga y observación profunda, uno de esos preciosos documentos con que contribuyen á veces los poetas al esclarecimiento de un período histórico, mina inagotable de datos para la reconstrucción de una época, salpicada oportunamente de estrofas encantadoras, de rasgos apa-

sionados, de imágenes delicadas, como el retrato de Aurora Raby, en cuyo lindo rostro había una expresión tristísima, « parecía que sentada en el umbral del Paraíso lloraba por los que no podían volver á él. »

Este poema, sin argumento, sin objeto preciso, deriva su gran importancia de ser el resumen poético de las ideas, de las pasiones, de la experiencia de la vida de un hombre, que vivió realmente, en toda la fuerza del término, que luchó, que combatió, que amó, que se desesperó, y acabó por sacrificarse en honor de lo que había amado y cantado; que no pasó en fin, á la manera de tantos otros, como un fantasma, como una sombra pálida sobre un fondo gris, bajo un cielo turbio y desteñido. En la octava final del último canto que dejó concluido, compara él la existencia humana á una estrella titilando en el borde del horizonte, entre dos abismos, entre la noche y la mañana, ignorando de donde viene y adonde va. La vida de Byron, más bien que la imagen de una estrella, sugiere la de uno de esos astros de encendida cabellera, que aparecen á largos intervalos, trazando un inmenso surco

luminoso de su paso, símbolo de ruina y destrucción para gentes tímidas y asustadizas, espectáculo magnífico para los que los miran empeñados en fijar su órbita y descubrir sus elementos.

La historia de su vida se halla consignada día por día, casi hora por hora, en sus composiciones poéticas; éstas y aquélla se prestan interés mutuamente y se completan. La posteridad, buscando al hombre detrás de sus versos, encontrará siempre que reflejan fiel y brillantemente el papel importante que representó en la historia de nuestro siglo.

Es claro que decimos esto aludiendo exclusivamente á los grandes rasgos de su vida pública y carrera literaria, de ningún modo á los mil detalles de su vida privada, sobre los cuales sin embargo se ha escrito y se ha discutido hasta el fastidio : culpa del mismo Byron antes que de nadie, pues los anunció y pregonó en tonos diversos al universo entero. Dejamos, por tanto, á un lado los incidentes de su borrascosa juventud en Londres, cuando « se despertó famoso una mañana », segun su conocida expresión, al pu-

blicarse los dos primeros cantos del *Childe Harold*, seguidos á corta distancia por el *Giaúr*, la mejor de sus leyendas orientales; flamante con esa aureola de poeta aplaudido en torno de su hermosa figura, de su nombre aristocrático, se lanzó desbocadamente en la vida fastuosa de la gran capital, ansioso, sediento de intrigas y escandalosas aventuras que encontró sobradamente, hasta retirarse saciado y conservando para el resto de sus días un dejo de amargura, que por desgracia trasciende demasiado en el violento cinismo de algunos trozos del *Don Juan*. Tampoco nos referimos á su malaventurado matrimonio, ni al divorcio que tan próximamente le sucedió y fué causa de su expatriación voluntaria: siendo ese divorcio todavía un enigma para muchos, á pesar de que han ido apareciendo datos que resuelven ciertas dudas y cambian el aspecto de la cuestión[1]; ni á sus desórdenes en Venecia, tan ruidosos que aun hoy

1. En otra ocasión he tratado este punto extensamente, examinando las revelaciones póstumas que, en nombre de la mujer de Byron, hizo una escritora norte-americana. ESTUDIOS Y CONFERENCIAS. Nueva York, 1880. Páginas 99 y siguientes.

allí se conserva la memoria; ni á sus últimas relaciones cuasi-conyugales con la rubia condesa italiana, que vino al fin á ocupar el puesto de compañera indulgente, á que Lady Byron renunció. Estas dos mujeres, que llenaron tanto espacio de su existencia, le sobrevivieron muchos años, y ambas, por medio de sus reminiscencias póstumas y sus revelaciones, han sido causa de la ruda batalla que hemos visto reñirse en nuestros días sobre los despojos del poeta, tan encarnizada y feroz como la que, sobre el cadáver del héroe griego, se riñó, segun Homero, frente á los muros de Troya.

Todos estos sucesos, que no puede ignorar, que tiene que saber el lector de sus poesías, despiertan sólo un interés de segundo orden, y es lícito hasta olvidarlos para juzgar equitativamente al hombre y al artista, en sus relaciones con el desarrollo social y literario de la época.

Byron reunía sin disputa varias de las dotes que forman á los hombres públicos, á los grandes estadistas que imprimen y dirigen la marcha de los gobiernos y las naciones. Las circunstancias en que se halló colocado, su misma educación,

su talento poético lo alejaron de la arena relativamente estrecha de la discusiones dentro del Parlamento, á pesar de que tomó posesión de su asiento en la Cámara de los Lores, habló allí dos ó tres veces, y jueces muy competentes auguraron bien de su porvenir como orador político. Mas no era ese su terreno, carecía de la paciencia necesaria para aguardar hábilmente las coyunturas favorables y de la ductilidad indispensable para acomodarse á las situaciones transitorias.

La suerte le brindó una sola vez ocasión de mostrar la energía práctica, la sagacidad de hombre de estado que hubiese en él, y fué por desgracia demasiado tarde, en Grecia. Allí el poeta asumió con extraordinario desembarazo el nuevo papel de jefe de combate, y reveló vigorosas facultades; pero no hubo tiempo, pareció más bien un juego cruel de la fatalidad; la sombra de la muerte vino en seguida á borrarlo y desvanecerlo todo.

Era Byron, digámoslo de una vez, esencialmente un revolucionario, un agitador que en la poesía encontró vehículo mejor que en las lides

de partido para exponer y propagar sus ideas, que entonó, é hizo repercutir con poder centuplicado por medio de la trompa lírica, lo que se hubiera inútilmente perdido desde la tribuna parlamentaria. Ahí surge, en eso consiste su verdadera superioridad si se pone al lado de otros poetas, de Shelley por ejemplo, de quien bajo otros conceptos dista tanto sin embargo. El autor de la *Reina Mab* profesaba ideas avanzadísimas en su época, y abrigaba dentro del pecho un corazón que la lucha y los obstáculos no arredraban; pero su exaltado lirismo lo aleja demasiado del nivel común de la tierra, y en su encumbrado vuelo pierde casi completamente de vista más de una vez las cosas y los hombres. Byron al contrario, como el gigante de la fábula, se mantiene siempre apoyado con sus plantas sobre el suelo y adquiriendo nuevas fuerzas por el contacto. Acepta y abraza las pasiones, las ambiciones, las iras de sus contemporáneos, concurre presuroso á todos los combates, pide su parte en el peligro, y hace oír su voz y flotar su penacho allí donde menudean los golpes, y corre la sangre, y sucumben los valientes.

El genio de Shelley prefería, como hemos visto, una entre todas las situaciones : la actitud de víctima, ya oprimida por el destino como Prometeo, ya condenada en virtud de una injusticia colosal como Beatrice Cenci, ambas materialmente derribadas, pero conservando y ostentando una resignada energía y el convencimiento indestructible de su derecho. Byron siguió muy distinto camino; era un rebelde constante, infatigable durante la lucha, ansioso del placer intenso de recibir y devolver los golpes, pero sin abandonar jamás la esperanza de la victoria. De ahí el carácter mundano, práctico, el acento comunicativo de su obra revolucionaria, y de ahí naturalmente la honda huella de su paso que imprimió, y no está borrada todavía.

Un brillante escritor moderno[1], estudiando con gran sagacidad este aspecto de la vida y las obras de Byron, encuentra, que en esa gran batalla de la voluntad humana contra las fuerzas

1. John Morley, *Critical Miscellanies*, First Series, London, 1878.

acumuladas durante doce siglos de tiranía y de monopolios, que se llama la Revolución, literariamente corresponde el puesto del poeta del *Manfredo* al que políticamente ocupó Dantón en la arena revolucionaria. Si Dantón hubiese podido leer á Byron (son sus propias palabras) se hubiera llenado de asombro creyéndose delante de un espejo mágico. Parece en efecto renacer y repetirse en los versos del bardo inglés toda la vida constrastada y tumultuosa del gran revolucionario francés, con sus triunfos y desastres, sus alternativas de frenesí y de melancolía, desde las horrorosas matanzas del mes de Setiembre hasta sus accesos de profunda tristeza, sus paseos solitarios por las orillas del río cerca del cual vivía y adonde acudía exhausto después de las luchas de la Convención, y hasta aquel grito desesperado en la prisión : « mejor mil veces ser un pobre pescador que mezclarse en el gobierno de los hombres! »

Hay palabras de Dantón que parecen proferidas de antemano por un héroe de Byron. El poeta y el tribuno se acercan y asemejan en virtud de sentimientos y cualidades que igual-

mente los distinguen : audacia, orgullo indomable, intenso amor de la libertad, percepción rápida y cabal de las necesidades prácticas del momento, y resolución vigorosa de afrontarlas. Si el escritor se hubiese encontrado en la misma revuelta situación en que se halló el Convencional, engolfado en la política cotidiana, arrastrado en el vórtice de la lucha, no se hubiera condenado, como lo hizo, á un destierro voluntario, y hubiera más bien respondido á los que le aconsejasen huir y evitar la venganza inminente de sus adversarios, lo que respondió Dantón : « si fuera posible llevarse la patria en la suela de los zapatos! » Y en presencia del mismo trágico desenlace, de seguro habría dicho ó pensado alguna frase parecida al rasgo de vanidad grandiosa de Dantón, dirigiéndose al verdugo : « Enseña luego al pueblo mi cabeza que bien lo merece. »

Faltaron en cambio á Byron otras condiciones del verdadero revolucionario; faltóle sobre todo, como observa el escritor citado, el sentimiento de firme y generosa esperanza que animó al adalid político francés. En eso, lo mismo que en

otras cosas, laboraron en contra suya su origen, sus hábitos, y también la admiración entusiasta de sus contemporáneos. Su carrera resultó así sembrada de contradicciones, el metal de su carácter una amalgama de impurezas. El hombre que escribió estas palabras : — « dadme una república. Los tiempos de reyes van agotándose rápidamente; habrá sangre corriendo como agua, y lágrimas abundantes como niebla, pero los pueblos vencerán al cabo. Lo veo muy bien, aunque no viviré para presenciarlo, » — fué el mismo que se dejó con íntima satisfacción adular en Grecia, y manifestó que quizás no rehusaría la corona, si se la ofrecían[1]. Su fin prematuro no permitió tomar mayor incremento á esos rumores; pero no puede menos de ocurrirnos suponer, que tal vez hubiera á la postre ido mejor á los griegos con un rey como Byron, que con monarcas como sus Jorjes y sus Otones. Nada en ello hubiese sido ridículo, tratándose de quien reunía á sus prendas personales, á su inteligencia esclarecida, una al-

1. John Nichol, *Byron*. Pág. 184.

curnia tan ilustre y tan antigua como la de cualquier príncipe reinante. Byron no había desperdiciado nunca ocasión de recordar al mundo, en buenos versos, que sus antepasados habían, en tiempo inmemorial, emigrado de la Escandinavia á la Normandía, que dos caballeros de su apellido habían cruzado el estrecho de la Mancha junto con Guillermo el Conquistador, y remontaba orgulloso, siguiendo una serie no interrumpida de abuelos, hasta el origen de la sangre que circulaba por sus venas.

Para comprender bien el papel histórico de este vate insigne, es indispensable no olvidar la época en que le tocó vivir y escribir, el período sombrío y confuso de desastres y reacciones, dentro de cuyos límites está colocada su biografía. Dos sucesos capitales llenan los veinte y cinco primeros años del siglo diez y nueve: las guerras contra Napoleón y las restauraciones que le siguieron. La lucha de la Europa en masa contra el emperador francés, en la cual ejerce Inglaterra una influencia preponderante por su riqueza, su energía y su indomable constancia, vino á la larga, por la fuerza de las cosas, y

no obstante el despotismo insensato que la embriaguez de las victorias permitió ejercer al nuevo césar, á convertirse en el fondo en un combate entre el pasado y el presente, entre el viejo absolutismo de la edad media y el espíritu reformador de que había sido la revolución francesa explosión tumultuosa, desordenada y terrible. Vencido Napoleón, por la fuerza incontrastable de los monarcas coaligados y de los pueblos mismos levantados, indignados ante su ambición sin freno, su dureza sin mesura, — hubo un gran silencio en toda la extensión de la Europa. El cansancio de esfuerzo tan largo y tan violento fué por muchos interpretado como signo de que el espíritu revolucionario había muerto, deshonrado primero en las orgías militares del imperio napoleónico, sofocado después para siempre bajo el triunfo abrumador de la Santa Alianza. De altares desiertos y abandonados durante muchos años elevóse entonces una espesa nube de incienso que nubló el aire y pareció oscurecer la luz del sol; porque la verdad es que al mismo tiempo que la piedad sincera encendía modestamente su lámpara temblorosa,

surgieron repletas de insolencia mil innobles y codiciosas preocupaciones.

En el instante crítico, y en el centro mismo de tal situación, se levanta la figura de Byron, cerniéndose, desde el momento de su aparición, muy por encima del horizonte limitado y la estrecha intolerancia, de que se consideraba á los ingleses en el continente como el ejemplo más completo. Cuando salió definitivamente de su patria y dió principio á su gran peregrinación, atravesando la Europa desde el mar del Norte con rumbo al Mediterráneo, en el mes de Abril de 1816, fué á visitar el campo de batalla de Waterloo, donde, menos de un año antes, había corrido á torrentes la sangre de sus compatriotas; y sin embargo, allí mismo, en aquel palenque de gloria militar, sobre aquella llanura cubierta por el polvo de un imperio, fertilizada por millares de cadáveres ingleses, su amor sincero de la libertad lo alejó de todo alarde de patriotismo vulgar, y reconoció que no podía esa batalla famosa rivalizar en la memoria de los hombres con triunfos como los de Maratón y de Platea, porque no había sido ganada ni

disputada en nombre de una causa mejor.

Cuanto el mundo contenía de noble, de liberal y de generoso no se engañó, no vaciló, y reconoció en Byron desde luego un campeón de la causa inmortal que yacía entonces hollada y pisoteada. Esa voz de poeta era al menos un consuelo, y fué oída con profundo interés. Si todo estaba condenado á ser la víctima de los opresores, si no había esperanza de redención, si el porvenir era tan tenebroso y tan odioso como el presente, si no quedaba un palmo de tierra donde vivir libre y feliz, ahí estaba el mar, el revuelto océano tan soberbiamente cantado en las últimas estrofas del *Childe Harold*, ante cuyas riberas retrocede la tiranía de los hombres, para cuyas agitadas olas son un juguete frágil las poderosas escuadras, que se desbaratan y desvanecen en su seno « lo mismo que los copos de nieve al caer sobre su blanca espuma. » Así se explica la inmensa popularidad de ese tipo de corsario, de pirata, de aventurero, que describió y ensalzó tantas veces, en guerra abierta é implacable contra la sociedad, libre sobre la inmensidad del mar, jugando su vida

por guardar su libertad, tipo que, á pesar de haber servido después para tanta escena de melodrama y tanta mascarada, conserva todavía cierta grandeza salvaje, cierto acento de genuina poesía, cuya sonora vibración persiste en la hermosa canción de Espronceda :

Que es mi dios la libertad,
Mi ley la fuerza y el viento,
Mi única patria la mar.

Estos rasgos característicos de los héroes de Byron, misantropía, orgullo, atropello de las leyes injustas, allanamiento de las barreras sociales, sirvieron en más de una ocasión, entonces lo mismo que más tarde, para disfrazar accesos de desesperación ficticia, para cubrir con vestimenta purpúrea el vacío de almas menguadas. Byron no es de ello responsable.

Otras veces, y esto parece más grave, Byron mismo dejó desviar su concepción por rumbo torcido. En ciertos grandes impulsos no siempre se puede guardar una medida, y en el tremendo ataque contra la sociedad hipócrita de su patria, ataque sostenido con un valor y ener-

gía que nunca se encomiarán demasiado, se dejó por momentos ir más allá de un límite moderado, hasta el punto de que aislados ciertos pasajes de *Beppo*, de *Don Juan* y otras obras, presentan al poeta como enemigo encarnizado de las virtudes domésticas, como implacable escarnecedor del sentimiento de la familia. El cargo es sobradamente grave, no hay para qué abultarlo más, y no es justo imputar á Byron exageraciones posteriores; pero de cualquier manera es lástima que haya podido olvidar, siquiera de paso, que la institución de la familia es el mayor timbre de nobleza de la especie humana, que sobre esa firme base se ha edificado el progreso de las edades, y que sin ella infaliblemente volveríamos á la rudeza brutal y al sangriento desorden de las épocas primitivas.

Desde 1816 fué, pues, á establecerse en Italia, su residencia constante hasta la partida final para Grecia. Honra á la Italia haber cobijado bajo su cielo en esos días los tres poetas ingleses más ilustres, permitiéndoles excitar y nutrir su genio fuertemente con el espectáculo de sus monumentos artísticos, con sus ruinas, sus re-

cuerdos y las obras de sus grandes escritores. El pobre país no podía ofrecer otra cosa en aquellos tiempos, desmenuzado por la codicia y los mutuos celos de los monarcas vencedores, oprimido por el Austria, maltratado por Metternich, el poderoso ministro tenido entonces por el genio de la diplomacia, cuando hoy nos consta por su propio testimonio, por sus Memorias acabadas de publicar, que era un personaje pomposo, pretensioso y mediocre.

Durante los siete años que habitó la Italia, compuso Byron la mayor parte de sus versos. A ese período pertenecen sus obras dramáticas, que, aunque muchas, son la parte más débil de sus poesías : todas declamatorias, monótonas y frías, excepto dos, *Manfredo* y *Caín*, más bien que dramas monólogos extensos, personificaciones elocuentes y audaces del sentimiento de individualismo y de rebeldía, elevado á un alto grado de pasión y energía violenta. El *Manfredo* tiene el acento siniestro de una pesadilla; el *Caín* es una de esas concepciones que parecen traducidas en una clave superior al tono habitual de las composiciones literarias, y que ins-

piran al lector sentimientos contrastados y un esfuerzo anormal; su fuerza subyuga, y la impresión final aterra y confunde.

Pero la literatura jamás logró llenar completamente su ambición; la lucha, la acción lo atraían con fascinación irresistible; y su odio vigoroso y sincero contra toda especie de opresión lo impulsaba sin cesar al combate. El suelo volcánico de la Italia no era el más á propósito para mantener tranquilo é indiferente á un hombre de ese temple. Hubo el año de 1820 en toda la península un gran movimiento de sociedades secretas y conspiraciones, y Byron no rehusó ni su nombre, ni su fortuna, ni su talento, ni su persona para unirse á los que trabajaban en favor de la independencia italiana. Redactó proclamas, compró armas, albergó combatientes en su casa. El esfuerzo abortó, los desastres de 1821 sumieron otra vez al país en la inercia y la miseria, y nadie lo sintió y lamentó más amargamente que él, él que había escrito estas palabras en una de sus cartas privadas : « no hay sacrificio demasiado grande para tan grande objeto. Una Italia libre! pensadlo bien,

si eso es la poesía de la política! » En los tercetos de la *Profecía de Dante* formuló el consejo práctico, el único que los podía salvar : « uníos » hace decir al famoso poeta y patriota, « uníos y los Alpes serán una barrera insuperable. » Necesitábase sin embargo mucho más de un cuarto de siglo todavía para que el consejo fuese oído y atendido. Por fortuna en esos infaustos días había ya visto la luz la generación á que pertenecieron Mazzini, Garibaldi, Azeglio, el Conde de Cavour y los otros ilustres italianos, admiradores todos, Mazzini principalmente, del gran poeta inglés que fué de los primeros en consagrarse con tanto entusiasmo y generoso desprendimiento, á la causa que ellos luego supieron defender y coronar con la victoria.

Cerrándosele el campo de la política, encaminó su actividad por otras sendas, y fundó un periódico, *El liberal*, por medio del cual intentó ejercer una vasta propaganda en Inglaterra y en el mundo. « Si vivo diez años más (decía en 1822) ya veréis de cuanto soy capaz, no en la literatura, que es nada y no creo que haya sido

mi verdadera vocación; pero sin duda algo haré. » Así se forman, así se desvanecen las ilusiones de los poetas. Cada uno con frecuencia aspira á lo que precisamente no le es dado conseguir. Fué él sobre todo un literato, un poeta que aplicó al arte con efecto maravilloso la energía y la ambición del hombre práctico : el raro consorcio de esas dos grandes cualidades constituye su originalidad, su fuerza, su poder, el valor perpetuo de lo que escribió.

Un impulso, más fuerte que él mismo, sed de gloria juntamente con amor de la justicia y la libertad, lo llevó á las playas de Grecia que sostenía un duelo á muerte contra la Turquía; y una vez allí, las dificultades de la acción, las angustias de una guerra de esa clase, el desorden de un país de esclavos emancipados, la duda entre mil designios igualmente temerarios, agotaron su constitución, de antemano ya sacudida y gastada, y le causaron una fiebre, en Misolonghi, que en nueve días apagó para siempre el fuego que dentro de su cuerpo había ardido con tanta intensidad. « Ahora voy á dormir » fueron sus últimas palabras. Y si sus res-

tos mortales debían todavía, antes de yacer en la quietud eterna, viajar desde allí al seno de la patria para recibir nueva prueba del odio y malquerer de una porción fanática de sus compatriotas, que le negó los honores nacionales que merecía y sus deudos solicitaron, — su espíritu imperecedero, es decir, sus versos y la memoria de sus acciones habían también de ofrecer por largo tiempo nuevo campo de batalla, nuevo terreno de disputas apasionadas, de ardiente controversia entre detractores tenaces y admiradores entusiastas.

VII

BYRON JUZGADO POR GOETHE

Goethe, con cuyo nombre como poeta, como crítico, ó como iniciador, hay que tropezar, cualquiera que sea la ruta por donde se explore la literatura del siglo diez y nueve, dió mucha importancia á las obras de Byron y siguió siempre con vivo interés y simpatía todo el curso de su carrera. Los escritos del ilustre vate ejercieron bastante influencia sobre el poeta inglés, á pesar de que éste no comprendía la lengua alemana y en su tiempo no abundaban, como ahora, traducciones de todo género, libres y literales, en verso lo mismo que en prosa. Pero en esto, como en muchas otras cosas, fué utilísima á Byron la amistad

de Shelley, quien desde los primeros tiempos en que ambos se conocieron y trataron, durante el viaje á Suiza, solía traducirle de viva voz fragmentos del *Fausto*, inspirándole ya entonces tan entusiasta admiración por la obra, que ofrecía Byron cien libras esterlinas al que quisiese traducírsela y entregarle el manuscrito para su uso particular.

Huellas de la lectura del *Fausto* se descubren fácilmente en el *Manfredo;* Goethe las reconoció en el acto mismo que lo recorrió por vez primera, y al ocuparse del poema en su publicación periódica, *El arte* y *la antigüedad*, dijo: « Este inteligentísimo poeta ha sabido extraer de mi *Fausto* el alimento más fuerte de su hipocondría, aplicándolo á sus propios fines. » No hay en realidad vituperio, sino elogio, y muy grande, en la observación; y de ahí surgió para lo adelante un cambio de expresiones de recíproca simpatía entre los dos autores. Más tarde Byron le dedicó la tragedia *Sardanapalo*, inscribiendo al frente su nombre en términos pomposamente encomiásticos, como « el homenaje de un vasallo á

su señor, al primero de los escritores de la época, creador de la literatura de su país é ilustrador de la de Europa. » Goethe aceptó el obsequio, respondiendo en unos versos relativamente más moderados, pero llenos de benevolencia y de interés por su genio y su fortuna. Estos versos llegaron á manos de Byron cuando ya se había embarcado en Génova, con rumbo á Grecia, y aprovechó una breve escala que hizo en Liorna, para contestar desde allí al saludo de su eminente cofrade.

Goethe empero debía tributarle algunos años después elogio mucho mayor, discernirle una verdadera corona inmarcesible, asociando el nombre y la apología de Byron con la más trascendental y característica de sus obras, el episodio de Helena, que se halla hoy encajado dentro de la segunda parte del *Fausto*, y de la cual viene á formar el acto tercero. Es bien sabido que se publicó primero aparte, antes que todo el resto de la obra, en 1827, bajo este título: « HELENA; *Fantasmagoría Clásico-Romántica*, » formando, pues, un trabajo completo, y siendo sin duda lo más claro, lo más

poético y perfecto que contiene esa oscura y extraña continuación del *Fausto*, que se comentará y estudiará por los siglos de los siglos. Vamos brevemente á analizarla en busca de la parte que plugo á Goethe asignar en su fantasmagoría al poeta del *Manfredo* y el *Don Juan*.

Hay para ello que entrar, como nadie puede ignorarlo, en un mundo puramente ideal y simbólico. La gloria suprema de Goethe consiste en haber empleado todas esas alegorías, todas esas personificaciones mitológicas, anticuadas, manoseadas durante millares de años, y haber obtenido, en pleno siglo de análisis penetrante y de escepticismo triunfante, efectos tan poderosos como originales.

Ha terminado la guerra de Troya, y Helena, en medio de un grupo de prisoneras, aparece otra vez, recuperada y conducida á Esparta por Menelao, cautiva delante del palacio donde fué soberana, miedosa de la cólera de su esposo vencedor, ansiando descubrir el medio de aplacar sus enojos ó conjurar su furia ; pero es siempre la mujer extraordinaria, cuya hermosura saludaban reverentes los ancianos de

Homero, la personificación de la belleza, el tipo ideal completo de la estatuaria griega. Mefistófeles, el diablo de la Primera parte, que en este drama clásico toma la forma de una vieja horrible y gigantesca, una de las tres hijas del Abismo y de la Tiniebla, la induce á refugiarse mientras dure la ira de Menelao, dentro de un castillo inexpugnable, donde se ha fortificado y habita allí cerca una banda de hombres del norte venidos de regiones lejanas, de la noche Cimmeria. El jefe de esos rubios guerreros septentrionales, que representan por su aspecto, por sus trajes y sus maneras, un nuevo tipo de belleza, el tipo gótico que ha de suceder al arte griego, es Fausto, el mismo Fausto de la primera parte, que después del terrible desenlace de sus amores con Margarita, continúa exigiendo las condiciones de su pacto con el diablo y ha pedido la posesión de Helena, de la mujer más bella de la tierra. Ambos al fin se encuentran, y de su unión nace un hijo llamado Euforión, sér maravilloso que viene á luz lleno desde el primer momento de audacia y agilidad. Esa figura simboliza la

poesía moderna nacida del consorcio de dos ideales, de la imaginacion clásica y la fantasía romántica, y representa especialmente además á Jorje Byron. Fausto y Helena ven con susto á su hijo apartarse de su lado para correr y trepar, por medio de grandes saltos, hasta la cumbre de montañas y rocas inaccesibles; en una de éstas encuentra y recoge el manto y la lira de Apolo, el dios-poeta, cuya apariencia asume. Goethe entonces pone en su boca cantos líricos deliciosos de amor y de entusiasmo, que se transforman después en magníficos himnos marciales, recordando determinadamente la campaña de Byron en favor de los griegos. Arrebatado Euforión imagina que le han brotado alas, que puede ya libremente volar, y se lanza al espacio; el manto de Apolo lo sostiene un momento, una aureola fulgente envuelve su cabeza y un rastro luminoso marca su paso; pero en seguida cae á los piés de sus padres un hermoso joven, cuyas facciones corresponden á la fisonomía de Byron, «la parte corpórea se desvanece súbitamente, la aureola se dispara como un cometa en la dirección del cielo, y

quedan sobre la tierra el vestido, el manto y la lira. » El coro entona un solemne canto fúnebre en que consigna todos los elementos de la biografía de Byron, su rango aristocrático, su genio, su riqueza, su poder, su simpatía, su fascinación sobre las mujeres, sus dones poéticos, para deplorar amargamente que, preso dentro de las redes inextricables del destino, en abierta é inevitable rebelión contra las leyes y las costumbres, no le hubiese sido posible realizar la grande empresa final que le costó la vida.

Ahora bien ¿ supuso Goethe por ventura que pueda señalarse en las obras, en la poesía de Byron, la fusión realizada de los dos grandes ideales, del arte clásico y del arte romántico? La suposición parecería en efecto un tanto aventurada, y todo ese simbolismo, de cualquier modo que se interprete, no viene en definitiva á ajustarse bien á las condiciones especiales del autor del *Manfredo*. Otros poetas modernos, Keats, Andres Chénier, el mismo Schiller, que fué el amigo del alma del poeta del *Fausto*, Heine más tal vez que ningun otro,

entrarían mucho mejor dentro de esa interpretación. Pero es preferible pedir la clave del enigma á Goethe mismo, que explicó claramente en sus conversaciones con Eckermann lo que allí quiso significar. Copiemos sus propias palabras: « No podía escoger á ninguno más que á Byron como representante de la poesía de nuestra época, pues es sin disputa el mayor talento del siglo. Además él no es clásico, ni romántico tampoco, sino la encarnación de lo presente, de lo actual, que era precisamente lo que yo necesitaba. Llenaba también mi objeto, por otra parte, en virtud de su carácter no satisfecho, insaciable y de la ambición militar que en Misolonghi lo perdió. »

La explicación aclara la alegoría, que de ese modo se completa y resulta digna de crítico tan penetrante como Goethe. Byron surge, pues, en ella tal como brilla hoy á los ojos de la posteridad : representante de su época, cantor, adalid de un período revolucionario, un Tirteo moderno, sacudido por pasiones profundas y violentas, aspirando, junto con todos

sus contemporáneos, á un ideal confuso, grandioso sin duda alguna, pero imposible de realizar por la misma inquietud, por la misma agitación general que caracterizan á sus días y á su siglo.

VIII

WORDSWORTH

Fáltanos, para completar este rápido bosquejo de la poesía inglesa durante los primeros años del siglo diez y nueve, mencionar un nombre, Wordsworth, que disfruta en toda la Gran Bretaña de una reputación sólida y extensa, tan bien cimentada como la de cualquiera de los tres poetas anteriormente citados. Es sin embargo una reputación británica, exclusiva, insular por decirlo así, que con lentitud ha ido saliendo del recinto del país, y forma por tanto contraste muy marcado con la nombradía universal de Byron. Difícilmente hubiera podido suponerse, ó imaginarse de antemano, que un poeta tan diferente hubiese logrado llegar por

senderos tan opuestos á la misma alta cumbre de gloria que sus ilustres contemporáneos.

Nació diez y ocho años antes que Byron y le sobrevivió veinte y seis, llegando hasta el medio mismo del siglo, 1850, en que murió, ya un anciano octogenario. Tan largo espacio comparado con el corto término de que los otros poetas pudieron disponer, viene en cierto modo á sugerir la idea de que no fuese quizás un mal para la gloria de Keats, de Shelley ó de Byron el haber fallecido tan precozmente; pues Wordsworth, en un plazo muchísimo mayor, de seguro no llegó más lejos; y cuanto hizo de notable, casi todo aquello en que reposa la parte inmortal de su reputación, fué compuesto en los cuarenta primeros años de su dilatada existencia.

Pero si no redundó en favor del arte la longitud de su vida, si ni en eso, ni en varias otras cosas, se asemeja Wordsworth á Miguel Angel ó á Goethe, al Ticiano ó á Víctor Hugo, artistas que mantuvieron intacta hasta los últimos límites de la vejez su fuerza creadora y produjeron en avanzada edad algunas de sus

obras más vigorosas, tuvo en cambio el poeta inglés la fortuna de ver convertirse la oscuridad, en que pasó su juventud y aun su virilidad, en brillante aureola al fin de sus días, gozando al cabo de la dicha de sentirse, al morir, en posesión cabal y reconocida del respeto y la estimación de sus compatriotas.

Su biografía tiene escaso interés, apenas hay qué decir : la historia de un hombre tan feliz casi como es posible serlo sobre la tierra, que se fijó un sistema de conducta, se creó un ideal limitado y realizable, que aspiró sólo hasta donde con sus fuerzas alcanzaba, y obtuvo cuanto apeteció. El período de la juventud, que en todos es siempre más ó menos borrascoso, duró para él menos que para ninguno. Bajo su primer impulso se sintió también, como todos en aquellos días, deslumbrado por las súbitas llamaradas de la revolución francesa, abrazó al principio con ferviente entusiasmo la nueva causa, hasta proyectó un momento, viviendo en París, lanzarse en la política militante, y aliado á los girondinos, entre quienes contaba íntimos amigos, apode-

rarse él también de la dirección de los negocios públicos, é intentar la regeneración del mundo por medios de eficacia tan dudosa como un poco de elocuencia y mucha ostentación de virtudes, de patriotismo y buena fe. El genio benéfico que veló siempre sobre su vida lo salvó del trágico desenlace á que hubiera llegado junto con sus amigos por ese camino, forzándolo á volver de repente á Inglaterra. Guardó su entusiasmo un poco de tiempo más, pero llegó luego el instante en que desembarazándose, como de un traje de fiesta, de sus opiniones liberales y cosmopolitas, asumió una á una todas las preocupaciones características del *tory* inglés, egoístamente convencido de que su patria y su organización aristocrática son la última y más completa expresión de la sabiduría política.

Fué entonces á establecerse definitivamente en la parte septentrional de Inglaterra conocida como « la región de los lagos, » evitando con pavor el tumulto y la agitación de las ciudades. Un amigo al morir le legó una suma de dinero, con lo cual, y muy poco más, llenó la medida

moderadísima de sus deseos y quedó al abrigo de la miseria, y de la necesidad, dura para todo artista, de buscar una ocupación para subsistir. Más tarde obtuvo, sin moverse de su retiro, un empleo cómodo del gobierno, que aumentó considerablemente su bienestar, y que desempeñó por espacio de treinta años, renunciándolo al cabo en favor de un hijo. La fama, los aplausos que no había oído al principio, vinieron por último en su busca; los ministros y la soberana del país se esforzaban á porfía en concederle emolumentos y honores. Al morir en 1850, era considerado no sólo como un gran poeta, sino tenido por muchos como una especie de evangelista y benefactor de la humanidad.

Publicó varios volúmenes de poesías y fué en suma escritor muy desigual; tiene composiciones admirables por su sencillez, por la felicidad de su forma, por su encanto musical y la delicadeza de imágenes y sentimientos, al lado de muchas otras de una vulgaridad, de un prosaísmo tales, que no es exageración decir que recuerdan, con sus pretensiones dogmatiza-

doras, los sermones de clérigos protestantes en parroquias campesinas. Fué tambien el jefe reconocido de una escuela poética, que ha sido llamada de los « laguistas, » así como él mismo, por excelencia, el poeta de los lagos. El título se explica del siguiente modo : queriendo todos esos escritores poner en sus versos principalmente impresiones de objetos y paisajes de la naturaleza, escogieron como terreno más adecuado la parte del norte de Inglaterra, famosa por la belleza de sus vistas y accidentes topográficos, sus lagos y sus montañas. Al frente de ese grupo se encuentra Wordsworth; y es curioso y característico que uno de sus últimos trabajos fuese un par de cartas, que escribió y publicó en 1844, combatiendo con ardor el proyecto de cruzar por ferrocarriles aquella región y levantando indignado la voz contra semejante profanación.

Consagró su vida á contemplar la naturaleza y á traducir en verso las impresiones, imágenes, ideas que despertase en él esa contemplación. Al efecto construyó una teoría poética, que expuso minuciosamente, sosteniendo que

debía siempre componerse con un propósito deliberado, que el sentimiento había de dominar sobre la situación, que los objetos más comunes y los menores detalles de la vida del campo podían ser el mejor incentivo de la imaginación, y que en vez de pretender elevar la forma, el verdadero lenguaje de la poesía era el que ordinariamente basta para el trato y las relaciones domésticas. Teorías estéticas, de este y de otro jaez, se han hecho muchas; su suerte depende á menudo del temperamento del que las enuncia y echa al mundo; y suele ser tiempo perdido el refutarlas. Lo cierto es que la poesía consiste en algo más profundo y misterioso que todo eso, y que cuando realmente aparece, es mucho más fácil sentirla que explicarla. Keats, Shelley, — lo hemos visto, — varios otros poetas además, han contemplado también con aplicación intensa la naturaleza y revelado sus impresiones. Pero qué diferencia! lo que en Wordsworth pretende ser admiración sistemática, lección fecunda de moral y efecto exclusivo de poesía buscada, fué en ellos el desahogo de un amor vivísimo, de un entusiasmo exube-

rante, de un sentimiento enérgico y avasallador de simpatía.

El mérito de Wordsworth es innegable, indisputable su puesto entre les poetas eminentes; pero sus mejores composiciones son las que á veces más se alejan de su teoría. Sus dos largos poemas didácticos, el *Preludio* y la *Excursión*, fragmentos ellos mismos de otro poema más largo que proyectó, son monótonos, fastidiosos, fatigantes; no contaba entre sus cualidades con la energía y la robustez necesarias para sostener, como Milton, sobre sus hombros la pesada carga de un gran poema en verso libre inglés. Profesar sistemáticamente la sencillez y suprimir las dificultades de la rima es exponerse sin remedio á caer en el prosaísmo; sólo la pompa y magestad del poeta del *Paraíso perdido*, unidas á la magnificencia de sus imágenes, pueden superar esos obstáculos y rematar dignamente la tarea.

Se funda su verdadera gloria en las « Baladas líricas » y los sonetos. Esta última forma, por lo breve y condensada, sirve muy bien de molde á sus imágenes intensamente reducidas. En las

baladas suele llegar aun más lejos; cuando se apodera de él una emoción sinceramente profunda, cuando recibe por medio de la inspiración lo que falta á su sistema y lo que faltó en todo el curso apacible de su vida, la nota patética, la huella de la pasión agitada, produce algo de una delicadeza fascinante. Los cantos á Lucía, escritos en 1799, son tan cortos, tan vigorosos y tan buenos como los de Shelley ó de Goethe.

En otras composiciones, de extensión mayor, como la oda « á la Inmortalidad, » y varias del mismo estilo, obtiene gran efecto por la sostenida elevación de su tono, por la pureza de la inspiración, por la calma, la serenidad del lenguaje que parece ir ascendiendo lentamente en virtud de una fuerza interna, latente, poderosa. Recuerda mucho en estos casos la manera de Luis de León, las estrofas, solemnes al mismo tiempo que sencillas, de la « Noche Serena, » de las odas « á la Ascensión » ó « á Felipe Ruiz. »

Está, pues, muy justamente colocado entre los vates ilustres. A despecho de cuanto tenga

de desigual ó de incompleto, resaltarán perpetuamente los dones de observación precisa y reproducción vigorosa, que poseyó en grado altísimo. El mensaje, la buena nueva que trajo en sus versos al mundo, conserva profunda significación y subido precio. La naturaleza se deja admirar y cantar en tonos y de maneras muy diversas. Se le puede amar como una madre joven y bella, como la amaron Shelley y Keats, con veneración apasionada y entusiasta; se le puede temer y resistir como una madrastra abrumadora, á la manera enérgicamente desesperada de Leopardi; y se le puede en fin querer como una hermana dulce y consoladora, cuyo afecto seguro es una fuente inagotable de alegría y de reconfortante esperanza. Así la quiso, así la trató Wordsworth: así aparece en sus poesías, y de ahí sus grandes, sus mayores méritos.

Aunque el cambio fundamental de opiniones que fué la única crisis de su vida, el abandono de las ideas revolucionarias y republicanas profesadas en su juventud, — ideas de que no sólo renegó, sino que combatió despues abra-

zando otras diametralmente opuestas, — lo apartan del grupo de poetas en íntima simpatía con el espíritu del siglo, descúbrese sin duda, en sus buenas composiciones, un amor tan constante de la verdad, buscada en las fuentes mismas de donde brota, que le dan un carácter genuinamente moderno y un valor permanente, y bastan para justificar el aplauso y el entusiasmo de sus admiradores.

III

UN IMITADOR ESPAÑOL DE BYRON

ESPRONCEDA

El más directo de los descendientes poéticos de Byron, el más notable de sus continuadores es, á no dudarlo, Alfredo de Musset; pero éste, si comenzó su carrera imitando al autor del *Don Juan*, pronto se elevó á puesto más alto escribiendo poemas y elegías en que á nadie imita, y dándoles un acento personal, exclusivamente suyo, que lo coloca en el rango de los poetas ilustres del siglo y los que en su patria y su literatura han ejercido influencia independiente.

Después de él, ninguno ha importado á otro país y en otra lengua con más tino y mejor fortuna los caracteres especiales de la poesía de Byron, que el malogrado vate español José de Espronceda.

Es un artista incompleto por desgracia, una

existencia prematuramente interrumpida, una víctima interesante del estado revuelto de transición, en que se agitó la nación española durante toda la primera mitad del siglo. Puede decirse que desde la fecha de 1808, en que dió principio la insensata y malhadada invasión de la península por Napoleón primero, hasta 1842 en que murió Espronceda, á los treinta y dos años de su edad, no hubo un momento de reposo, una hora tranquila para ningún español que por sus estudios, sus aficiones y su carácter tratase de respirar dentro de la atmósfera del siglo, de ponerse en obras y en palabras de acuerdo con las ideas de libertad y de progreso que dominaban y mantenían convulso y febricitante el mundo entero. Espronceda fué entre todos uno de los más infortunados, de los que más caro pagaron el privilegio de vivir en aquella época, desperdiciando en luchas desesperadas su talento y energía, y consumiendo rápidamente sus fuerzas hasta caer agotado y exánime, todavía dentro de los límites de la juventud.

Nació en plena campaña contra Napoleón, por

accidente en un pueblo de Estremadura, por donde pasaba el regimiento de que su padre era coronel, y á quien acompañaba naturalmente su esposa, en guerra tál que anunciaba durar un tiempo indefinido. Se educó en un colegio de Madrid. En la adolescencia se encontraba aún, cuando sufrió su primera condena por pertenecer á una sociedad secreta bajo el tiránico reinado de Fernando VII; y poco después, como toda la juventud liberal de España, se vió forzado á emigrar.

Residió primero en Gibraltar, luego en Lisboa; y había de dar un gran rodeo por Inglaterra y Francia ántes de poder volver á España, años después, cuando un indulto arrancado en las postrimerías del rey Fernando abrió las puertas á los proscritos. Un alto en Lóndres decidió de su porvenir de poeta.

En Madrid, bajo la dirección literaria de Lista, había hecho sus primeros ensayos en verso, tomando, como era inevitable, el rumbo clásico que se imprimía en los colegios y academias, y aceptando por modelo las poesías de ese mismo Lista, literato distinguido, poeta menos que me-

diano; pero poseedor de todos los secretos del arte que imperaba, residuo inanimado del siglo anterior, incrustado en un fondo de mitología gastada á fuerza de manoseada. Los fragmentos que se conservan del poema épico, *Pelayo*, de Espronceda, apenas revelan por la robustez de la versificación el futuro cantor del *Pirata* y el *Diablo Mundo*.

El conocimiento del idioma inglés, el estudio de las obras de Byron, frescas y brillantes en aquel entonces, y realzadas por la reciente desaparición heroica del poeta, despertaron ecos no sospechados en su alma, impulsaron por nueva ruta sus instintos literarios y acabaron de formar su talento y su carácter.

No solamente se asimiló gran parte de lo que había de superior en la inspiración de Byron, y recogió y guardó como un reflejo brillante del estilo del poeta, para verterlo después con éxito maravilloso sobre la rotunda versificación castellana, sino que penetró hasta lo más íntimo en ese nuevo arte, en esa poesía de combate, que era por su esencia una protesta incesante y elocuente contra las miserias y las locas reacciones

de la época. La posición de un oscuro emigrado español no tenía por de contado nada de común con la de un par de Inglaterra, y no pudo Espronceda pretender nunca á los servicios eminentes de Byron. En la esfera de su alcance hizo, sin embargo, cuanto pudo. Es fama que combatió detrás de las barricadas en las calles de París durante los días del mes de Julio de 1830, en que fué derrumbado el trono de los Borbones de Francia; y también que estuvo listo y á punto de partir para pelear junto con los insurrectos de la Polonia. En el intermedio tomó parte activa en una de las varias expediciones, desastrosas todas, que ensangrentaron é hicieron aún más odiosos que los primeros los últimos años del reinado de Fernando VII.

Cuando volvió á España, é inaugurado después de la muerte del monarca el período constitucional, entró de lleno en la vida pública, prodigando sus servicios á la causa más liberal, en el periodismo, en los clubs, en la plaza pública, donde quiera que había que correr algun peligro ó reclamar atrevidamente alguna cosa, y escribiendo á veces poesías inflamadas y agresivas

como su *Dos de Mayo*, que es una proclama incendiaria, ó las dos terribles y sarcásticas octavas del *Diablo Mundo* contra el conde de Toreno.

Lo mismo que Byron, se entregó aturdidamente á excesos de diverso género, de esos que á la larga se cobran siempre con creces, y que, ó matan moralmente como aconteció á Alfredo de Musset, ó materialmente consumen como había de suceder en quién, como en él, no era el organismo físico tan resistente como el de Byron; éste empero sucumbió también prematuramente, como ya hemos visto.

Murió en pocos días, de un mal de garganta, el 23 de Mayo de 1842.

Entre sus composiciones puramente líricas y personales, además de la vigorosa canción del Pirata que ya hemos citado, sobresalen dos : la una intitulada *á Jarifa* que expresa en rico y sonoro lenguaje un desencanto profundo. El tono es tan amargo y sinceramente desesperado que el lector la sigue convencido de que no es una simple afectación el « árido hastío » de que el poeta se lamenta. La otra es la elegía en octavas *á Teresa*, la cual aunque clasificada de

segundo canto del *Diablo Mundo*, sólo puede comprenderse aisladamente y como cosa aparte. En ella predomina igualmente un acento de emoción personal que subyuga. Canta la muerte de una mujer que sintió por él una pasión ardiente y trágica, terminada en la angustia y la desolación completa. Son cuarenta y cuatro estrofas que brotan, como las del *Adonais* de Shelley, bajo el mismo soplo de inspiración sin decaer su intensidad un solo momento.

En ambas composiciones se revela un talento de versificador de primer orden, superior al de Byron en riqueza de efectos musicales; pero el estilo es más elocuente que poético, á causa de su pobreza relativa de imágenes.

El Estudiante de Salamanca es un poema narrativo, dramático y lírico al mismo tiempo, en que reviste hábilmente una vieja tradición nacional con todos los colores de la poesía moderna. La imitación de Byron es evidente; todo el episodio del amor y muerte de Elvira recuerda pasajes análogos del *Don Juan;* y no trató Espronceda de engañar ni desorientar á sus lectores, pues puso precisamente por epígrafe de

esa segunda parte del poema dos versos de la última y la más bella de las octavas inglesas, en que se cuenta el triste fin de la doncella griega en una isla de las Cicladas. Hay también semejanza innegable entre la carta de Elvira y la que hace Byron escribir á doña Julia. Pero son imitaciones felices, sin sombra de esfuerzo laborioso y que ajustan admirablemente al tono general de la obra.

El *Diablo Mundo* tiene ya pretensiones más altas. Ofrece el autor al empezar que será su poema

> De nuestro mundo y sociedad emblema;

presentando en su curso un exacto traslado

> De la vida del hombre y la quimera
> Tras de que va la humanidad entera.

El prospecto es ambicioso y desgraciadamente quedó menos que en cierne, no sólo por la muerte prematura del poeta, cuando únicamente tenía escritos cinco cantos, sino porque en ellos

no se dibuja todavía un plan preciso y bien delineado; muy de creerse es que no tuviese ninguno y que fuese su intención irlo improvisando á medida que lo iba versificando. El argumento hasta el punto publicado carece en realidad de lógica é ilación.

La idea primordial del viejo rejuvenecido y comenzando una nueva vida viene directamente, como desde luego se ve, de la leyenda alemana de Fausto; pero el contacto es simplemente superficial, se reduce á ese único detalle copiado, sin tomar nada más de la versión filosófica del viejo doctor, que ha apurado todo el saber humano y se rejuvenece para poder gozar de los placeres materiales. No es, pues, Goethe, sino siempre Byron, el genio inspirador de Espronceda, en esta obra lo mismo que en las demás.

En sus buenos pasajes, es decir, en todos los que Espronceda escribió y corrigió con algún cuidado, reproduce el poema español las cualidades principales del *Don Juan*. Ya que no es trasunto fiel, como lo soñó, ó lo anunció, de la vida y las ilusiones humanas, eslo en cambio del carácter y las ideas del poeta mismo que está

exactamente retratado en él con todos sus méritos y sus defectos, su inquieto temperamento y sus hábitos indolentes, sus pasiones políticas, su sensibilidad delicada mal cubierta por un espeso barniz de sarcasmo, sus aspiraciones elevadas, su amor del placer, sus vicios y sus virtudes en una palabra. El estilo se amolda perfectamente á los diversos tonos, y la pomposa lengua castellana se presta sin rebelarse á las alternativas del humor del artista, ora lírico y ora burlon, ora grandilocuente y entonado, ora lijero y lleno de gracia.

La obra es demasiado desigual, el poeta demasiado desdeñoso del público y de sí mismo; fáltale sobre todo el respeto de su propio talento y el amor elevado del arte. Fué una lástima; pero la posteridad se atreverá apenas á echárselo en cara, cuando piense que, antes de cumplir veinte años de su edad, vagaba pobre y proscrito, lejos de su patria, sin amigos, sin protección, sin estímulo literario, y después vivió sólo corto tiempo en medio de un completo desequilibrio social, como embarcado y corriendo desatado huracán. Si esto se tiene en

cuenta, es fuerza convenir en que hizo aún más de lo que había derecho de esperar. Su nombre no caerá en la oscuridad del olvido, una parte de la luz que irradia la aureola de Byron brilla y brillará reflejada contra su frente.

IV

POESIA ITALIANA

LEOPARDI

En los mismos momentos en que bajo su cielo albergaba la Italia los más ilustres poetas de la Gran Bretaña, cuando Keats moría tan prematuramente en Roma, y preparaban Byron y Shelley, reunidos con otro poeta inglés[1] en Pisa, la publicación de un papel periódico en que pudiesen imprimir libremente sus manuscritos y donde insertaron varias de sus más características producciones, — vivía en un rincón de los estados del Papa, tenía ya edad de hombre y había compuesto versos admirables un poeta italiano, cuyo nombre de seguro no llegó una sola vez á los oídos de esos famosos cofrades suyos, y en cuyos escritos sin embargo

1. Leigh Hunt. El periódico *El Liberal*, de que hemos hablado (página 100)

surge para la posteridad la voz más elocuente y reside la inspiración más elevada y sincera de la Italia, en toda la primera mitad del siglo diez y nueve.

Jacobo Leopardi que, por tantos vínculos, se encuentra unido á la literatura y al movimiento general de la época, pasó su vida en la soledad, en aislamiento casi completo, sin auditorio numeroso que atendiera á sus cantos sublimes, sin celebridad, sin lograr aplauso de amigos ni vituperio de adversarios, sin nada de lo que enciende el alma y la excita á producir. Su reputación empero, escasa y reducidísima al principio, ha ido lenta y seguramente ascendiendo sobre el vasto horizonte donde hoy resplandece, tenido ya y apreciado en su alto y legítimo valor, no sólo como un gran poeta lírico, sino como un fenómeno extraordinario, un ejemplo rarísimo en la historia de las literaturas antiguas y modernas. Fué poeta y fué filósofo, eminente, original bajo ambas faces, reuniendo cualidades de prosista y de versificador, de cantor y de pensador, que es extraño hallar reunidas en un solo individuo; fué un Platón mo-

derno, por decirlo así, con el don supremo del lenguaje métrico y armonioso de que el Platón antiguo carecía, que expresó en versos admirables, tan vigorosos, tan sobrios y rotundos como los del gran poema latino de Tito Lucrecio Caro, concepciones originales, opiniones exclusivamente formadas por él mismo, resultado de sus dolorosas meditaciones, de la impresión profunda que en su delicada alma de poeta produjo la contemplación del universo y de la suerte de los hombres sobre la tierra.

Es una interesantísima coincidencia en el desarrollo de la filosofía moderna : durante los mismos años en que un idealista alemán, un discípulo de Kant, el famoso Schopenhauer, ya citado anteriormente, elaboraba una nueva doctrina y creaba la filosofía pesimista del siglo XIX, llegaba un poeta italiano, por un camino del todo diferente y en virtud de un esfuerzo enteramente personal, á idénticas conclusiones. Nada hubo entre ellos de común en el espacio de sus vidas; ni se conocieron, ni se consultaron, ni se estudiaron mutuamente, á pesar de que bien pudieron haberse encontrado, pues

tenía Leopardi más de veinte años de edad cuando Schopenhauer visitaba la Italia después de haber escrito y publicado, en 1819, la más importante de sus obras — « El mundo considerado como voluntad y como fenómeno » — donde se hallan todos los principios fundamentales de su filosofía. Verdad es que esa doctrina tardó largo tiempo en surgir á la superficie, y puede decirse que hoy solamente se ha generalizado tomando posesión de muchos espíritus. Con todo eso, son numerosos los puntos de contacto entre el pesimismo metódico del uno, y la tranquila desesperación del otro; y los que siguen en nuestros días la moral extraña del misántropo alemán deben por fuerza reconocer en Leopardi, si no un precursor, un admirable expositor en versos apasionados de sentimientos equivalentes á las ideas, que en el sistema de Schopenhauer sirven de piedra angular á la filosofía.

El pesimismo de Leopardi no forma, es claro, un cuerpo riguroso de doctrina, y estudiando su biografía es fácil ver además que no brotó desde el primer momento completo y armado de

su cabeza. Aunque su vida fué corta, pues sólo alcanzó, en medio de dolores incesantes, á los treinta y nueve años de su edad; aunque tampoco es su obra muy extensa, pues á menudo sus enfermedades le impedían leer y escribir durante largos intervalos, — descúbrese muy bien el desarrollo constante, la progresión de sus ideas y sentimientos, que lo llevan desde los años de estudio y de fe juvenil, de consecuencia en consecuencia, de desengaño en desengaño, hasta la desesperación final, que tan superiormente describe y sostiene en sus últimas poesías.

Su talento y su instrucción se mostraron y desarrollaron desde muy temprano. Esto, en cuanto á lo primero, no es raro entre los poetas; en cuanto á lo segundo, es un ejemplo poco común de precocidad, pues compuso á los diez y siete años su primer libro, sobre las supersticiones populares de los griegos y los romanos, trabajo de erudición pasmosa en un niño de esa edad, y en el cual consignó sus primeras opiniones religiosas y filosóficas, las que adquirió y formó en el seno de su familia.

Nació el año de 1798 en Recanati, ciudad pequeña y muy pobre de los estados del Papa, *natío borgo selvaggio*, mi salvaje pueblo nativo, como lo había de llamar más tarde, situado en las faldas orientales de los Apeninos, al sudeste de Roma, no lejos de las riberas arenosas del Adriático. El conde Monaldo Leopardi, su padre, era un ferviente católico, jefe austero de familia, que vivía retirado dentro de sus propiedades, como la mayor parte de la nobleza romana en aquella época, mientras todo el país iba cayendo en manos de los franceses y acababa el general Bonaparte de arrancarlo pedazo por pedazo del poder del Austria, del Papa y de sus diversos tiranuelos indígenas, para formar después con todos ellos la clientela de un improvisado imperio. Giacomo Leopardi, su hijo, se crió, pues, en la casa paterna, dentro de los muros de la biblioteca, por decirlo así, donde solo, y sin maestros, había aprendido á los quince años, el hebreo, el griego, y el latín, sin contar las lenguas modernas principales, y escrito y acabado dificilísimos trabajos filológicos. El « Ensayo sobre los errores populares de los antiguos » fué el

resultado de esos estudios solitarios; en él analiza las supersticiones del paganismo en Grecia y en Roma, muchas de las cuales duraban y duran todavía entre el pueblo italiano, para combatirlas en nombre de la religión cristiana, á la que entona un entusiasta himno en prosa, que ocupa la última página del interesante librito. Profesaba, por consiguiente, el poeta en esos días la religión de sus padres, y miraba en la iglesia católica el único refugio contra la ignorancia popular, el más seguro baluarte contra el error.

No debía pasar mucho tiempo antes de que comenzase á cambiar de opiniones, estorbado muy pronto por la censura clerical, que prohibía la impresión de todo escrito, filosófico ó literario lo mismo que político, que revelase en su autor la huella menor de independencia intelectual, y despertó en su ánimo una repugnancia que persistió toda la vida. Pocos años después, residiendo en Roma, sin recursos, sin porvenir, en la miseria, no pudo resolverse á aceptar un empleo, de bibliotecario ó de profesor, que le ofrecían por gestiones de su amigo

el célebre historiador Nieburh, ministro de Prusia en la corte pontifical, y prefirió la terrible estrechez en que vivía á vestir el traje eclesiástico, condición inseparable del empleo. Un poco más tarde, en fin, había de denostar, de combatir con ira, con furor las lecciones de paciencia y de resignación á la desgracia, que enseña como virtudes la religión cristiana; y lamentando los males horrorosos que padecía, la situación desesperada en que se encontraba, é invocando la muerte en un apóstrofe sublime[1], la única, dice, á quien inspiran piedad los sufrimientos humanos, protesta enérgicamente que no colmará de rastreras alabanzas, que no bendecirá jamás la mano que lo hiere, como es costumbre por inveterada vileza entre los hombres, *com'usa per antica viltà l'umana gente.* Así, por tanto, la fe cristiana que, á los diez y siete años, aparecía ante sus ojos como la más amable de las religiones, era, á los treinta, una doctrina suficiente sólo para consolar á débiles y menguados.

1. Amore e morte. XXVII. *Opere*, Firenze, 1865

Al abandonar la religión, al sacudir la fe infantil, debía arribar seguidamente á la incredulidad completa, sin detenerse en la duda, porque su talento, que era de una precisión y claridad positivamente extraordinarias, no se avenía con la vaga inquietud del escepticismo. Pero antes cantó el amor de la patria, el culto ardiente de esa patria italiana que no existía desde la ruina del imperio romano, que nunca había existido en la realidad, que habían invocado tan vehementemente Dante y Petrarca y sus sucesores, y por la que ahora desplegaba Leopardi la misma exaltación é idéntico entusiasmo. El amor de la Italia fué la segunda étapa, por decirlo así, de su inspiración poética antes de llegar á la desolación profunda, al pesimismo sin restricciones, en que al fin se detuvo, y bajo cuyo soplo brotó de su genio riquísima cosecha de poesía.

Sus primeras composiciones, fuera de algunos preludios incompletos que más tarde rechazó, son dos odas patrióticas y célebres, escritas á los veinte años : una lamentando la decadencia secular de la Italia, la otra llorando

iguales desgracias contemporáneas, con motivo del « monumento de Dante que se preparaba en Florencia; » ambas completadas, poco más de un año después, por una tercera, en que traza la decadencia literaria, tomando como ocasión el descubrimiento de los libros perdidos de la República de Cicerón por el famoso erudito Angel Mai. En ellas su inspiración no marcha todavía enteramente sola, sino va guiada en cierto modo por sus estudios de filólogo, notándose indudables reminiscencias de Petrarca en la canción á Italia.

Las tres « canciones » son verdaderas elegías, la primera en especial, que comienza comparando el estado abyecto del país con el alto grado de poder que alcanzó en la antigüedad, y de que rinden elocuente testimonio las ruinas monumentales, « los muros y los arcos y las estatuas y las torres yermas de los que fueron nuestros abuelos, » y termina volviendo á crear, y poniendo otra vez en boca de Simónides, el himno extraviado que compuso éste, en honor de los héroes de las Termópilas.

En la segunda relata á Dante las miserias del

presente, los horrores de la conquista extranjera, las humillaciones impuestas por los ejércitos de republicanos franceses, que vinieron á saquear el país proclamando los dogmas de la Revolución, « el nefando grito de libertad que era un escarnio » *la nefanda voce de libertà che ne schernia.* Lamenta en versos magníficos la parte de dolor de la Italia en la infausta, la desastrosa campaña de Napoleón contra Rusia en 1812, para la cual partieron veinte y siete mil italianos bajo las banderas del Príncipe Eugenio y retornaron sólo á la península « trescientos treinta y tres. » « Los valientes italianos (excla-
« ma Leopardi) bien dignos ay! de muerte
« mejor, sucumbían en las desoladas playas
« de la Rusia, en guerra inmensa contra el
« viento y el cielo y los hombres y las fieras.
« Caían por escuadrones enteros, medio vesti-
« dos, demacrados y sangrientos, y la nieve
« helada era el lecho de sus cuerpos adoloridos.
« Cuando luego llegaban las angustias supre-
« mas, decían, recordando á esta madre patria
« adorada : oh! si no nos matasen las nubes y
« los vientos, sino las armas; y fuese por bien

« tuyo, ó patria nuestra! Mientras que apar-
« tados de tí, en la risueña edad juvenil, igno-
« rados del mundo entero, morimos por esa
« nacion que te asesina. » Y en seguida resuena en esta composición patriótica, por primera vez, con esos rasgos de sobriedad, de perfección lapidaria que caracterizarán en prosa y verso el estilo de Leopardi, la desanimación incurable, el acento de desesperación, que han de ser la nota fundamental de su poesía. Apostrofa las mismas víctimas de esa misma retirada de Rusia, en estos términos :

« Almas queridas! aunque sea infinita vues-
« tra desventura quedad en paz, y esto os con-
« suele; que no tendréis consuelo alguno ni en
« esta edad ni en la edad futura. Reposad en el
« seno de vuestro dolor sin límites, dignos
« hijos de aquella á cuyo supremo mal sólo el
« vuestro es bastante grande para acercársele. »

En esta amarga desilusión es fácil todavía descubrir las huellas de un sentimiento de amor; el anhelo entusiasta de un porvenir mejor para la Italia, aunque cada vez más hondamente empapado en amargura, persiste algún

tiempo aún, inspirándole la oda citada á Mai, el epitalamio á su hermana Paulina y un canto al vencedor en unos juegos públicos[1], escritos el año de 1824; pero de pronto cesa enteramente.

De ahí en adelante reina sólo en la inspiración del poeta el dolor, el hastío y el convencimiento indestructible de la inutilidad, de la vanidad de todo. La idea de la patria italiana, expresada en versos rotundos que sus compatriotas se aprendieron de memoria, había de continuar, á pesar del desencanto de Leopardi, llenando las almas y espoleándolas á la lucha, al sacrificio y á la muerte, preparando, de desastre en desastre, de hecatombe en hecatombe, el día remoto, pero infalible, de la consumación en que surgiría, por primera vez en la historia, una Italia libre, fuerte, compacta. La Italia regenerada, reconstruida, con una sola bandera y unas mismas instituciones, como siempre había tenido una sola lengua literaria y un mismo origen para todos sus habitantes, no se olvidó en la hora del triunfo de los ilus-

1. IV. Nelle nozze della sorella Paolina. — V. A un vincitore nel pallone.

tres precursores á quienes debía tanta gratitud, y el nombre y la gloria de Leopardi, reconocidos como valioso patrimonio de la nueva nación, son orgullo de todos y objeto de estudio y admiración constante de sus sabios y sus hombres de letras.

Hay á primera vista como una ironía de las cosas en esa simpatía, en esa póstuma adoración de un poeta, que desesperó del porvenir y dejó de creer en la resurrección de Italia, en vísperas de la gran revolución que debía formarla y producirla. La contradicción, si bien se mira, no existe más que en la apariencia. Leopardi es en definitiva el gran poeta italiano del siglo XIX, el único después de Alfieri de la raza de los fuertes, de los atletas, y á nadie deben tanto como á él la lengua y el arte literario en nuestros días. El idioma del Dante y de Petrarca renace y se robustece en sus versos lo mismo que en su prosa, alejándose, como para conformarse á su situación política actual, de la dulzura y la molicie de Metastasio, sus contemporáneos y sus inmediatos sucesores. Además, la desesperación de Leopardi nunca

pudo compadecer bien con signos, con síntomas de decadencia y mucho menos de debilidad; la entonación viril, la energía indomable, el rechazar todo consuelo, afrontar el dolor y aguardar impasible la muerte para recibirla, como dijo él, con la frente erguida, *armato e renitente al fato*, sin doblegarse á la fatalidad, todo eso nunca hubiera podido en verdad fomentar ó consentir los vicios de la servidumbre, sino preparar el porvenir de libertad, infundiendo valor y fuerzas para recibirlo y merecerlo.

Pero si faltaban á la Italia todavía muchos años de prueba antes de lograr el triunfo, terribles, mucho peores eran los que faltaban también al pobre poeta, antes de acabar su jornada y llegar al reposo eterno. Qué vida de dolores! Fué un martirio incesante, un sufrir perenne, casi sin intermitencia alguna. A la edad de diez y nueve años, de resultas del excesivo trabajo, su organización física, enfermiza y delicada desde el principio, dió muestras evidentes de estar ya profundamente herida, forzándolo desde entonces á privarse de la lectura y del

estudio, que eran su único solaz, y condenando su cuerpo sin remedio al raquitismo y á la deformidad. Las penas morales que lo abrumaban eran mayores aún que su enfermedad. En su casa ni lo amaban ni lo comprendían. Su padre, hombre de carácter adusto y austero, aferrado á añejas preocupaciones, ni aprobaba ni compartía los sentimientos de su hijo, á quien se obstinaba en tratar como un niño, aun en presencia de los frutos de su portentosa precocidad intelectual. No tuvo tampoco el consuelo de hallar refugio en el seno de una madre cariñosa; y sus compatriotas de Recanati juzgaban orgullo insolente su tristeza y su amor de la soledad. La mala situación de fortuna de la familia lo privaba de los recursos necesarios para salir de allí, y sin embargo si no hubiese salido de aquella miserable aldea, hubiera muerto antes de los veinte y cinco años.

El primer viaje á Roma, donde conoció al insigne erudito Niebuhr, á quien dejó pasmado tan vasta instrucción adquirida en tan corta edad, pareció por un momento devolverle la salud perdida. Pero fué un alivio pasajero. Des-

atáronse en seguida los males, y esta vez para no mitigarse más. Leer su correspondencia con su familia y sus amigos, su Epistolario publicado en Florencia en dos volúmenes pocos años después de su muerte, destroza el corazon al más indiferente. Es quizás el documento, el testimonio más conmovedor que existe de la vida de un gran poeta. No hay lástima que iguale á la realidad desgarradora. Inspira la más profunda compasión conocer los detalles de esa odisea de un pobre poeta, enfermo y contrahecho, buscando de ciudad en ciudad de Italia la calma, restablecimiento, alivio siquiera, y hallando sólo miseria y dolor. Su padre no podía remitirle lo suficiente para vivir. « Con doce escudos al mes (escribe en una de sus cartas) no se vive humanamente, ni aun en Florencia, que es la ciudad italiana más barata, pero yo no pretendo vivir humanamente. Me impondré tales privaciones que los doce escudos me bastarán. » Y ni esa mezquina suma, esos doce duros, podía ofrecerle su familia con regularidad. El cultivo de las letras producía muy poco, nada casi, en esa época, ni siquiera á un

erudito y un prosista de su calibre. « No puedo pretender (escribe en otra carta) un empleo público, porque aquí (los estados del Papa) todo se reserva para los clérigos y los frailes; y fuera de aquí, qué funciones han de confiarle á un extranjero? » Triste confesión: en Milán, en Bolonia, en Florencia, pasaba por extranjero, por extraño, el artista eminente, cuyas obras circundaron de nuevo lauro la frente de la Italia, y devolvieron á la lengua de todos, empobrecida y debilitada, cualidades de vigor y precisión, que equivalieron á un renacimiento.

En otra parte dice: « Me privo de escribir porque cada renglón me cuesta un sudor de sangre; » y efectivamente necesitaba á veces dos días para acabar una carta de veinte líneas. Una afección nerviosa, añadida á sus enfermedades constitucionales, le impedía muy á menudo moverse; se exacerbaba el mal si se aproximaba al fuego, y á pesar de que era muy friolento, lo condenó una vez á pasar tiritando en Florencia un invierno entero. Toda estación marcada lo empeoraba; si la primavera parecía reanimarlo un tanto, los calores del

verano venían inmediatamente á producirle daño terrible. Encontró por fortuna, en medio de su desgracia, amigos cariñosos y admiradores entusiastas que sustituyeron en torno del infeliz solitario la familia ausente; y con Antonio Ranieri, uno de ellos, á quien ha inmortalizado el afecto á toda prueba que mostró por Leopardi, emprendió viaje á fines del año de 1833 para Nápoles, adonde los médicos lo mandaban en busca de clima propicio, y donde debía morir. La epidemia del cólera, que devastó en 1836 el sur de la Italia, le sorprendió obligándolo á encerrarse en una casa de campo, privado de toda comunicación con la ciudad, en virtud de la cuarentena y de las excesivas precauciones que imponía el terror de la peste misteriosa, y además sin auxilio ni asistencia médica, á causa de la escasez de sus recursos en medio de aquel desierto. « Aquí he pasado (dijo en una carta á su familia) varios meses en una agonía increible, corriendo cada día seis peligros de muerte bien contados, inminentes y realizables de minuto en minuto. » Le asaltó una pulmonía contra la cual tuvo que

combatir solo; cuando fué permitido volver á la capital, en la primavera de 1837, era ya un cadáver, devorado por un asma violenta y con uno de los ojos enteramente velado por una catarata. Al fin, el catorce de Junio de ese año, la hidropesía que lo ahogaba invadió de una vez toda la cavidad del pecho y extinguió definitivamente su aliento, en Nápoles, á la hora en que se ocultaba el sol detrás del Posilipo, bañado en la púrpura fulgente de un ocaso meridional. Rodeábanlo en ese instante Ranieri y una hermana de éste, á la cual dijo el poeta: « Abre la ventana y déjame mirar la luz. » Tales fueron sus últimas palabras, que por notable coincidencia recuerdan las mismas que, pocos años antes, había pronunciado Goethe en el momento de morir.

Teniendo presente esta suma inaudita de penalidades é infortunios, es natural creer ó suponer que diera ella origen y fomentara en el espíritu de Leopardi la filosofía desesperada, el pesimismo absoluto y sin atenuación alguna que cantó en sus versos, que expuso en su prosa, y que amarga sin cesar las efusiones

íntimas de su correspondencia privada. Hay empero que ponerse en guardia contra esa aproximación de dos elementos, por lo mismo que parece indicada, y porque acaso confunda lo que existió y se desenvolvió con entera independencia lo uno de lo otro. Esto último era por lo menos la opinión del mismo Leopardi, formulada en los más enérgicos y concluyentes términos, para evitar y refutar precisamente esa confusión.

En una carta fechada en Florencia el 23 de Mayo de 1832 y dirigida á su amigo Sinner, filólogo alemán residente en París, abandona de repente la lengua italiana en que la comenzó á escribir, y empleando la francesa, sin duda con el objeto de dar á su declaratoria más notoriedad y más claridad, estampa estas palabras: «Mis estudios me han conducido á una filosofía desesperante, que no he vacilado en aceptar enteramente; y sólo la cobardía humana, en busca de pruebas de los méritos del vivir, ha podido considerar mis opiniones como el resultado de mis sufrimientos, obstinándose en atribuir á mis circunstancias materiales lo que

únicamente se debe á mi inteligencia. Quiero protestar, antes de morir, contra esa invención de la debilidad, y de la vulgaridad, suplicando á quienes me lean que traten de destruir mis observaciones y mis razonamientos, más bien que de acusar mis padecimientos. » En presencia de tan terminantes afirmaciones no debiera haber equivocación posible, recordando sobre todo la habitual sinceridad de su carácter, la sencilla franqueza y la rectitud perfecta de cuanto dijo y cuanto pensó; sin embargo, es tan sutil y tan profunda la influencia de la salud del cuerpo sobre la manera de pensar, de obrar y de sentir en todos los hombres, que el problema para muchos quedará siempre en pie, y su solución no sea quizás tan fácil como el mismo Leopardi lo imaginaba.

En esa misma carta, y poco antes del párrafo citado, combate la idea de atribuir tendencia alguna religiosa á sus escritos, y agrega: « Mis sentimientos respecto del destino han sido y siempre son los que expresé en el *Bruto minore.* »

« Bruto minore, » ó Bruto segundo, es decir,

Marco Bruto, matador de Julio César, es el título de una de sus canciones, la VI en la colección, y la primera por tanto que escribió después de las cinco que llevamos ya citadas, ó brevemente analizadas. Sirve de base á su argumento la sabida tradición antigua que pone en boca de ese célebre romano, al atravesarse con su espada, esta frase: « Virtud! no eres más que una palabra[1]. » Despues de estudiar y comentar esa maldición suprema, comparándola, en un largo y elocuente discurso en prosa, con otra sentencia sobre la gloria más larga, pero en el fondo idéntica, que se atribuye al sabio Teofrasto, también en los momentos de morir, saca Leopardi á la escena al célebre romano en una oda espléndida, donde nos lo presenta despues de la derrota de Filipos, empapado en sudor y en sangre de sus com-

1. Así la transcribe Floro el historiador latino, aprobándola por cierto; pues dice: « cuán verdadero lo que exclamó al morir, que la virtud era un nombre y no una cosa, *non in re, sed in verbo tantum, esse virtutem!* » El griego Dión Casio, relatando el mismo suceso, cita una frase más larga: « O miserable virtud, eras una palabra desnuda, y te seguía como si fuesos una cosa; pero estás subordinada á la fortuna. »

patriotas, *sudato e molle di fraterno sangue*, y pone en sus labios un monólogo sublime.

Si muy de cerca se examina, ni es verosímil semejante monólogo dada la situación, ni es probable que ideas tales en ninguna ocasión ocupasen el ánimo de Marco Bruto; pero la oda en realidad tiene otro objeto, y así debe considerarse. Es el producto exquisito del íntimo contacto en que pasó Leopardi toda su juventud con la antigüedad pagana, la esencia de todo lo que había extraido de esos ricos, opulentos manantiales. No sintiéndose todavía bastante seguro de sí mismo para expresar en su propio nombre sus opiniones, como más tarde lo hizo, y tal vez con el objeto también de evitar el rigor de la censura eclesiástica, se apodera del nombre y de la figura de Bruto, sin curarse de la verosimilitud histórica, y arrastrado en parte por la simpatía que naturalmente le inspiraba ese ilustre ciudadano de la república romana, estoico y sombrío, que con tan indómita energía consumó y defendió la hazaña famosa, aunque estéril y loca, de la muerte de Julio César.

Los últimos versos de la canción dan idea exacta de su tono y carácter generales. Es la imprecación final del que siente al espirar que nada hay detrás de la muerte, ni siquiera esa idea de la posteridad, á menudo la última ilusión que conservan los hombres más desengañados y desesperados. « No, yo no invoco moribundo » exclama Bruto « ni á los sordos monarcas del firmamento ó del infierno, ni á la tierra indigna, ni á la noche, ni á tí, último rayo de la lóbrega muerte, ó memoria de la posteridad! ¿Cuándo desdeñosa tumba ha sido aplacada por sollozos, ó adornada con palabras y dones de vil multitud? Los siglos se precipitan peores cada vez, y mal se puede fiar á corrompidos descendientes el honor de almas egregias y la suprema venganza de los desgraciados. Bata hambriento en torno mío sus alas el negro cuervo, devórenme las fieras, llévese el torbellino mis despojos desconocidos y reciba el viento mi nombre y mi memoria. » Es imposible imaginar más enérgica, más precisa afirmación de la nada, del aniquilamiento total.

La filosofía de Leopardi se diferencia de una

manera esencial de todas las formas más ó menos completas, más ó menos científicas bajo que se ha presentado el pesimismo, tanto en las meditaciones del pensador alemán Schopenhauer que fué su contemporáneo, como en las demás que han existido antes y después de él, en la antigüedad, en la edad media, en nuestros mismos días. El poeta italiano no expone ni defiende un sistema, no combate teorías anteriores en favor de otra nueva y preferida, como con frecuencia ha sucedido; y no vino por tanto á añadir en definitiva un nombre más al largo catálogo de los que han querido descifrar los arcanos de la vida humana, arcanos que el mismo deseo de crearles y ajustarles una explicación supone á menudo impenetrables. No hay vestigio alguno de duda ni de incertidumbre en sus opiniones de poeta y de filósofo; sobre todo ni sueña siquiera en formar escuela ó en arrastrar sectarios. No se detiene á refutar la idea de un dios personal, ni la fe en la inmortalidad del alma, ni la creencia en penas y premios de la otra vida. Estas cuestiones no tienen para él importancia ni valor. Los que en ellas encuentran consuelo pueden continuar

velando con tan lijera y transparente tela la profunda miseria de su existencia; Leopardi no estima ni necesario, ni útil, ni digno de un hombre seriamente convencido de la infinita vanidad de todo, esforzarse en destruir las ilusiones de los demás. Esos errores, sin embargo, sólo sirven á su juicio para aumentar la infelicidad humana, y aunque antiguos y modernos los hayan abrazado y seguido con tenaz porfía, son simples quimeras y no es dado á todos fingirlos y acariciarlos. « Yo desprecio » exclama « la pusilanimidad de los hombres, yo rechazo todo consuelo y todo engaño inútil; tengo el valor de soportar la privación de toda esperanza, de mirar intrépidamente el desierto de la vida, de no disimularme ninguna parte de la desgracia humana, aceptando todas las consecuencias de una filosofía dolorosa, pero sincera. A falta de otra ventaja, procura á los fuertes esta filosofía la altiva satisfacción de ver arrancados todos los velos que cubren la crueldad misteriosa del destino humano. »

Con esta misma franca energía proclama, en multitud de lugares y bajo mil formas diferentes,

no creer en la razón, en la justicia, en el progreso, en ninguna en fin de las ideas que suelen ser el fundamento de todos los sistemas. ¿Entonces deben ser los animales los más felices sobre el suelo del planeta ¿No asusta á Leopardi la consecuencia; al contrario, la mira frente á frente y responde sin titubear que sí. Su Felipe Ottonieri, creación imaginaria en la cual se pinta él mismo, contemplando un enjambre ocupado en su labor, dice á las abejas : « Sois bienventurosas si no comprendéis vuestra desgracia. » Esto en prosa. En verso, hace prorrumpir en este canto á un pastor errante por el Asia : « O rebaño mío, feliz tú pues no conoces, segun parece, tu miseria! Qué envidia te tengo! No sólo porque vas casi enteramente libre de angustia, porque olvidas en el acto cualquier accidente, cualquier daño, cualquier causa de temor por grande que sea, sino sobre todo porque jamás experimentas el hastío. »

Era indispensable dar una idea, siquiera somerísima, de las principales opiniones filosóficas de Leopardi, porque su doctrina y su poesía son la misma cosa; ambas parecen brotar juntas de

su alma, y desde la fecha del *Bruto minore* (1824) no hay una sola de sus composiciones en verso que no se halle en acuerdo explícito y perfecto con su filosofía. Más aún, y en esto se funda su grande, su mayor originalidad : fué el poeta ardiente de su propia filosofía, la amó, la adoró, la cantó con tal sinceridad de sentimiento, con tal calor de convicción, con tan trágica y dolorosa verdad que llegó sin esfuerzo, en la región de su vuelo, á la misma altura de poesía á que han llegado otros cantando las ilusiones más gratas de la vida, acariciando los impulsos más consoladores del corazón.

Puso al servicio de su amarga desesperación un instinto musical maravilloso, una lengua de una sobriedad exquisita, de una claridad que raya en prodigio, porque elevándose á las cimas líricas más encumbradas, no pierde un instante la transparencia de su significación, la acabada sencillez de su construcción. Estas cualidades, que han sido siempre muy raras y lo son más cada vez en nuestros días de rápido escribir, lo asemejan á los grandes artistas de épocas remotas, de Grecia y de Roma, y con razón han dicho

muchos que parece un escritor antiguo extraviado en la edad moderna, un contemporáneo de Pericles ó de Augusto viviendo en el siglo XIX. La armazón sólida, resistente de su estilo recuerda las composiciones de aquellas épocas en que no eran las letras, como ahora, solaz y ocupación de un gran número de personas, sino de unos cuantos, muy contados individuos. Su verso y su prosa, siendo esencialmente distintos, como deben serlo, se asemejan en sus cualidades y tienen un mismo mérito, una misma cifra de quilates. Solía él decir que era la prosa más difícil que el verso, y la comparaba á una mujer desnuda, mientras que la poesía era como una mujer lujosamente ataviada. Aunque no parezca ni exacta la comparación ni cierta la superioridad, revelan el profundo y delicado respeto que sentía por la forma, cual cumple á todo verdadero artista.

Ahora bien, al llegar aquí en este rápido estudio de poeta tan famoso, tan completo y original, es tiempo de abordar la siguiente cuestión. ¿No amó Leopardi sobre la tierra nada más que su filosofía? No apareció la belleza realizada, si-

quiera transitoriamente, ante sus ojos? ¿No agitó ninguna mujer su alma de artista, ni dejó en sus versos impresa la huella de su paso? La correspondencia publicada revela, aunque de una manera indirecta, que amó una vez en Florencia, y que fué un infortunio más, añadido á todas sus otras desventuras. Pero sus obras poéticas son más explícitas. El amor sin duda ocupó y agitó su corazón y en varias de sus composiciones le da nombre; aquí Silvia, allí Nerina, Aspasia en otra parte. Nombres ficticios por supuesto, pero que dicen que ese nuevo culto vino en su virilidad á representar un papel y ejercer una influencia, parecida á la que tuvo la religión en su juventud. Se lanzó un momento en el seno de esa ilusión, apuró todo lo que á su espíritu podía ofrecer de grato y seductor, y volvió triste y desconsolado á su hastío, á su pesimismo, convencido finalmente de que en balde buscaba la realización de sueños, de imágenes queridas de su alma. Compréndese así que la magnífica composición intitulada « Recuerdos » (*Le Ricordanze*) donde habla de la Nerina á quien llama *eterno sospiro mio*, sea la misma en que califica

de « fantasmas la gloria y el honor, placeres y bienes simple deseo y la vida toda una miseria inútil, sin un fruto solo; » y que en otra intitulada « Renacimiento » (*Il Risorgimento*) donde expresa el intenso gozo de sentir palpitar y sufrir su corazón que creía muerto para el amor, se dirija á las mujeres para decirles : « Bien sé yo que no hay una sola chispa dentro de vuestro blanco pecho, bien sé que no es amor lo que resplandece en vuestras trémulas pupilas ni en su rayo sobrehumano. »

He ahí porqué arranca tan poderosamente la admiración y tiene tan firmemente asegurada la inmortalidad esa poesía, en la cual no sólo está reflejada una filosofía sincera, sino un gran corazón y una vida entera de tormentos y sinsabores. En la mayor parte de los seres humanos siguen diferente camino la inteligencia y el corazón, las opiniones filosóficas, resultado de la observación y la experiencia, nada tienen por lo general que ver con los afectos apasionados que engendra el trato humano, y se desarrollan lo mismo en la quietud del hogar que en la actividad de la vida pública. En Leopardi, por el

contrario, es tan íntima, tan honda, tan completa esa fusión, que sentimos á veces en sus versos el desarrollo de su pensamiento juntamente con la palpitación de su dolor, las meditaciones de su inteligencia en busca de la verdad confundidas con los lastimeros quejidos de su incesante, su perenne sufrimiento.

Así, desesperado, gimiendo, sin esperanza, sin ilusión alguna, vivió y se arrastró hasta la edad de treinta y nueve años, con más angustias y enfermedades que ningún otro mortal, pero conservando hasta el fin el libre y vigoroso ejercicio de su inteligencia soberana. Su composición lírica más extensa y característica, que viene á ser como la cincelada corona de toda su obra, fué escrita en Nápoles durante su último período; y no se publicó hasta después de su muerte. Intitúlase *La Ginestra*, ó la flor del desierto, es decir, la hiniesta, ó retama, que crece en el mediodía de la Europa, cuyas flores amarillas suelen ser el único signo de vida que descubre la yerma campiña que circunda la Ciudad Eterna, y cuyas ramas vivaces se ven también penetrar y surgir al través de la capa de endu-

recida lava que cubre las faldas del Vesubio. Es el producto de sus meditaciones durante sus tristes paseos de valetudinario por la comarca napolitana, en las noches límpidas y serenas del estío, cuando se sentaba sobre el suelo de piedra que conserva todavía la ondulación de los torrentes de lava que por allí corrieron expelidos del seno bullente del volcán, y cuando se abstraía contemplando alternativamente los astros innumerables en el cielo, y la humilde planta que crece sola y abandonada en aquellos lugares. Todo Leopardi reside en esa magnífica composición, de que no es posible citar fragmentos, pues es una silva filosófica de más de trescientos versos, en que cada una de las estancias tiene su puesto y su valor, como parte de un solemne y magestuoso conjunto. Ella sola basta para dar idea cabal del carácter habitual de su inspiración y de su estilo incomparable.

Claro es que no llegarán jamás á extenderse y prevalecer demasiado opiniones, como las que profesó y cantó este vate extraordinario. Su vida y su filosofía tienen un mismo carácter excepcional, y no hay razón urgente para refutar y

combatir lo que por ahora no vendrá ciertamente en la práctica á estorbar idea alguna de reforma ó regeneración social. Leopardi nunca esperó probablemente que llegasen sus escritos á ser populares, esto es, admirados y gustados por la multitud. Su misma excelencia literaria no es la mejor condición para obtenerlo. Su ejemplo será todo, menos contagioso, pues nunca abundarán las personas que, sin sentirse hostigadas por la incertidumbre y por la duda en esas cuestiones misteriosas, logren llegar á tal grado de convencida desesperación. El mayor número de los que repiten y celebran su nombre no va hasta el fondo de sus doctrinas, y en todo caso no aplaude en él más que el cantor patriótico de las glorias del pasado, el restaurador de la lengua italiana y el artista exquisito. Lo demás, es decir, su extraña filosofía y el estrecho lazo que la une y la confunde con su poesía, no caerán en el dominio vulgar; serán siempre objeto de estudio detenido y amoroso sólo para un corto número de amigos de las letras y curiosos investigadores de los secretos del arte.

V

POESIA ALEMANA

I

GOETHE

El día 20 de Setiembre de 1792 es una fecha famosa de la historia del mundo moderno; en ella se dió la batalla de Valmy, celebre, celebérrima por sus resultados; en realidad sólo un combate de artillería, un simple cañoneo, que bastó sin embargo para rechazar el ejército de alemanes, conducido por el duque de Brunswick contra la república francesa. El historiador inglés Carlyle al llegar, en el curso de su dramática é interesante historia de la Revolución, á esa jornada memorable, señala en ella dos cosas diferentes y dignas, cada una por sí sola, de perpetua recordación. La primera, por supuesto, la victoria francesa, que decidió final-

mente, como es sabido, de la invasión de los monarcas coaligados, forzándola á retroceder, fijó la suerte infausta que aguardaba al rey Luis XVI, y determinó por muchos años el porvenir de una gran fracción de la humanidad. La segunda cosa importante de ese día y esa batalla es la presencia entre los vencidos de un individuo, que era el más extraordinario entre los seres extraordinarios que de uno y otro lado tomaron parte en la campaña. Ese hombre era, segun Carlyle, un mortal de la familia de los inmortales; llamábase « Johann Wolfgang Goethe, » formaba parte del contingente que traía al duque de Weimar á la cabeza, y estaba allí durante la batalla, sobre una altura barrida por las balas, á caballo, con las riendas en la mano, agitado sólo por el deseo científico de averiguar prácticamente la naturaleza de la sensación conocida con el nombre de « fiebre del cañón. »

Allí se encontraba en efecto el gran poeta alemán, y cuenta él mismo, en el diario, que constituye una parte de sus Memorias, bajo el título de « Mi campaña de Francia en 1792, » que du-

rante la noche de ese día, en medio de la consternación que el inesperado fracaso infundió en todo el ejército invasor, hallándose rodeado de muchas personas que no se atrevían á hablar sobre lo sucedido, ni aun á encender una fogata, le preguntaron su opinión, y la expresó en estos términos proféticos : « Me parece que, en este lugar y desde este día, comienza una nueva era de la historia del mundo, y que cada uno de nosotros tendrá orgullo de decir : Allí estuve yo ! »

Pocas veces se juzga con tal sagacidad un suceso en el momento mismo de ocurrir, y la penetrante observación es tanto más de admirar cuanto que Goethe nunca se alistó en las filas de los primeros entusiastas por la revolución francesa, separándose en eso de los más ilustres de sus contemporáneos y compatriotas, como Klopstock, Schiller y otros, así como del movimiento general de simpatía, que el magno acaecimiento produjo entre los hombres liberales de todas partes. Pero del mismo modo que no se dejó arrastrar por el entusiasmo de las primeras escenas de ese drama, se abstuvo también de tomar parte en la explosión de odio y maldi-

ciones que más tarde arrancó. En las dos opuestas situaciones, durante esas dos faces de pasión contraria por que muchos pasaron, se mantuvo sereno, superior y ajeno á toda exageración. Esto aparece en pleno acuerdo con un rasgo característico de su genio : la indiferencia con que siempre siguió las combinaciones diplomáticas y las alternativas de la política. Inspirábale la más viva aversión toda agitación tumultuosa, las pasadas lo mismo que las presentes, hasta el punto de desaprobar el carácter que asumió la Reforma religiosa en el siglo XVI, como desaprobaba el que tomó la Revolución social en el XVIII, porque creía que ambas violentas sacudidas habían venido á estorbar y retardar la marcha pacífica y progresiva de la civilización.

Bien particular y de notarse es que el poeta moderno que, en la epopeya dramática del *Fausto*, había de crear la obra maestra, el producto-tipo de una época entera, se hubiese mantenido durante su vida alejado del movimiento político, ajeno á las alteraciones, á las agitaciones sociales, á la inquietud que, en su patria

y fuera de ella, en Europa y en América, caracterizan la primera mitad del siglo XIX, y parecen aún seguirse aplicando á la otra mitad. Sus compatriotas lo acusaron mil veces de egoísmo y de frialdad, por haberse mantenido callado é impasible cuando la Alemania entera se levantó, allá por los años de 1812 á 1815, desesperada contra el despotismo militar de Napoleón, y cuando todos los poetas entonaban á porfía himnos de guerra exaltando y excitando el ardor marcial de la nación.

El hecho, curioso sin duda alguna, no envuelve extrañeza ni contradicción. La explicación se desprende pronto del análisis de su vida y de sus obras, entre las cuales reina sin cesar la más íntima y cabal armonía[1]. Ellas dicen que fué Goethe no sólo uno de los artistas más completos que han existido, comparable á Shaks-

1. Fuera de las tres biografías capitales que existen en alemán, de Viehoff, de Schaefer y la reciente compilación de Goedecke (1874) hay un estudio, crítico y biográfico en inglés, muy notable, por G. H. Lewes, (3.ª edicion, Londres, 1875). La obra de Mezières, académico francés (*W. Goethe. Les œuvres expliquées par la vie.* 2 vol. 1874) es una reproducción incompleta de la biografía de Lewes, y en conjunto inferior.

peare en esa superioridad que sin esfuerzo se eleva más allá de los sucesos pasajeros del momento, sino que fué además, en toda la extensión de la palabra, un hombre de su época, un sér esencialmente civilizado y cultivado, que amaba, apreciaba en su verdadero valor los beneficios de la civilización, del adelanto universal, y trataba constantemente, en cada faz de su existencia, de asimilárselos y de perfeccionarse él mismo. Le horrorizaban más que ninguna otra cosa los vicios de las épocas precedentes, el fanatismo, la ignorancia, la crueldad : de ahí su aversión por la guerra, su poco respeto por las religiones constituidas; nada lo llenaba de espanto como la idea de que pudiesen los hombres volver á la barbarie y la obscuridad de la edad media.

Tuvo razón Carlyle, por consiguiente, al señalar como digna de perpetua recordación la presencia en el ejército del duque de Brunswick de ese hombre á quien llama « poeta universal; » y que no era entonces un principiante ó una celebridad futura, sino que ya, en ese mes de Setiembre de 1792, en que se resolvía

la suerte de la revolución francesa y se jugaba la vida de infinitos individuos, tenía ya cumplidos cuarenta y tres años de su edad[1], y escritas y publicadas muchas composiciones, casi todas sus obras principales, menos una, menos la más grande, es verdad, menos el *Fausto*.

De esta misma, su obra maestra, que había vivido en su espíritu en estado de proyecto desde los albores de la juventud, había ya impreso el primer boceto en un largo fragmento; pero no aparecería tal como hoy la poseemos hasta el año de 1808, sin por eso abandonarla aún definitivamente á la admiración de la posteridad, pues había de seguir cultivando el tema fecundo hasta elaborar un segundo Fausto, que se alzaría en su integridad después de la muerte de su autor, ocurrida el año de 1832, al cabo de una magnífica y dilatada existencia, en que llegó y pasó más allá de su octogésimo segundo aniversario. En la fecha expresada, pues, aunque faltase á su corona la joya central que debía darle

1. Nació en Frankfort el 28 de Agosto de 1749 « al punto de las doce del día. »

una soberanía indisputable entre los poetas del siglo XIX, estaba ya al frente de la literatura de su país. Su altísimo puesto entre los escritores alemanes se hallaba determinado y ocupado, y sus obras habían ya comenzado á ejercer su preponderante influencia, influencia tal en la atmósfera intelectual de Alemania, que un compatriota suyo, en nuestros días, la ha comparado á esas convulsiones de la naturaleza física que aumentan en varios grados la temperatura de una región, enriquecen su vegetación, cambian su aspecto general y suministran nuevos elementos á la vida[1].

En dos años sucesivos, 1773 y 1774, aparecieron las dos primeras obras notables que escribió; fueron un drama en prosa y una novela.

El drama, « Godofredo de Berlichingen, *El de la mano de hierro* » es más bien una crónica en acción, del género de algunas de las tragedias de Shakspeare, del Enrique VI por ejemplo, con mucho de la animación y el movimiento de esas obras del poeta inglés, pero sin llegar á sus mé-

1. Citado por A. Hayward. Goethe, Londres, 1878, pág. 218.

ritos superiores de verdad profunda en los caracteres y armonía general del conjunto. Es el fruto de la admiración inteligente de Goethe por Shakspeare, casi puede decirse que es la ofrenda de un buen discípulo. ¿Y entónces porqué mencionarla aquí (pensará alguien quizás) donde, según el plan expuesto, deben sólo señalarse producciones eminentes en la poesía del siglo, ú obras que caractericen el genio especial de cada poeta? La respuesta es fácil. *Götz* es la primera pieza del teatro romántico moderno. En ella, y no directamente en las creaciones del autor del *Hamlet*, aprendieron más tarde Alemania é Inglaterra misma, Francia é Italia y también España, á transportar sobre la escena períodos, épocas enteras de la historia, buscando escrupulosamente el colorido local, cuidando con esmero de la exactitud de los trajes, de las decoraciones, de los más pequeños detalles, y usando sin tasa de las libertades del arte con tal que concurran á la creación de un todo interesante. Ejerció desde luego una influencia decisiva; Walter Scott inauguró su carrera con una traducción del *Götz*, publicada en 1799, y sin duda estudiando,

conforme al drama de Goethe, la vida de ese intrépido barón feudal del siglo XVI, tan valiente como leal, y dispuesto siempre á levantar su mano de hierro en favor de los débiles y los desvalidos, sintió Scott despertarse y bullir por primera vez dentro de su alma la inspiración que había de florecer más tarde en sus leyendas y novelas, donde tan viva y brillantemente traza las luchas y aventuras de los cabecillas escoceses en los años revueltos de la edad media.

Götz von Berlichingen no es empero una composición dramática perfecta; Goethe careció siempre, en medio de sus numerosos y variados talentos, del instinto verdadero de hombre de teatro, del arte de descubrir y preparar las situaciones dramáticas, y forzar los personajes á revelar ellos mismos su carácter ante el espectador, velando el artificio del artista, escondiendo los sentimientos y las ideas del que escribe el drama y ocupándose sólo de la marcha de la acción.

Más visible es aún esta falta en el *Egmont*, otro drama en prosa, que si bien comenzado muy temprano, no acabó y publicó sino trece

años después del *Götz*. Mas en *Egmont*, á pesar de sus defectos sobradamente á la vista, á pesar de la desigual gradación de su interés, de la poca rapidez del argumento que no marcha directamente á su desenlace, como lo requiere el teatro, y á pesar en fin de la deliberada desviación de la verdad histórica, hay tal aliento de poesía vigorosa, que fuerza al crítico á reconocer que tuvieron razón Madame de Staël, y todos los que, de ella hasta nosotros, lo declaran la más hermosa de las composiciones dramáticas de Goethe, exceptuando siempre á *Fausto*, por supuesto. Es también una novela en diálogo más que otra cosa, si se quiere; pero se cuenta entre esas producciones fascinantes, hechiceras que nunca olvida el que las ha leído, y cuyo recuerdo se guarda y se cultiva como un tesoro inagotable. Contiene un tipo femenino, una pintura de mujer del pueblo cándida y apasionada, Clara, la amante del conde de Egmont, que es una de las creaciones más adorables de la poesía moderna; viene á ser como el alma de la pieza, sin serlo del argumento, elevándose en medio de ella á modo de una aparición, derramando luz y

encanto en torno del fúnebre y sangriento episodio de la terrible historia de la rebelión de los Países Bajos contra España, que sirve de base á la composición. El célebre Guillermo de Orange, el Taciturno, aparece solamente en una escena, innecesaria por cierto en la economía del drama, pero que basta para dibujar magistral y admirablemente el retrato del héroe, cuya prudencia é inquebrantable energía guiaron la lucha del país hasta dejarla, á despecho de una temprana y violenta muerte, virtualmente decidida en su favor.

La figura formidable del Duque de Alba está indicada con gran vigor, aunque quizás á veces asuma un aspecto de poesía grandiosa, que en la realidad no viene bien con el sobradamente conocido carácter histórico del personaje. ¡Qué soberbia escena el monólogo aquel[1], cuando aguarda el de Alba en una ventana de su palacio la llegada de Egmont, y desde allí espía ansiosamente sus movimientos, temeroso de que la

1. Traducido y malamente copiado por Alejandro Dumas, padre, en el monólogo de Sentinelli de su trilogia en verso, *Cristina*.

presa se le escape : « Él es! » exclama el Duque al verlo « ¿ cómo te ha traido tan velozmente tu « caballo hasta mi portal y no ceja espantado « por el olor de la sangre, ante el espectro que « lo recibe con la espada desnuda? Desmón- « tate! — Así, tienes ya un pié en tu sepulcro! « los dos! Acarícialo, sí, pásale la mano por la « grupa en premio del último servicio que acaba « de prestarte! »

Considerando el drama como una novela histórica, teniendo presente que su argumento no es en efecto la pasión de Clara sino la muerte de Egmont, y olvidando las alteraciones de detalle adredemente impuestas á la verdad histórica, es justo reconocer que es una obra maravillosa, en que realiza Goethe la ardua empresa de concentrar en breve cuadro suceso tan grande y tan vasto como el primer período de la rebelión de los Países Bajos ; epopeya de sangre y fuego que estremece todavía á los que la siguen en la historia, cuando vino el duque de Alba, á la cabeza de los aguerridos tercios españoles, con instruciones terminantes de Felipe Segundo de arrancar allí de cuajo la heregía,

sembrando el terror, y afrontando fría y deliberadamente el peligro de perder de una vez esas provincias para España, antes que guardar al católico monarca posesiones habitadas por cismáticos.

Dos tragedias más hay en la obra de Goethe, superiores al *Götz* y al *Egmont*: son *Ifigenia en Táurida* y *Torcuato Tasso*, y las aventajan ambas por una cualidad que en este género ciertamente es decisiva: estar escritas en verso, el lenguaje natural, necesario, indispensable de la pasión sobre el teatro. Goethe durante mucho tiempo escribió tan bien en prosa como en verso, y en una y otra forma ha dejado obras de primer orden; pero el versificar era en él, como en todos los grandes poetas, un freno saludable y una fuente de inspiración. Al fin de su vida mostró, más de una vez, que su pluma de prosador había perdido su finura y precisión extraviándose, por ejemplo, en el lenguaje oscuro y enmarañado de la « Peregrinacion de Guillermo Meister; » mientras que retuvo hasta el último momento su facilidad admirable de componer deliciosas melodías, como las que se encuentran

hasta en la escena final de la segunda parte del *Fausto*, donde la voz de Margarita, bajo el nombre de *Una pœnitentium*, dirige á la Virgen María una dulcísima plegaria, interceciendo por el hombre que había sido su amante sobre la tierra.

La *Ifigenia* no es una imitación de la tragedia de Eurípides, á la manera de la literatura clásica francesa; la sacerdotisa, sacrificadora de víctimas humanas, se transforma en una mujer llena de los más nobles y elevados sentimientos; pero el poeta alemán compuso una tragedia digna de ser comparada y equiparada al modelo griego, porque, absteniéndose de toda renovación ficticia, aplicó sin miedo las ideas y las pasiones de su tiempo á la versión antigua. *Tasso* es un estudio profundo y delicado de la curiosa enfermedad mental de que fué víctima el cantor de Jerusalen libertada. Las dos tragedias son maravillas de estilo: lo que no basta sin embargo á cubrir el mismo defecto capital de que adolecen, junto con las anteriores. Son hermosos poemas dramáticos, y no verdaderos dramas; fáltales el impulso, el choque visible y enérgico

de la pasión hábilmente conducida ante el espectador hasta una crisis violenta, sobre la cual pueda proyectarse un efecto deslumbrante de luz. Goethe mostró constantemente grande afición al teatro y á todo lo que al teatro se refería, compuso multitud de piezas, buenas y medianas, dirigió durante años el teatro de la corte de Weimar, describió amorosamente en el « Guillermo Meister » una odisea de comediantes; y á despecho de todo eso había algo en su naturaleza que siempre le impidió vencer, señorearse de las dificultades de la escena; él mismo lo reconocía, y en una carta á Zelter dijo así : — « No nací poeta trágico, tengo un temperamento « demasiado conciliador, y toda situación trá- « gica debe por su propia esencia ser inconci- « liable. » Sus tragedias, pues, habían de pecar por tal concepto. Mas cuánta verdad es que en talentos de ese calibre los defectos mismos suelen trocarse en origen de méritos impensados! A ello quizás debamos que el supremo esfuerzo del genio de Goethe, el *Fausto*, á pesar de no haberlo doblado á las exigencias del teatro, haya revestido la forma dramática que le in-

funde tanto vigor, que multuplica sin aminorarlas sus grandes cualidades, conservándole la amplitud de la epopeya en la inmensidad de su argumento y la riqueza de sus detalles.

Hemos hecho, sin curarnos del órden cronológico de nuestro estudio, un sucinto análisis de las principales producciones dramáticas de Goethe. Fuerza es ahora que volvamos sobre nuestros pasos al punto donde nos hallábamos.

En el año siguiente á la publicación del *Götz de Berlichingen*, en 1774, dijimos, compuso y dió al mundo con éxito extraordinario su segunda obra notable, la novelita que intituló « Las penas del joven Werther. » Pocos libros de igual tamaño y más rápidamente concebidos y escritos (pues empleó cuatro semanas en acabarlo) han causado impresion más viva. Sucediéronse numerosas ediciones, se tradujo á varias lenguas y en los extremos más apartados era conocido pocos años después ; Napoleón Bonaparte lo leía en su tienda delante de San Juan de Acre, y en la China representaban los personajes de la novela sobre sus porcelanas pintadas. Werther es el héroe de novela que ha

tenido más dilatada sucesión literaria, y en Francia principalmente, desde Chateaubriand hasta Jorje Sand y aun después, se desenvuelve una larga serie de suicidas ó de hiponcondriacos interesantes, que pueden todos reconocer como ascendiente al amante desesperado de Carlota[1].

Débese éxito tan grande en primer lugar á los méritos intrínsecos de la obra, que es una creación poética muy feliz, de una claridad, de una sencillez y de un relieve extraordinarios; el personaje principal vive y surge de las páginas inanimadas del libro, con su impetuoso temperamento, sus deseos inmoderados, su ambición frustrada, su carácter débil; y el trágico desenlace se impone como la ineludible y forzosa consecuencia de la situación. Werther,

1. No sería justo olvidar que la *Nueva Heloísa* precedió, en más de trece años, al *Werther* y que fué muy grande la influencia literaria de Rousseau sobre Goethe; pero tambien es la verdad que los rasgos y cualidades que hicieron á Werther tan simpático y popular, y á que debe toda la parte de interés que conserva entre los modernos, son precisamente aquellos en que más se aleja y se distingue del héroe de Rousseau, el vanidoso y pedante Saint-Preux.

tal como su autor lo presenta á nuestra vista, tiene que morir joven, y tiene que morir por su propia mano.

Es, en segundo lugar, una composición dotada de una cualidad, de un valor constante en la historia de las ideas literarias, en la cronología artística, por decirlo así, del alma moderna; en ella describe y reproduce Goethe un instante turbulento, un período apasionado de su juventud, que reaparece como una crisis perenne en todas las generaciones: el momento formidable de cansancio y desfallecimiento que invade y domina á los espíritus más atrevidos, por lo mismo que, creyéndose mejor armados para la lucha, se irritan ante los primeros erizados obstáculos, al sentir su ímpetu estrellarse contra las insuperables dificultades de la vida. Importa poco que el desenlace, el suicidio violento, más ó menos teatralmente consumado, no sea una resolución de energía viril, ni digno de un gran corazón desmayar y huir ante la creciente adversidad; el problema no es una cuestión de moral en este caso, sino la exposición poética de una situación humana, verosímil é interesante. La

muerte en Werther es una consecuencia lógica de su carácter y de las circunstancias combinadas, el único medio de dejar el camino sin salida, el mar sin orillas en que se encuentra. Otros, en casos idénticos, vuelven domados y vencidos sobre sus pasos, y viven muertos, sin energía y sin esperanza; los mejores suelen buscar y encontrar compensación en esferas de más fecunda actividad, en el crear y el producir, en luchas y triunfos más gloriosos; y los seres excepcionales, como el mismo Goethe, no sólo triunfan, sino que fascinan luego al mundo poniéndole delante, en espejo refulgente, el retrato de su alma, la pintura inmortal de la situación dolorosísima, de que supieron librarse para siempre.

Raras veces ha escrito un gran poeta en prosa más límpida y más bella que la de este libro, una prosa parecida al verso sin ser su parodia; y basta para establecer la superioridad del artista compararlo, aun hoy mismo, con cualquiera de sus imitaciones, con el *Jacobo Ortiz* de Ugo Fóscolo, el *René* de Chateaubriand ó el *Adolfo* de Benjamin Constant. La prosa italiana ó fran-

cesa, á pesar de su elocuencia y brillantez, parece hinchada y pretensiosa al lado de la suave y sobria elegancia de esta obra maestra de la juventud de Goethe.

El hombre que á los veinte y cinco años había creado esos dos personajes, el barón feudal « de la mano de hierro » y el amante de Carlota, ambos tan llenos de vida, tan populares desde que aparecieron, era el primer artista de Alemania; para ser uno de los primeros del mundo faltábale extender el campo de sus estudios y su observación, abrir á su genio espacio donde volar, y no gastar inútilmente los poderosos resortes de su organización poética encerrado en la pequeña ciudad de Weimar, capital de un minúsculo ducado, y en la corte mezquina de uno de los reyezuelos de la Confederación germánica. Ahí vivió agasajado cual merecían la temprana madurez de su talento y sus prendas personales, pero desperdiciando mucho tiempo, sin provecho para su gloria.

Por fortuna al cabo de once años, estérilmente consumidos, emprendió un viaje á Italia, jornada inolvidable en la historia literaria, porque

de esa peregrinación volvió artista completo, y uno de los grandes, de los inmortales poetas de la tierra. Pasó cerca de dos años recorriendo, desde los Alpes hasta la Sicilia, casi completamente solo, esa tierra clásica del arte y de la historia, embebiéndose de tal modo en la poesía de cuanto vió en torno suyo que al retornar triste, desanimado, descontento de no quedarse allí, escribió estas significativas palabras : — « En vez de la Italia, rica en formas, me hallé sumido nuevamente en la informe Alemania, donde parecía una ofensa mi entusiasmo por lo que había admirado, mis lamentos por lo que había dejado. Nadie simpatizaba conmigo, ninguno comprendía mi lenguaje. »

Ese viaje, que de tal manera lo sacudió, que de poeta alemán lo convirtió en « poeta universal, » para usar la expresión de Carlyle, había sido durante largos años la incesante aspiración de su alma, un sueño, una adoración, que expresó en lenguaje imperecedero, poco antes de emprender la jornada, en la canción tan conocida y hechicera que puso en los labios de su Mignon : « ¿Has visto tú la tierra

donde florecen los limoneros? » En Italia compuso varias escenas del *Fausto*, rehizo completamente el *Egmont*, y versificó el *Tasso* y la *Ifigenia*, escritas primero en prosa, y que adquirieron así el mérito principal que las distingue, su forma exquisita. De este modo fructificó y creció en él desde luego el amor, el culto de la forma y la belleza que fué á robustecer y perfeccionar allí; y mientras componía los versos esculturales de la tragedia donde revive sacerdotisa en Táurida la hija de Agamenón, « rey de reyes, » se adiestraba estudiando el dibujo en los modelos antiguos y trazando perfiles de ángeles sobre el papel.

Las *Elegías Romanas*, publicadas inmediatamente después de su vuelta del mediodía, son el monumento indestructible, *ære perennius*, de esa completa asimilación por un poeta moderno del ideal clásico que contempló, que respiró, durante diez y ocho meses, en la tierra italiana, rodeado de las estatuas griegas, de los pórticos latinos y de las maravillas del Renacimiento. Jamás se ha reproducido tan cabalmente, á siglos de distancia, el espíritu de una

civilización. Un poeta eminente de Roma antigua, un Ovidio ó un Propercio, no las hubiera escrito de otro modo, y ha dicho con verdad Schlegel que enriquecen la literatura latina con poemas escritos en lengua alemana. Son, sin embargo, enteramente originales, libres de toda falsa imitación; verdadera poesía concebida y sentida por un moderno; Goethe las dedica á la mujer que se las inspira, Cristina Vulpius, una hermosa jóven de condición humilde, á quien amó, que más tarde convirtió en esposa, y á cuyo lado vivió hasta que la muerte se la llevó veinte y ocho años después. Concurren, pues, en esas elegías los elementos más salientes de la conocida personalidad de Goethe, es decir, su adoración por la forma, su amor de las mujeres y su veneración por el arte antiguo.

Poco tiempo después de haber tomado parte en la campaña de Francia, al lado del duque de Weimar, del modo y en las condiciones ya indicadas, compuso el poema *Hermán* y *Dorotea;* de todas sus obras la mas simétrica y esmerada; tomando por argumento un episodio

de las guerras de fines del siglo en las fronteras occidentales de la Alemania; cuando huían á cada instante familias y poblaciones enteras de las incursiones de los ejércitos franceses. Es una epopeya doméstica, un idilio grandioso, en nueve cantos, cada uno bajo el nombre de una de las nueve Musas, y en hexámetros homéricos. En este poema viene, como si dijéramos, á condensarse la admiración é interés que en Goethe despertó el gran poeta de la Odisea; y está también íntimamente ligado á la influencia del viaje por Italia, pues fué en Sicilia donde por primera vez leyó á Homero y lo comprendió, en frente del mismo mar azul de Scila y de Caribdis que recorrió el famoso navegante griego. Hay algo, hay mucho del estilo de Homero en las cualidades de este idilio alemán, en la verdad de sus descripciones, en la directa precisión de la imagen y la locución poética.

El gran número de poesías líricas que ha dejado, cantos de amor, baladas, simples melodías, orientales, leyendas, epigramas, elegías, indica haberlas compuesto en todos los períodos de su larga carrera. Cada idea, cada emoción,

cada instante apasionado de su vida se cristalizaba, por decirlo así, en unos cuantos versos inmortales. Muchas de ellas pueden compararse á esas piedras preciosas y perfectas que logran, por su fulgor y transparencia excepcionales, un valor inestimable. Juez abonadísimo para aquilatarlas, Enrique Heine, describe en estos términos la impresión que producen : « La armonía de los versos penetra hasta el corazón como una mujer tiernamente amada ; las palabras dan un abrazo mientras que el pensamiento imprime un beso. » Reunidas, como se hallan hoy en todas las colecciones completas de sus obras, forman un tesoro portentoso, una mina riquísima donde se encuentra cuanto se quiere buscar : como que pueden llamarse la confesión incesante, las íntimas y secretas confidencias de un alma de gran poeta durante ochenta años de su existencia. Jamás la música de las palabras, el lirismo en su sentido más estricto y más profundo, ha revestido alas, tan delicadas al par que tan potentes, para volar por las regiones ignotas de la poesía, variando hasta lo infinito los matices de esa misteriosa

unión de la melodía con el pensamiento, que constituye el *lied*, el canto esencialmente lírico.

Fué Goethe además filósofo y crítico eminente, que abarcó constantemente bajo su mirada, con más simpatía y más penetracion que Voltaire, todo el saber humano, la literatura universal. Publicó por espacio de muchos años, en la última parte de su vida, un periódico en que exponía sus admirables doctrinas estéticas; siguió con interés y aplauso el desenvolvimiento de la escuela romántica en toda Europa; y saludó con un grito de entusiasmo la aparición de los mármoles del Partenón llevados á Londres por lord Elgin. El análisis del *Hamlet* de Shakspeare, inserto en el « Guillermo Meister, » es un estudio magistral, lo mejor quizás que se ha escrito sobre ese drama, del que existen comentarios que reunidos formarían una numerosa biblioteca. Cultivó la ciencia con tanto fervor, con tanta consagración como la poesía, algunas veces con más asiduidad; en anatomía comparada y en botánica tuvo la fortuna de ir, con su doble vista de poeta, más lejos que todos los sabios de su época, realizando importantes

descubrimientos y magníficas generalizaciones, que no permitirán nunca á la historia de ambas ciencias pasar por alto su nombre; y no fué falta suya, de esfuerzo y observación, si en sus estudios originales y profundos de óptica no creó una nueva teoría de los colores, echando al suelo la física de Newton.

Qué hombre, pues! qué vastas proporciones de talento! Y sin embargo, pudiera decirse que si la poesía de Goethe supera en conjunto á la de Shelley, á la de Byron, á la del mismo Schiller, la diferencia se explica porque tuvo mucho mayor espacio de tiempo en que desenvolverla; y que esos tres estuvieron dotados de tan altas facultades como él, pero fallecieron demasiado jóvenes. Pudiera aún agregarse, dejando á un lado el ejemplo de la universalidad de talento de Voltaire, que en nuestro mismo siglo Víctor Hugo, insigne poeta lírico, ha sobresalido cultivando, con inmenso éxito también, la prosa y el verso, el drama y la novela, la canción y la epopeya, teniendo además tiempo de engolfarse en otras esferas de actividad, la política militante verbigracia, como Goethe en las ciencias

naturales. Todo eso pudiera decirse, y tendría valor, si Goethe no hubiese escrito un poema que vale más que el *Prometeo* de Shelley ó el *Don Juan* de Byron, que el *Guillermo Tell* de Schiller ó la *Leyenda de los Siglos* de Víctor Hugo. Ese poema es el *Fausto*, de que vamos brevemente á ocuparnos.

II

EL FAUSTO

Bajo el nombre de *Fausto* se comprenden dos obras enteramente distintas, que no se completan y suceden directamente, como la primera y segunda parte del *Enrique IV* de Shakspeare, por ejemplo, ni forman mucho menos un todo compacto y homogéneo, como las dos grandes fracciones del « Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha; » sino que son independientes la una de la otra, revelando por la naturaleza y disposición del argumento, por el fondo y por la forma, pertenecer á dos períodos muy distantes de la vida de su autor, á dos órdenes opuestos de sentimientos y de ideas. El primer Fausto es un destello sublime de pasión y

poesía, fragmentario al parecer, en realidad creación armónica de un gran poeta en el vigor y frescura de todas sus facultades; el segundo es una composición muy meditada, simétricamente construida en la apariencia, en el fondo laboriosa y descosida, producto de la reflexión y la tenacidad de un escritor, que emprende completar al término de su vida, sobre los umbrales de la ancianidad, el plan poético que fué la primera visión grandiosa de su juventud.

Jamás segundas partes fueron buenas, dijo Cervantes; y Goethe confirma plenamente esa aserción, en otros casos desmentida. La segunda parte del Fausto atraerá perpetuamente á los curiosos, á los eruditos, á los descifradores de enigmas, y la paciente Alemania seguirá enseñando al mundo nuevas soluciones de cada uno de los misterios, de cada una de las incongruencias, de propósito insertadas por el autor para confundir á sus comentadores. La primera parte siempre será para la posteridad el Fausto por excelencia, la obra maestra de su autor, venero inagotable de poesía y la más hermosa, la más alta creación del arte mo-

derno. Y aunque encierre la segunda, como es innegable, en medio de su oscuridad, méritos sobrados para justificar grandes elogios, y más de un punto luminosísimo, cuyas líneas y colores recuerdan y acusan el pulso de aquella mano prodigiosa de artista, la verdad es que seguirá debiendo su principal, su dominante interés á ser la continuacion de la primera; sin ésta habría sido desde hace mucho tiempo olvidada como un interminable logogrifo.

Dentro de la biografía de Goethe existe, y puede fácilmente separarse, una biografía especial del *Fausto*, de las mismas dimensiones casi en cuanto al tiempo, pues el personaje comienza á bullir en el espíritu del poeta desde el alborear de su juventud, acompañándolo luego sin cesar hasta los últimos momentos del ocaso de su vida. No contaba veinte años todavía, cuando en Frankfort, su ciudad natal, su atención se fijó por primera vez en la leyenda popular del Doctor Fausto, historia explotadísima, constantemente representada en las ferias y en las fiestas de títeres; desde entonces formó el proyecto de revivir y desarrollar á su

manera esa idea tan curiosa del sabio que, hastiado de estudiar, vende al diablo su alma y sus goces en la otra vida, á trueque de hallar en la tierra la satisfacción inmediata de todos sus deseos, y antes que el *Götz*, antes que el *Werther*, empezó á escribir los primeros versos.

A los veinte y seis años, en 1775, tenía ya compuesta una buena porción de las escenas iniciales, y trazada la historia del amor de Margarita hasta el momento en que consuma su falta; de esa manera depositó allí, en la edad de los sentimientos impetuosos y apasionados, toda la gracia y frescura juvenil que respira la extraordinaria figura de esa mujer del pueblo, dechado inmortal de pureza y de inocencia, aun despues de sus crímenes y su caída. En Roma, en 1788 escribió varias escenas características, la del laboratorio de las brujas donde Fausto se rejuvenece, y la tremenda de la catedral, donde Margarita pierde el sentido abrumada por la violencia de los remordimientos, mientras el órgano y el coro entonan el *Dies iræ*, tan cruelmente comentado, agravado á sus oídos por el Espíritu malo. En 1790

apareció la primera edición, muy incompleta, y como un simple fragmento.

Durante muchos años siguientes continuó reanudando é interrumpiendo el trabajo, agregándole páginas de tiempo en tiempo para formar las grandes escenas del final: la vigorosa creación romántica de la noche ó la velada de Santa Walpurgis, el sábado de las brujas; la muerte de Valentín, patética y desgarradora; y la sublime catástrofe, en el calabozo de Margarita, escena colosal, única, que vale un poema. La primera parte, tal como hoy la poseemos, salió definitivamente al mundo el año de 1808.

Desde esa misma época escribió pedazos del episodio famoso de los amores clásicos de Fausto y Helena, que forma el acto tercero de la segunda parte, acto, sin embargo, que no completó hasta 1827, cuando ya contaba setenta y ocho años de edad. Entonces se empeñó en rematar la obra escribiendo, con la lentitud natural de un anciano, pero con inquebrantable fijeza de propósito, y sellando al cabo el manuscrito, enteramente terminado, el dia 28 de

Agosto de 1831, al cumplir ochenta y un años de edad. Vivió pocos meses más, hasta el 22 de Marzo de 1832, en que espiró apaciblemente, sentado en su sillón. Las últimas palabras que se oyeron salir de sus labios fueron: *Más luz!* Eran las doce y media del día. El *Fausto* completo se imprimió y apareció después de su muerte.

La obra comienza por una escena « en el cielo, » que sirve de prólogo y de punto de partida al poema. Están presentes el Señor, las Huestes celestiales y Mefistófeles. Se habla del doctor Fausto, en quien Dios reconoce un servidor, y Mefistófeles obtiene el permiso de tentarlo y perderlo si puede, apostando contra el Señor que logrará su objeto. Goethe toma de la leyenda todos esos rasgos fundamentales y los presenta rápida y sobriamente en una sola escena, escrita en evidente imitación de los modelos bíblicos, del Libro de Job; mostrando en ello su profundo tacto, pues sería ridicula, y pueril sin compensación alguna, si se apartase del tono y la sencillez de las literaturas primitivas.

Las dos figuras inmortales de Fausto y Mefistófeles surgen en seguida, completas y acabadas, la una enfrente de la otra; el sabio, hastiado de estudiar y poseer cuanto la ciencia encierra, maldice la vanidad de ese afán en que ha consumido su existencia, y aunque juzga tan irrealizable, tan imposible la felicidad en los goces materiales como en los placeres del estudio, acepta las proposiciones del espíritu malo. El pacto se firma con su sangre. Sus términos son explícitos: « Si jamás ocurre un momento, por fugitivo que sea, á que le diga: Detente! eres tan hermoso! » Mefistófeles ha triunfado, y Fausto es suyo.

¡ Qué magistral pintura de la inmensa, la abrumadora fatiga del sabio, convencido de que la verdad y el reposo no existen en ninguna parte, en ninguna ciencia, ni humana ni divina! Qué desolación la de ese viejo que agradece únicamente de sus estudios la composición del jugo venenoso con que va á suicidarse, y la serenidad con que se prepara á penetrar en la nada de la muerte! Pero eso es menos todavía, mucho menos que el atrevimiento de crear

la personificación, no ya de la duda modesta, del escepticismo prudente, sino de la negación completa y absoluta, en Mefistófeles, « el espíritu que niega » como él mismo se define! Qué empresa colosal figurar un personaje que ha de ser la encarnación del sarcasmo y la ironía, y lograrlo tan cumplidamente! moverlo dentro de un vasto poema dramático, hacerlo hablar y ejecutar constantemente, sin que desfallezca en ninguna ocasión, sin que frise nunca en la exageración ni en la caricatura!

Se distingue este poema, esta primera parte del Fausto (única á que nos estamos refiriendo) de otras obras maestras, á cuyo nivel asciende por muchos conceptos, de la Iliada de Homero, el Infierno de Dante ó el Hamlet de Shakspeare, en la perfección de sus detalles, en la seguridad invariable de su ejecución, sin un rasgo débil, sin un verso malo, sin una frase hueca. No tiene la simétrica regularidad de Homero ó de Dante, ni es una verdadera tragedia como el Hamlet; pero tampoco el autor lo pretendió. Es un poema en forma de diálogo, una sucesión de escenas, algunas, y no las menos notables,

de pocas líneas, de cuatro versos, como aquella en que Fausto y Mefistófeles cabalgan por los aires sobre corceles negros y pasan por encima del lugar, donde se levanta el cadalso en que va á ser ajusticiada Margarita.

Del tranquilo gabinete de estudio donde sufre tal tormenta el espíritu de Fausto que lo lleva á firmar sin miedo el pacto terrible, se lanza al tumulto de la vida real, buscando rejuvenecido las emociones que le promete su infernal compañero. En seguida ocurre el encuentro con Margarita. Apenas aparece esta figura incomparable, la obra se ilumina cambiando de carácter, la leyenda fantástica queda á un lado, y comienza el poema original creado por Goethe solo, sin auxilio de nadie, sin tomar materiales de ninguna parte: la dolorosa historia de esa pasión fatal, de esos trágicos amores al lado de cuyos infortunios parecen venturas todas las leyendas de amantes famosos, los de Verona lo mismo que los de Teruel. Episodio sin rival, en que la realidad de un drama se funde poderosamente en la vaga amplitud de la epopeya, en que sucumbe una

pobre é inocente mujer contra quien conjuran el cielo y la tierra, para llevarla de culpa en culpa hasta el fondo de la ignominia en que se precipita, dejando sin embargo, detrás de sí, fulgente rastro de pureza.

De este argumento conocidísimo, patrimonio, por decirlo así, de todo el mundo, popularizado por el teatro, por la música, por la pintura, por la escultura, es inútil hablar : ejemplo insigne del efecto más grande conseguido en el arte por medios más sencillos! Margarita es seducida casi sin resistencia, comete la primera falta, y por rápida pendiente vienen los crímenes amontonándose sobre su cabeza, sin darse ella misma cuenta de lo que ha pasado, de lo que va á pasar. Causa la muerte de su madre, de su hermano, del fruto que lleva en sus entrañas, y la última escena « en el calabozo » acumula una cantidad de horror incalculable, de espanto indecible. Muere perdonada en gracia de su inocencia, asciende al Empíreo, Fausto y Mefistófeles desaparecen juntos, y termina el drama.

El desenlace sorprende á primera vista,

el poema parece no quedar acabado, y no obstante es indudable que artísticamente está completo, nada le falta. En creaciones de este género el sugerir es á veces de un efecto más potente que el presentar. Fausto ha apurado las emociones del placer; en medio de la alegría grotesca de la taberna de Auerbach, en la fiesta fantástica de las brujas sobre la cumbre del Brocken, en la posesión ansiada del amor de Margarita, no ha encontrado la felicidad prometida y buscada, no ha llegado al momento cuyo encanto debía arrancarle la anunciada exclamación : « detente, qué hermoso eres! »

Esa es la filosofía del poema, desoladora, pero verídica y profunda. No hay momento feliz en la vida humana, ni en la ciencia ni en el placer, ni en la soledad del estudio, ni en el torbellino social, ni en la escala que parece conducir á la luz divina, ni en los senderos infernales. Por el saber se arriba al desencanto; el gozar trae inmediamente consigo la náusea y el dolor, la sencillez y la inocencia arrastran á una muerte ignominiosa.

¿Qué queda pues? ¿No hay ninguna otra cosa al alcance de los humanos? Queda, es verdad, la lucha, el sacrificio, la vida activa consagrada al bien de los semejantes, al interés de la humanidad entera.

Esta, sí, es una solución, y sobre ella reposa la segunda parte de la obra de Goethe. Pero qué amarga ironía que hallase el gran poeta todos los recursos, todas las perfecciones del arte más elevado, para plantear y desenvolver la primera parte del problema sin resolverlo; y que luego, al emprender la solución, lograse sólo componer una obra oscura, revesada, incomprensible en multitud de sus detalles, fatigante en suma y destituida de atractivo y belleza seductora!

Volviendo Goethe sobre el estado de su espíritu al escribir esta obra, — en una de las muchas veces que sobre ella le provocaron á hablar sus admiradores, por el sinnúmero de interpretaciones y nuevos comentarios que constantemente discurrían, — usó estas palabras : « La leyenda popular de Fausto murmuraba con multitud de voces dentro de mi alma. Yo tam-

bién había recorrido todas las regiones del saber, y había retornado muy pronto convencido de la vanidad de la ciencia. Yo también había probado la vida bajo varios de sus aspectos, y siempre había vuelto descontento y apesarado. »

El que conserve estas líneas bien presentes tendrá por manía de comentario y de exegética pretender ir más lejos en busca de interpretación más honda del poema. Con ellas, á juicio nuestro, la obra está clara y precisamente definida, cuanto puede estarlo una concepción tan elevada; la intención del filósofo y la realización del poeta en exacta é inteligible correspondencia; y todo de acuerdo con la impresión literaria, con el efecto artístico.

He ahí porqué al empezar hablamos de *Fausto* como el producto tipo de nuestra época, de la poesía del siglo; y no lo negarán quienes, como nosotros, estudiando el poema en la inagotable variedad de sus aspectos, descubran la elevación ideal del lirismo de Shelley al lado de la negra melancòlía de Leopardi, la audacia de Heine no lejos de la noble moderación de Schiller, la

energía y el sentido práctico de Byron en contraste con la amargura y la fatiga de Alfredo de Musset; el amor impersonal de la naturaleza, en fin, á la manera de Keats, combinada con el afán de luchas y la indomable robustez de Víctor Hugo.

El título de honor que le discernimos no es, pues, demasiado conceder á una obra que, con todas esas cualidades, abraza además, rápida y poderosamente dentro de sus límites, un compendio cabal de la vida humana.

III

SCHILLER

Federico Schiller nació en 1759, diez años después de Goethe, y murió veinte y siete años antes, en 1805; su muerte fué deplorable y parece más prematura, si se recuerda que su última producción, *Guillermo Tell*, publicada en 1804, es su obra maestra. Desapareció, por tanto, cuando sus facultades se hallaban en todo su vigor. Víctima de la misma enfermedad que arrebató á John Keats, y habiendo como él tenido una juventud erizada de dificultades é infortunios, lleva al simpático poeta inglés la ventaja inmensa de haber logrado asegurar en varias obras bien acabadas la inmortalidad de su nombre.

Es un episodio tan interesante como ejemplar de la historia literaria del siglo la íntima amistad que á Goethe y Schiller unió. La correspondencia que entre ambos pasó, es un monumento elevado al arte y á la filosofía. Se estimularon y auxiliaron mutuamente con celo inextinguible. A ese comercio íntimo y recíproco llevó Goethe, el más artista de los dos, los frutos de su penetrante observación, de su comunión con la naturaleza; Schiller, que era el más entusiasta é impulsivo, su generoso ardor por la libertad, su nobilísima concepción de la poesía como fuente inagotable de sentimientos elevados, su vivo amor de la historia que había estudiado profundamente. No están, ni con mucho, á una misma altura ante nuestros ojos; Schiller mismo se sentía de una categoría inferior, y la posteridad ha confirmado su modestia. Sus poesías líricas son casi tan buenas como las de Goethe, y las obras dramáticas de su último período, la trilogia de Wallenstein, la *María Estuardo* y el *Guillermo Tell* son indisputablemente superiores al *Egmont*, al *Tasso* y á la *Ifigenia en Táurida*. Pero el alcance de su mi-

rada no llegó nunca á los vastos y lejanos horizontes de una epopeya como el *Fausto;* y hay además en todo lo que escribió algo de mórbidamente exaltado, de enfermizo é intranquilo, que no es la tranquila posesión de sí mismo y de las fuerzas todas de su espíritu creador, que distingue á Goethe. Explícita ó mentalmente será común siempre parangonarlos, ponerlos en pararelo, aunque sólo fuera porque vivieron reunidos mucho tiempo, en la misma ciudad, ocupados de objetos idénticos, viéndose y tratándose y consultándose, y hasta juntos suministrando dramas para el teatro de Weimar; como se compararán eternamente las dos grandes lumbreras del Renacimiento de las artes en Italia, Rafael y Miguel Angel, porque en la misma época decoraban los muros y las bóvedas del Vaticano y la Capilla Sixtina. En uno y otro famoso caso la diferencia es de un grado idénticamente aproximado. Schiller recuerda á Rafael por la gracia y la perfección de algunas de sus obras, como Goethe y Miguel Angel se asemejan algo, por la universalidad del talento y el vigor sobrehumano de sus creaciones.

Cuando comenzó la amistad que debía mantenerlos unidos todo el resto de sus vidas, Goethe contaba cuarenta y cinco años y Schiller treinta y cinco; pero por sendas bien opuestas había llegado cada uno á ese punto de sus días. Goethe nació rico y gozó siempre de una situación próspera y feliz. Para Schiller se abrió el cielo y se desgarró un nublado que lo oprimía, cuando el duque de Weimar lo nombró catedrático de historia en la universidad de Jena; eso ocurrió en 1790, año en que se casó, y con la cátedra y lecciones privadas y un trabajo constante pudo sostenerse, pero á costa de la salud que fué minándose y deteriorándose, viviendo por cierto espacio con un solo pulmón, hasta que murió antes de cumplir cuarenta y seis años. Todo el período anterior había sido de pruebas é incesantes sufrimientos.

Su padre, oficial subalterno retirado, era el jardinero del duque de Wurtemberg, y bajo la protección de éste entró Schiller en una academia militar á estudiar la medicina. Allí pasó años amargos sometido á la disciplina más rigorosa y menos inteligente; su talento y sus

dotes de poeta disonaban en el lugar, mientras que su carácter impaciente y hostil á todo yugo le atraía multitud de desagrados. Ahí fué, pues, depositándose en él ese fondo de indignación que es fácil percibir en sus composiciones; y que empezó haciéndolo un discípulo de las doctrinas de Juan Jacobo Rousseau, cuyas ardorosas invectivas contra la tiranía social toman una forma dramática en sus tres primeras composiciones, los *Bandidos*, *la Conjuración de Fiesco* é *Intriga y Amor*.

El drama « Los Bandidos, » pintura de un hombre en abierta rebelión contra todas las instituciones de la sociedad, obtuvo tan rápido y grande éxito entre la juventud alemana, que puede sin exageración decirse que fué un reguero de pólvora sobre el país. Schiller lo comenzó en la academia, y cuando de ella salió con el modesto empleo de físico de un regimiento, reunió trabajosamente con su escaso sueldo la suma necesaria para imprimirlo. Representado en seguida con mucho aplauso, no fué el triunfo principio de su bienestar, sino al contrario. El duque le intimó la órden peren-

toria de abstenerse de escribir y publicar. Atacado en las fuentes vivas de su espíritu, sin hallar ni siquiera en cambio tranquilidad material, hizo lo único que le quedaba: huir y abandonar el inhospitalario ducado de Wurtemberg. Se lanzaba á una vida errante y angustiosa, pero al menos con la facultad de disponer de sí mismo y la satisfacción de confiar en los frutos de su ingenio.

Los tres dramas mencionados están escritos en prosa; su primera larga composición en verso fué el *Don Carlos*, publicado en 1787. Este drama, que será siempre leido con interés, tiene por argumento las desavenencias de Felipe Segundo y su hijo, el malaventurado príncipe don Carlos: famoso episodio del cual se ignoraba completamente la verdad en tiempo de Schiller, antes de que las revelaciones de los archivos de España y Bélgica destruyesen la leyenda en un todo fabulosa de los amores de don Carlos con su madrastra y los celos del rey. La historia queda en esta pieza aún más gravemente desfigurada que en el *Egmont* de Goethe, donde al menos la impresión general no pugna con la

verdad real, mientras que los personajes de Schiller, á pesar de llevar nombres conocidos, son enteramente caprichosos.

Es fácil medir hasta qué punto llega la inverosimilitud de toda la obra, con sólo notar que Felipe Segundo aparece, en una escena capital del drama, conmovido, entusiasmado por las generosas ideas de tolerancia y libertad que le expone atrevidamente el Marqués de Posa en favor de los Países Bajos rebelados, y de la misma España oprimida; después de esa entrevista, en que conoce por primera vez á tan exaltado soñador, lo nombra su ministro. Ministro de un rey, que nunca se fió de nadie, que sólo tuvo secretarios de su despacho, y que de seguro jamás escogió ninguno porque alimentase sentimientos humanitarios! Pero en boca del Marqués de Posa, « ciudadano de los siglos venideros » como él mismo se llama, pone Schiller las aspiraciones, los delirios que en ese período tumultuoso de su juventud llenaban su alma nobilísima, infundiéndoles un grado tal de calor, de elocuencia arrastradora que aun hoy, un siglo después, arranca el poeta

la más viva y entusiasta simpatía, á despecho de la inexperiencia del artista y de las libertades excesivas del historiador.

El *Don Carlos* sirvió de verdadero ensayo á su talento; detrás de él vienen, á alguna distancia en cuanto á la fecha, pero en rápida sucesión, *Wallenstein*, *María Estuardo*, *la Doncella de Orleans*, *la Novia de Mesina*, y por último *Guillermo Tell*.

Wallenstein es una trilogia, no en el sentido griego de tres piezas completas cada una por sí, con su propio desenlace, y formando parte de un vasto conjunto, sino una composición dramática en dos fracciones, y á más, un prólogo, de sólo un acto, que tiene por exclusivo objeto presentar una pintura animada, en acción, del « campamento de Wallenstein. » Es un vigoroso cuadro de historia, que encierra dentro de sus proporciones la parte más interesante de la guerra de treinta años entre católicos y protestantes que desoló, arrasó y volvió casi á la barbarie las regiones centrales de la Europa; y la figura, enérgica y cuidadosamente trazada, del ambicioso soldado de fortuna que se llamó

duque de Friedland y aspiró un momento á ceñirse una corona, domina la escena y reúne además el mérito de no apartarse esencialmente de la realidad histórica. Sobre ese fondo oscuro y siniestro de guerra, de fanatismo, de ambición sangrientamente burlada, resaltan dos seres ideales, Tecla la hija de Wallenstein y el leal soldado Piccolómini, sobre los cuales vierte Schiller el caudal de lirismo, que nunca abandona á su inspiración, y que de propósito ostenta en sus creaciones dramáticas.

Hay en torno de todos esos dramas, aun los más llenos de movimiento y vida, como una atmósfera lírica dentro de la cual la acción resplandece, y adquieren los personajes principales una grandeza épica. Lo mismo se observa en las composiciones teatrales de Goethe, pero Schiller, que cultivó mucho más el género, llegó más lejos todavía; y ambos tomaron así la senda por donde había de encaminarse todo el teatro romántico moderno, como se vió treinta años después, en los dramas espléndidos de Víctor Hugo. *Hernani* y *Ruy Blas* están llenos de lirismo como *Don Carlos* y *María Estuardo*.

Los *Burgraves* tienen las mismas cualidades de poesía grandiosa que distingue á la trilogia de Wallenstein, y todas son páginas de historia interesantes.

Sus argumentos parecen siempre hallarse en perfecto acuerdo con su carácter; hay como un secreto instinto caballeresco que lo impulsa al escogerlos, y al desarrollarlos después, sin atender demasiado á la exactitud histórica. Seducido por el inmenso infortunio de María Estuardo, prisionera durante tantos años de su implacable rival, busca la atenuación de sus faltas en el espectáculo conmovedor de su martirio, y pone frente á frente, en una escena célebre, las dos reinas enemigas, que en tales condiciones no se encontraron jamás. En « La Doncella de Orleans » atraido por la desinteresada exaltación, por la sublime abnegación de Juana de Arco, concibe y realiza admirablemente el tipo de la Santa heroína, y en vez de la hoguera donde pereció, la hace morir abrazada á su bandera en un campo de batalla. Del mismo modo, en fin, se halló arrastrado á escribir en su « Guillermo Tell » el poema

inmortal del patriotismo y del amor de la independencia.

Fué Goethe quien concibió primero la idea de cantar la lucha y el triunfo de la libertad suiza personificada en Guillermo Tell; durante mucho tiempo abrigó el proyecto de desarrollarlo en un poema épico, y en sus repetidos viajes por la Suiza había preparado, por decirlo así, el fondo de su epopeya estudiando y admirando las montañas y los ventisqueros, los lagos y los precipicios de aquella ruda y escarpada región. Luego abandonó el propósito, y lo trasmitió á Schiller; éste nunca había visitado el país, pero recibió y guardó las impresiones vivísimas de Goethe, y al consagrarse á la obra, enamorado del hermoso tema, el poder evocador del talento suplió todo lo demás. En su drama no son los hombres solamente, sino la tierra también, la sublime naturaleza alpestre, que se levanta indignada contra la tiranía, y persigue y ahuyenta al opresor despavorido.

Madame de Staël ha dicho que el arte exquisito de esta tragedia consiste en haber hecho de la nación misma un personaje dramático. Y

la observación es exactísima; todo el mundo la ha repetido después. Explica cumplidamente la impresión vigorosa del conjunto, que es tan profunda y decisiva, como inefable el encanto que produce la delicada perfección de sus detalles. Llama también la atención que siguiera en ella Schiller tan puntualmente la marcha de la tradición, la anécdota de la manzana apuntada y atravesada por una flecha sobre la cabeza del hijo de Guillermo, la gorra del virrey puesta sobre un palo y reverentemente saludada, la travesía borrascosa por el lago de Lucerna encolerizado; mientras que en tantos otros casos desecha sin escrúpulo versiones auténticas, indisputables, en sucesos de épocas mucho menos remotas. Pero esto no debe expresarse como un vituperio. El autor de excelentes narraciones históricas, cuyos libros sobre la guerra de las Provincias Unidas y de los Treinta años son popularísimos en Alemania, era, sin embargo, poeta antes que todo, y en busca de la adecuada impresión estética se reserva siempre en sus composiciones dramáticas los derechos del artista creador. Bástale por tanto respetar

la ley suprema del arte poético, y presentar en el curso de la acción consecuentes consigo mismos los personajes que imagina. Por eso el *Guillermo Tell*, aceptando la versión nacional suiza, contiene un cuadro acabado, fascinador, inolvidable del esfuerzo colosal de un pueblo entero, resuelto á conquistar su independencia y disponer de su porvenir.

Nombre también de consecuente, de muy consecuente consigo mismo, merece el artista que inició su carrera, á los veinte y dos años, trazando en sus dramas juveniles, en « Los Bandidos » y en « Luisa Miller, » la rebelión del individuo contra la injusticia de las leyes civiles, contra la desigualdad social; y acaba su vida cantando, á los cuarenta y cinco años, la emancipación de un pueblo en su « Guillermo Tell. » Es el poeta de la dignidad humana, pudiera decirse; y aunque, por haber muerto en 1805, vivió sólo un corto espacio dentro del siglo XIX, es uno de los grandes representantes del espíritu y tendencias de nuestra edad.

Su fin temprano, una desgracia para el arte, no lo fué quizás para él. Cinco meses después

de su muerte tuvo lugar la batalla de Jena, que consumó la derrota y la humillación de la Alemania entera, caída á los pies de Napoleón Bonaparte. No fué, pues, testigo de los desastres de la patria, no vió sus príncipes destronados, sus héroes ajusticiados, y el ejército extranjero cubriendo la guarnición de todas sus plazas y exigiendo rendido homenaje de respeto al déspota francés, como al penacho de Gessler debieron rendirlo los robustos montañeses de la Suiza. Pero la patria vencida, que había de levantarse en masa el año de 1813 contra la opresión del vencedor, acreció sin duda, en la admiración entusiasta que las obras de Schiller le inspiraban, los nobles sentimientos de indignación que al cabo la condujeron á la victoria.

Guillermo Tell fué representado por primera vez en Weimar, bajo la dirección del mismo Goethe, en Marzo de 1804. Schiller, dando cuenta del éxito á su amigo Koerner, escribía : « Conozco que voy gradualmente apoderándome de los secretos del arte dramático. » Ironía dolorosa de las circunstancias! Quedábale sólo

un año más de vida, un año de enfermedad y de sufrimientos en que nada pudo producir; por último sucumbió el día nueve de Mayo de 1805.

Sus composiciones líricas sueltas que, aunque numerosas, no son tantas como las de Goethe, forman como éstas un todo homogéneo, reflejo cabal del desarrollo poético de su vida; y en ellas su reputación descansa tan sólidamente como sobre sus dramas. No llegan á la altura prodigiosa de ciertos *lieder* de su ilustre rival, de los tres cantos de Margarita por ejemplo, ó los dos brevísimos é incomparables puestos en boca de Mignon, ó á las maravillas de concentración y ritmo misterioso que á Goethe inspiró en la juventud el amor de « Lilí. » Pero su gran talento dramático resplandece en las « baladas, » pequeños poemas que contienen cuadros completos, llenos de expresión y movimiento; « El Buzo, » « El Guante » « El Anillo de Policrates » « Las Grullas de Ibico » y otras que compiten con las mejores de Goethe, con « El Dios y la Bayadera » ó « La Novia de Corinto. »

Entre todas una sobresale, más extensa que

las otras, en que por medio de un plan ingenioso presenta un resumen elocuente de los sucesos de una existencia humana, sus dolores y alegrías : la « Cancion de la Campana, » conocida en todas partes, traducida á varias lenguas y muchas veces[1]. Hace el poeta asistir al lector á la delicada operación de fundir una campana, desde que se afianza en el suelo « el molde de recocida greda » y se enciende el horno, hasta que sale concluida del foso « y asciende á los reinos del sonido y á la divina luz del día. » El cuadro es solemne y animado. La técnica y minuciosa explicación es poética por su misma exactitud, y porque no pierde un instante su interés humano, descrita como aparece por el mismo jefe de la fragua que dirige el trabajo, y

1. Hartzenbusch, poeta y erudito distinguido, tiene una traducción en verso castellano, que da idea bastante aproximada del carácter general del poema; por desgracia el defecto principal de la versión es el prosaísmo de su estilo, más de deplorarse en este caso, porque en cuanto decae la entonación toma la obra una forma didáctica que la desnaturaliza. Hartzenbusch la intitula « imitación del alemán; » pero ni aun así considerada es una asimilación, libre y armónica, como las bellas imitaciones de Víctor Hugo que se encuentran en las poesías del venezolano Andrés Bello, Madrid, 1882.

es quien lleva la palabra. Cada estrofa encierra una fase de la operación, y entre una y otra, cambiándose el metro, viene siempre un soplo vigoroso de lirismo, que lleva la trama por rumbos inesperados á formar las más brillantes alegorías. La campana va anunciando los primeros plácidos sucesos de la vida, el nacimiento del niño, sus amores juveniles, la boda festiva. A las satisfacciones de la edad temprana siguen las angustias de la lucha que provoca la existencia. Luego el bronce mismo empieza de pronto á anunciar calamidades, el incendio que destruye la casa paterna, los funerales que dejan huérfanos á los hijos, que llevan al sepulcro seres queridos; por último, los sucesos públicos, el interés de la patria amada, la concordia de los ciudadanos; y como aspiración final, la paz, el bienestar, la prosperidad de todos.

¡Noble poeta, volvemos á decir! Una de las raras, de las contadísimas figuras literarias en las cuales no hay que establecer distinción alguna entre el hombre y el escritor; sin excesivo orgullo, sin envidia, sin falsa ambición, con un amor tan grande y tan sincero por el

arte, que su carrera fué un progreso continuo, un mejorar constante. Pocas veces se ha dedicado un sér humano tan devota, tan fervorosamente al culto de la belleza, de la belleza considerada en su sublime esencia, á la manera que la define el aforismo atribuido á Platón, « el esplendor de lo verdadero. »

IV

ENRIQUE HEINE

En su libro de crítica sobre la literatura alemana habla Heine de Schiller en estos términos: — « Derribó las bastillas de la inteligencia, trabajó en la construcción de ese gran templo de la libertad, que debe encerrar á todas las naciones, formando una hermandad, fué cosmopolita. » — Enrique Heine, poeta mucho más moderno, miembro de una generación posterior, campeón de ideas mucho más avanzadas, sobre quien cayó (segun la expresión de un crítico inglés) la mayor parte del manto de Goethe, es un tipo de artista diferente del de Schiller; amargo, descreído, agresivo, no dramático, intensamente lírico, siempre personal y devo-

rado por una vanidad, tan grande como su talento, que es muy grande. Pertenece bajo todos sus aspectos al siglo XIX, nació al acabar el siglo pasado, en 1799, y murió en 1857; no fué un precursor ni un iniciador; pero en la gran transformación literaria que se operó en Alemania, y en toda Europa, como resultado de la influencia de Goethe y Schiller, fué el continuador de esas dos grandes luminarias, el que toma de sus manos la antorcha lírica y la mantiene levantada y resplandeciente, en medio de la aparente confusión de un período revolucionario.

Pero el título de cosmopolita le corresponde aún mejor que á Schiller; hay grandes pedazos de su vida (toda la segunda mitad) en que más parece un francés que un alemán; vivió sus últimos veinte y cinco años en París, pensionado por el gobierno de Luis Felipe, engolfado en el movimiento literario de la capital de Francia, traduciendo él mismo sus obras á la lengua de Voltaire, y ordenando al morir que no llevasen sus restos á Alemania, sino los dejasen enterrados en el cementerio de Montmartre.

Su cosmopolitismo va más lejos todavía; en virtud de otro elemento esencial y característico de su naturaleza, el elemento judío, que le infunde la aptitud plástica de asimilarse todas las civilizaciones, de asumir todas las formas, sin perder su alta, su violenta dosis de espíritu moderno, parece á veces panteísta como un sectario de Brama, deísta y sombrío como un profeta bíblico, politeísta y luminoso como un hijo de la Grecia, místico y enamorado como un trovador de la Edad media, y al mismo tiempo siendo, no sólo poeta moderno en toda la extensión de la palabra, sino además soldado de los combates cotidianos de su época, es decir, periodista, una de las lanzas más audaces de ese ejército en continuo batallar, que forma hoy la prensa periódica en todo el mundo.

No respetó cosa alguna en sus impetuosos ataques; hizo siempre la guerra por su propia cuenta, cambiando indiferentemente de bandera, sin someterse á disciplina y sin cuidarse de coadyuvar á un plan general de campaña, pero sin abandonar jamás el terreno. Nada fué bastante á detener el impulso con que arreme-

tía contra las tradiciones, de todo género y cualquiera que fuese su valor, en el arte, lo mismo que en la política, lo mismo que en la religión. Ni sus correligionarios los judíos, ni sus compatriotas los alemanes, ni los franceses que más tarde le dieron franca hospitalidad, ni la escuela romántica de cuyo seno brotó, nada pudo servir de barrera á contener su sarcasmo implacable y sus incesantes invectivas. Su prosa de periodista, lijera y punzante, guardaba el reflejo brillante de sus dones poéticos, y por eso pueden con interés leerse todavía sus correspondencias dirigidas desde París á la Gaceta de Augsburgo y sus otros trabajos insertos en efímeras publicaciones. Al leerlos hoy no se sabe qué admirar más : si la sagacidad maravillosa con que juzga y penetra los sucesos de la política, ó la gracia y el movimiento del estilo.

Los alemanes lo calificaron primero de apóstata cuando se apartó de la comunión israelita, luego de renegado cuando dejó el país para fijarse definitivamente en Francia. Durante un tiempo se hizo protestante, después pareció

abrazar la religión católica ; y la verdad es que no hay modo de averiguar cuales opiniones realmente seguía, porque no se adhirió á ninguna y continuó hasta el fin, aun sobre su lecho de larga y martirizante enfermedad, burlándose sin piedad de todo, de Dios y los hombres, de los sucesos y de las ideas, de las preocupaciones del mundo con tanta crueldad como de los más sinceros esfuerzos de la metafísica alemana por descubrir y explicar los misterios de la vida. En cambio, ese carácter intransigente de su escepticismo le añade un atractivo á los ojos de la posteridad, puesto que así sus ataques no resultan en favor de doctrina especial ni de error diferente; y lo convierten en un especie de bufón lírico de genio, como fué Aristófanes en Grecia un bufón dramático, que al mofarse de todo aspiraba en busca de algo más grande, de algo mejor. Por eso pudo con razón decir Heine de sí mismo que había sido « un soldado valiente en la guerra de la independencia de la humanidad. »

Mas al proferir esa frase agregaba desdeñosamente que no había dado nunca gran valor á

su renombre de poeta, y que por mucho que hubiese amado la poesía sólo para él había sido siempre « un divino juguete. » Y sin embargo, por sus versos, y no por otra cosa, ha alcanzado la inmortalidad; sin ellos, tiempo ha que habría caído en el olvido.

No escribió mucho, á pesar de que sus primeros versos notables remontan al año de 1822, y los últimos, el « Libro de Lázaro, » al de 1854. Todas son composiciones sueltas, baladas, nocturnos, romances, más frecuentemente canciones, *lieder;* excepto un poema serio-cómico *Atta Troll* y una serie de melodías que forman colección, como el « Cantar de los Cantares » de la Biblia, y á que dió el título enigmático de El *Intermezzo*. El poema *Germania*, que llamó « cuento de invierno, » es una especie de itinerario del viaje que hizo á su patria en 1843.

Sucesor de Goethe sin disputa en el canto lírico, en la forma popular del *lied* elevado á su más alta expresión artística, rivaliza con él, como va ya dicho, y á menudo le aventaja. Si no tiene su estilo la perfección suprema, la intachable línea escultural de Goethe, aparece en

cambio dotado de más « humanidad, » si es permitido usar el término. Sus melodías, como ha observado un distinguido crítico contemporáneo, Edmundo Scherer, conservan un sabor de amor y de amargura, un fondo de lágrimas y de pasión que falta en las de Goethe.

Ha dicho Goethe (en sus Conversaciones con Eckermann) que todas las poesías deben ser obras de circunstancias, que la realidad debe siempre suministrar el motivo, y de ahí toca al poeta hacer brotar la vida y la belleza. Así son las poesías de Enrique Heine, y así es el *Intermezzo* sobre todo. Una emoción profunda producida por un suceso ordinario de la vida, un desengaño amoroso como los que ocurren todos los días : una mujer, de quien no dice ni siquiera el nombre, se dejó amar un momento, dejó concebir halagüeñas esperanzas, y después se casó con un cualquiera, por interés ó por otra razón de conveniencia : « historia vieja (exclama Heine) que siempre es nueva, y que al que es víctima de ella parte el corazon. » Sobre este tema fecundo desarrolla su inspiración, y el universo infinito, el presente y el

porvenir, la vida y la eternidad, el cielo y la tierra, el ser y el no ser, le abren campo donde desplegar sus alas y obtener efectos inauditos de música misteriosa. « De mis grandes pesares « (dice el número XXXI) hago pequeñas can- « ciones, sacuden su plumaje sonoro y em- « prenden el vuelo hacia el corazón de mi ado- « rada. Encuentran el camino, vuelven y gi- « men; gimen y no quieren decir lo que vieron « en su corazón. » Agréguese, mentalmente siquiera, la melodía de unos versos exquisitos á este sobrio y delicado pensamiento, y se formará una idea aproximada del *lied* de Heine.

Desde sus primeros cantos aparecieron en él las dos cualidades, cuya amalgama en una misma inspiración constituye su grande originalidad : la profunda delicadeza de su pasión poética, su sentimiento lírico, y el punzante vigor de su ironía. La íntima emoción personal no entibia su ardor agresivo, su audacia y su sarcasmo no reconocen límites, y la vena poética le inspira en su doble corriente imágenes fulgurantes que doblega al servicio inmortal de sus rencores.

Durante la segunda mitad de su vida, sin disminuirse el esplendor de su lirismo, fué su sarcasmo acentuándose más y más; por ese rumbo se abrió su talento vías apenas exploradas, por donde ni Goethe ni nadie habían caminado ó llegado tan lejos; y en el *Romancero*, paseando su inspiración por toda la tierra, canta sucesos pasados penetrando más hondamente que Schiller hasta la esencia de los sucesos históricos, evocando épocas enteras como en « Los Atridas Españoles, » donde describe la suerte de los hijos de Don Pedro el Cruel en poder de su sucesor, su hermano y su asesino Don Enrique de Trastamara. Fingiendo transformarse alternativamente, ya en un hebreo antiguo para cantar el Dios vengativo de Moisés, ya en un árabe, ya en un persa admirador de Firdusi, ya en un inglés partidario de Carlos primero, ya en un español aventurero de los que siguieron á Méjico á Hernan Cortés, ya en muchos otros personajes, despliega una fuerza de asimilación portentosa ; pero no deja de ser el mismo poeta satírico ni pierde un instante el vigor, la claridad, la superioridad moderna

de su poesía. El sarcasmo predomina casi constantemente, no en todas las ocasiones agresivo, pero siempre amargo y estridente; ó de la más profunda melancolía, como en esta frase sobre Cristóbal Colón de quien hace elogio magnífico : « Si no le fué dado libertarnos de la « húmeda prisión de la tierra, supo al menos « agrandarnos el calabozo y alargarnos la ca- « dena. »

Atta Troll es el nombre de un oso escapado de manos de su conductor, que vuelve al lado de los suyos en una caverna de los Pirineos. El poema cuenta su fuga, su persecución, su muerte, y su fin convertida su piel en alfombra para descender del lecho una « griseta » de París. Es un modelo « humorístico, » y pudiera en su cortedad servir de ejemplo del modo de construir una epopeya moderna, llena de fantasía, de máquina maravillosa, sin perder la verosimilitud poética ni caer en el puro artificio de retórica.

Sus últimos años fueron horrorosos. Asaltóle un mal terrible, el reblandecimiento de la médula espinal. Desde el mes de Mayo de 1848, en

que se agravó su enfermedad, hasta el 17 de Febrero de 1856, en que murió, vivió ocho años encerrado en su aposento de París, tendido en el lecho, paralítico, tan demacrado que una mujer lo pasaba en brazos de la cama al sillón como si fuera un niño; con la vista de un ojo enteramente perdida, y la del otro, muy débil, sólo podía usarla cuando con un dedo le levantaban el párpado privado de movimiento. « Estoy como en un sepulcro » decía; « un se-« pulcro sin reposo, la muerte sin los privile-« gios de los difuntos, los cuales al menos no « tienen necesidad de gastar dinero, de escri-« bir cartas ó de componer libros. Qué mise-« rable situación ! »

Sobre su verdadero lecho de martirio (« mi tumba-colchon » como la llamaba) en medio de dolores violentos é incesantes heroicamente soportados, continuó cantando; y *El libro de Lázaro*, publicado unos diez y ocho meses antes de su muerte y á que dió ese título para asemejarse al resucitado del Evangelio, es una extraña y poderosa colección de las más variadas composiciones líricas, pulsadas en todas las

cuerdas de su lira. Es el mismo hombre, el mismo poeta amargo, irónico, insultante, implacable, con una dosis mayor de cinismo y haciendo á sus propias penas servir de blanco de su sátira.

Vate y periodista hasta el último momento, seguía con idéntico interés la marcha política del mundo y los delirios febriles de su imaginación. El dolor avivaba su sensibilidad; las más nuevas y atrevidas imágenes pasaban al través de su fantasía, mientras yacía tendido con los ojos cerrados; y encontraba en el idioma alemán recursos inesperados para dar forma á sus visiones.

El grande, el formidable obstáculo al progreso del mundo surge (¿quién lo ignora?) de las preocupaciones arraigadas, de la rutina sólidamente cimentada en la masa humana. Contra ellas pelean los grandes escritores, los grandes poetas, los ilustres reformadores, y en tanto sirven al adelanto general en cuanto contribuyen á desarraigarlas y vencerlas. Pero como tienen además una tendencia fatal á renacer y revivir entre las nuevas generaciones,

sólo quizás la poesía, por su esencia inmortal, por el carácter duradero de su forma, puede atacarlas de una manera eficaz y extirparlas y aniquilarlas. En esa tarea Heine consumió su genio, y su energía fué tal que el más fuerte cargo que justamente merece es el haber sobrepujado el esfuerzo é ido más allá de los límites naturales. Pero sus servicios valen mucho, y la posteridad confirma el dictado que él mismo se confirió : « buen soldado en la lucha de la emancipación universal. » Son tan pocos los que ganan realmente ese título, que es bien grande honor el merecerlo. Su arma especial fué el ridículo, la más mortífera de todas; bañándola sin cesar en un torrente de lirismo aumentó de un modo prodigioso su temple y resistencia : de ahí que infiriera heridas atroces, terribles é incurables.

VI

POESIA FRANCESA

I

INTRODUCCION

Las revoluciones políticas han marchado siempre en Francia mucho más aprisa que las variaciones del gusto literario. Sus más violentas y decisivas transformaciones sociales se han consumado dejando inmóbil el nivel de su literatura; formando así dos corrientes diversas de su historia, que nunca han andado con paso igual ni en la misma dirección.

Cuando la gran revolución de fines del siglo XVIII había ya sacudido todos los viejos dogmas hasta despojarlos de su misterio y de la veneración que los engrandecía ; cuando había echado al suelo todas las barreras é intentado reconstruir un nuevo mundo sobre las ruinas del que

antes existía, continuaban siendo obedecidos con supersticioso respeto los preceptos artísticos, que dedujo Boileau del ejemplo de los escritores de la antigüedad griega y romana robustecido por la práctica de sus imitadores franceses de la época de Luis XIV. La literatura del siglo décimo octavo, que en ciertos géneros es muy rica y de un carácter esencialmente reformador, aparece en otros hasta tímida y rutinera, y en poesía es indisputablemente raquítica y estéril. Voltaire mismo, continuador en el teatro de las lecciones de Corneille y de Racine, no es escritor eminente más que en prosa. Los dos talentos originales, cuya influencia directa irradió por toda Europa y había de sentirse con fuerza notable en el siglo siguiente, es decir, Diderot y Juan Jacobo Rousseau, no fueron poetas sino prosadores.

En su demolición precipitada de las instituciones seculares del país llegaron los franceses, en 1793, hasta borrar casi todos los lindes y señales del pasado, á convertir el orden social en una tabla rasa, y se encontraron por último espantados ante la terrible necesidad de crear

algo nuevo inmediatamente en qué apoyarse y subsistír. Hubo un período en que el pasado con sus leyes, su religión, sus usos y sus costumbres, era sólo ya una masa informe de escombros gigantescos; en esos mismos momentos, sin embargo, la literatura permanecía intacta, el ideal literario continuaba siendo el del siglo anterior, el culto de las bellas letras guardaba escrupulosamente sus tradiciones, y los resueltos iconoclastas, á quienes nada arredraba en su afán reformador, reconocian espontáneamente la vieja autoridad de Aristóteles y los estrechos é intolerantes retóricos del siglo décimo séptimo.

Así, pues, cuando se empezó, bajo el nombre y la tutela de Napoleón Bonaparte, á ordenar y clasificar las conquistas de la revolución, á fijar en códigos las reformas sustanciales é importantísimas que flotaron y se salvaron despues de aquella inundación, la literatura se halló de un todo ajena á ese gran movimiento histórico, no conservaba ni el más leve reflejo de las grandes cosas que acababan de suceder; y por consiguiente, el imperio napoleónico, á

pesar de sus reconstrucciones en el interior del país y de su glorioso estruendo militar en el exterior, viene á ser un paréntesis en los anales literarios, y en la historia de la poesía elevada es un espacio en blanco y nada más. Durante los años que duró, se tuvo á Delille, al pálido autor de poemas didácticos indigentes, por un poeta de primer orden que osaban poner al lado de Virgilio, se admiraban como sublime obra maestra los falsos cantos de Osián, y se había perdido la noción del arte hasta el punto de llamar pindáricas las odas artificiosas y prosaicas de Lebrun.

Era, sin embargo, la época en que había ya comenzado, por diversas partes en Europa, la renovación del ideal artístico; Alemania tenía ya fundada su literatura nueva y producido en las obras de Schiller, de Goethe sobre todo, ejemplos inmortales de un arte original, moderno, tan lleno de encanto y poesía como en cualquier otro gran período de la historia de las letras; Inglaterra contaba ya en su seno sus artistas más ilustres; y Francia en tanto carecía de verdaderos poetas. Andrés Chénier, único

que pudiera mencionarse, murió en el patíbulo en Enero de 1794; sus composiciones, además, pocas é incompletas casi todas, no aparecieron reunidas hasta cuatro años después de la caída de Napoleón; fué arrebatado del mundo joven todavía, sin ocasión de haber desarrollado su talento, como lo prueba su mejor obra, la patética elegía « La Joven Cautiva, » escrita en la cárcel misma, de donde salió para morir á los treinta y dos años de su edad.

Bernardino de Saint-Pierre, el autor de *Pablo y Virginia*, no murió hasta 1814; pero fué sólo un discípulo de Rousseau, con más elegancia y delicadeza que su maestro, sin su elocuencia y su trágica indignación. La baronesa de Staël y Chateaubriand, dos famosos escritores mientras vivieron, florecieron, es verdad, en los años del Imperio, son á los ojos de la posteridad como una protesta del gusto y de la sana crítica contra los extravíos infecundos de la literatura de la época, y continúan, rejuveneciéndola en parte, las tradiciones de Rousseau, quien en realidad aproxima y enlaza ambos períodos literarios; pero á la autora de

Corina lo mismo que al creador de *Atala*, á pesar de las notables calidades de uno y otro, faltó la chispa, el don divino del verdadero lenguaje poético, y sus obras, menos y menos leídas cada vez, quedarán al fin y al cabo recordadas sólo como curiosidades bibliográficas, sin más valor que el interés cronológico del momento en que aparecieron y de la limitada influencia que tuvieron.

La era moderna de la poesía francesa comienza en el período de la reinstalación del trono de los Borbones, que por brevedad se llama la Restauración. Lamartine, que va á la cabeza en el orden de fechas, publicó en 1820 sus primeras « Meditaciones; » Víctor Hugo, más joven y más innovador, aparece casi al mismo tiempo. Alfredo de Musset, que debía igualar, superar tal vez, á Lamartine y acercarse en algunos momentos al lado mismo de Víctor Hugo, nació en 1810, pero muy temprano comenzó á escribir. Los tres fundaron escuela, tuvieron numerosos imitadores, y preceden á una compacta falanje de artistas distinguidos, que representan un renacimiento tardío, pero

muy vivaz, de la poesía lírica, la cual en Francia nunca antes había fructificado con tanta riqueza y esplendor, y hace de la primera mitad del siglo XIX una de las más brillantes y fecundas épocas de su literatura.

II

LAMARTINE

Alfonso de Lamartine, poeta, historiador, hombre de estado, y orador político muy distinguido, gozó de una existencia dilatada alcanzando hasta cerca de los ochenta años de edad; mas, aunque dió á luz centenares de volúmenes durante su vida, su carrera como poeta es bastante corta. En 1820, como ya se ha indicado, se imprimieron sus primeros versos; las últimas composiciones poéticas que publicó fueron, el poema *Jocelyn*, que apareció en 1836, la *Caída de un ángel* en 1838, y en 1839 la colección final y tardía que intituló *Recogimientos poéticos*; en cuyas obras todas fué, por decirlo así, decayendo gradualmente su inspiración, y mos-

trando, en las dos últimamente mencionadas, signos demasiado evidentes de fatiga, de un verdadero agotamiento. El espacio que, por tanto, nos importa de su vida es de menos de unos veinte años, va de 1820 á 1839. Después, el arte y la poesía nada en realidad tienen que ver con él.

En los comentarios que al fin de su vida fué poniendo, al preparar ediciones definitivas de sus obras, se encuentran estas palabras acompañando á su hermosa composición *Adioses á la poesía* : « Nunca había escrito versos sino á ra-
« tos perdidos. Fuí siempre, y me he quedado
« siendo, un aficionado á la poesía más bien que
« poeta por profesión. » Frases que concuerdan de un todo con esta otra, que se lee en una de las epístolas de su « Correspondencia, » ordenada y publicada después de su muerte, y cuya fecha va embebida en el contexto : « Ya no com-
« pongo versos. La poesía como forma me parece
« ocupación de niño, indigna de un hombre de
« treinta y ocho años de edad. »

La observación, que es superficial y pretensiosa, tiene además el inconveniente de ponerse

en completo desacuerdo con los hechos reales, si no respecto de Lamartine, respecto de muchísimos poetas, y de los mejores entre todos. Milton empezó á componer el « Paraíso Perdido » despues de los cincuenta años de su edad, y contaba sesenta cuando lo acabó; por este estilo hay otros casos famosos que formarían larga enumeración. Pero esas frases curiosas de Lamartine importan sobre todo, porque al expresar un punto de vista personal, marcan además muy bien los méritos así como el defecto característico y principal de toda su obra, su fuerza y su debilidad.

Lamartine indudablemente nació poeta. No hay la menor huella de esfuerzo en sus buenas composiciones, las más delicadas melodías brotan abundantemente de sus labios, como gorjeos de un risueñor prodigioso. Apelando á sus propios versos, á sus mismas expresiones, puede decirse con bastante verdad que canta por una especie de vocación, sin haberlo aprendido, « como el hombre respira, como el pájaro « gime, como el viento suspira, como el agua « murmura al correr. » Pero esa misma facili-

dad, ese don de improvisar le veda aspirar á las grandes cualidades de vigor y precisión, que distinguen á los poetas de primer orden. Sabe producir una música exquisita, una sucesión inagotable de versos armoniosos y encantadores; pero ignora esos secretos profundos del arte, cuya posesión destruye la monotonía y crea las grandes combinaciones sinfónicas. El lenguaje se desenvuelve fluído y sonoro, pero el artista no siempre es enteramente dueño de su instrumento. En vez de dominar su inspiración, á menudo es esclavo de ella, y con ella, sin poderlo evitar, cae en la repetición fatigante, en la confusión de imágenes, en el exagerado desleimiento de una misma idea.

De esa manera se comprende que, relativamente considerado, fuese tan breve, en medio de su vida tan larga, el espacio en que se ocupó de la poesía. Cuando empezaron sus facultades naturales á debilitarse, no tuvo acumulado por medio del estudio y la experiencia nuevo tesoro para renovar su estilo, rejuvenecer su inspiración, y crear otras combinaciones, otras armonías. En ese momento crítico faltóle además la fe, el en-

tusiasmo por su propio arte, y la decadencia hubo de ser rápida é irremediable. Había escrito sus mejores composiciones á ratos perdidos, en virtud de un impulso casi inconsciente y del calor de la juventud; él lo confiesa, no sólo en las dos frases citadas, sino en veinte lugares: en el segundo prólogo de la *Caída de un ángel* donde dice que raras veces, y esas sólo como un accidente, halló consuelo de sus penas en la poesía, lo mismo que en el prefacio de los *Recogimientos*, y en varias otras partes. Extinguido el primer ardor, desvanecida la aurora juvenil, al acercarse á la edad de cuarenta años, halló gastado y sordo el instrumento que había pulsado, sus cuerdas desafinadas, y no supo ni acordarlo ni forjarse otro nuevo. De ahí que calificase de ocupación de niño la noble ambición del poeta, que creyese más seria empresa pronunciar rotundos discursos de oposición en una asamblea parlamentaria. Error completo que parece más profundo y lastimoso si se recuerda, por ejemplo, que Goethe había pasado los cincuenta años cuando compuso las escenas más póeticas y sublimes de *Fausto*, como la muerte de Valentín,

la velada de Santa Walpurgis y la agonía de Margarita. Pero hay un paralelo indicado, que es todavía más decisivo : Víctor Hugo forzado, ya frisando en la vejez, al destierro y á la inacción política, concibe y ejecuta las soberbias epopeyas de *La leyenda de los siglos*, llenas de más poesía y verdad que todas las obras de su brillante juventud; Lamartine, en un caso igual, condenado por idénticas circunstancias al retraimiento y la oscuridad, tiene que dedicarse á zurcir historias en prosa para llamar la atención pública, ó á comentar laboriosamente sus inspiraciones juveniles empequeñeciéndolas y deslustrándolas; á tal pobreza de inspiración llegó el que con sus versos había abierto una nueva era en la literatura de su patria!

Todo Lamartine, lo repetimos, se encuentra retratado en esas confesiones. No fué un artista de conciencia, del número de aquellos que trabajan y cincelan la forma para dar fuerza y sólida armazón á la poesía, ¿qué extraño, pues, que afectase desdeñar á los que eso hacen, y que escribiese versos por pasatiempo, como un príncipe que se distrae cultivando la música?

Muerto el poeta, persistieron los mismos defectos é inconvenientes en el prosador. Cuando compuso su célebre libro sobre los Girondinos, mal llamado historia, no trató el arte severo de la narración con más miramientos ni respeto, y dió al mundo su obra sin haber antes estudiado seriamente los documentos, sin ir á beber en las fuentes originales, sin rendirse cuenta exacta de la época que intentaba pintar. Cuando, más tarde, entró de lleno en la vida política como jefe de nación y depositario del poder ejecutivo, procedió del mismo modo, y como era natural, pagó muy caro y junto con otros el mismo error, halagó y excitó pasiones populares, é imaginó, al verlas desencadenadas, contenerlas con frases elocuentes; el pueblo, sufriendo dolores reales, que no se alivian con palabras, lo echó á un lado con rudeza, como á un hombre inútil, sin acordarse de sus servicios anteriores, de su desinterés, de la nobleza superior de su carácter; así pasó el último cuarto de su vida en la soledad y el aislamiento, con razón desencantado del arte, de las cosas y de los hombres.

Pero es un tipo acabado de poeta elegante y naturalmente distinguido. Hay como un acuerdo cabal, sutil y admirable, entre sus composiciones y todas sus cualidades personales y literarias; su aspecto físico, su figura esbelta, sus hábitos de desprendimiento y hasta de prodigalidad, la pureza de su vida pública y privada, la amenidad de su trato y la indulgencia desdeñosa con que al fin de su carrera todo lo celebraba y aplaudía.

Nació en 1790 en Macón, y terminados, á los diez y siete años, sus estudios de colegio en una casa de jesuitas, volvió al seno de su familia que era noble y profesaba viva lealtad hacia los príncipes de la casa de Borbón, expulsados de Francia en aquella fecha. Hijo único, con hermanas solamente, era el jefe futuro de los suyos y no permitieron que se preparase á abrazar ninguna carrera para vivir. Al revés de Leopardi y otros grandes poetas, en cuyo desarrollo juvenil aparece como un triste vacío la ausencia del amor materno, tuvo una madre cariñosa é inteligente, que fué su ángel bueno y veló afectuosamente sobre sus primeros pasos

en el mundo. En esas condiciones completó su educación, y siguió un camino que había de llevarlo, aun sin sentirlo, al cultivo de las bellas letras, engolfándose durante sus largos y frecuentes ratos de ocio, en la lectura de libros amenos, y entusiasmándose con las obras de Juan Jacobo Rousseau y sus díscípulos, como Bernardino de Saint-Pierre y Madame de Staël, que imprimieron honda é indeleble huella en su genio naciente. Viajó por la Italia á los veinte y un años, recorriéndola toda: hasta Nápoles, donde conoció la *Graziella* que inmortalizó más tarde, y por quien concibió sentimientos amorosos que explotó quizás demasiado, y que en definitiva fueron más bien literarios que reales. Cuenta él mismo, en sus Memorias, que era una cigarrera napolitana, y que por vanidad la hizo pasar en su versión al público por una joven coralera. La verdadera pasión de su existencia ocurrió un poco después, en 1816, por la mujer que en sus versos llama « Elvira, » que le inspiró sus mejores composiciones y á la cual debe la parte más brillante y duradera de su reputación, las mag-

níficas elegías, personales, íntimas que son su obra característica y tienen pocos rivales en las literaturas modernas.

Inmenso y repentino efecto produjeron sus primeras poesías al aparecer en 1820; también como Byron, se despertó poeta célebre una mañana. Varios puntos de semejanza hay entre las situaciones de que brotaron ambos escritores. Byron volvía de Oriente á su patria trayendo acabado un poema didáctico en cuyo éxito fundaba halagüeñas esperanzas, y los dos primeros cantos del *Childe Harold*, especie de diario de su viaje, que apreciaba en mucho menos : á instancias de un amigo que prefería la segunda obra, la publicó primero, y quedó el poeta mismo asombrado ante la magnitud del triunfo. Lamartine, igualmente, creyó al principio ganar la gloria por medio de una tragedia clásica sobre Saúl que tenía escrita, y por un poema épico que maquinaba con Clodoveo por protagonista; contra sus deseos se resolvió á publicar antes un tomo de poesías líricas, bajo el título de *Meditaciones*, donde incluyó las elegías inspiradas por la muerte de

Elvira, ocurrida poco más de un año después de haberla conocido y amado con tan intensa pasión. La diferencia, única, pero capital, entre ámbos casos es que Lamartine tenía entonces treinta años, y no veinte y cuatro como Byron; y que esos versos, que tan inopinadamente aparecían, no eran ensayos incompletos de un joven estudiante, sino la manifestación de un gran poeta en la plena sazón de sus facultades soberanas.

No es difícil, todavía hoy, darse cuenta de la sorpresa y el placer con que debieron ser acogidos la primera vez esos versos tan impregnados de verdadera pasión lírica, elevada, melodiosa, en una época en que Francia había ya leido y admirado hasta la saciedad la literatura prosaica y artificial legada por la Revolución y por el Imperio. El arte poético en esos días venía á ser un minucioso mosaico de sentimientos convencionales, de alusiones mitológicas, de perífrasis laboriosas sobre un vocabulario reducido é intolerante; Lamartine aparecía revelando que la poesía verdadera se encontraba por otro rumbo, en las emociones

sinceras del alma traducidas en una lengua rica y melodiosa; y acudía á demostrarlo presentando un ejemplo admirablemente perfecto en sus elegías. La suave melancolía de los recuerdos, la dolorosa evocación de un tiempo feliz en medio del profundo dolor de la pérdida de un sér querido, la contemplación de la naturaleza interpretada tal como ella es, sentida por un alma llena de simpatía ante todas sus manifestaciones, el abatimiento de un corazón cruelmente desgarrado, la soledad del que en vano busca consuelo por todas partes, — esos eran temas dignos de un arte noble, con tal que el poeta supiese expresarlos con el acento comunicativo de la sinceridad, en versos armoniosos, creando por su rítmica sonoridad una música penetrante, arrastradora, en misterioso acuerdo con el sentimiento que debían despertar. Eso eran las *Meditaciones* de Lamartine, y el encanto naturalmente fué universal.

Importa también no olvidar que en aquella época predominaba en Francia cierta mística religiosidad, un afán general de reafirmar el poder de la fe católica, terriblemente sacudida

y mermada antes por los revolucionarios; y el sentimentalismo poético, instintivo en Lamartine, en consonancia además con su educación y las tradiciones de su familia, lo impulsaba, sin esfuerzo de su parte, á abrazar las doctrinas eclesiásticas que estaban de moda. La fe cristiana, ostentada en sus versos, influyó mucho en favor de la popularidad y aplausos que tan rápidamente consiguió. Sin propósito deliberado quizás, lo cierto es que la explotó abiertamente como un buen recurso literario, del mismo modo que exageró el episodio de Graziella; y aunque el fervor religioso no sobrevivió á su talento de poeta, duró bastante para hacer innecesariamente vagas, empalagosas y monótonas varias de las piezas que forman las *Armonías poéticas y religiosas.*

Publicó las *Meditaciones* en dos grupos, con tres años de intervalo entre uno y otro. Las *Armonías* pertenecen al año de 1830. En esas tres colecciones se encuentran las muestras más acabadas y características de su genio. Después nada compuso mejor. *Jocelyn* es un poema íntimo, lánguido y descosido; el diario de un

cura de campo, casi sin argumento, donde hay trozos notables, pero bajo ningun concepto superiores á las elegías de las *Meditaciones* ó á los himnos de las *Armonías*. Lamartine no era poeta épico, ni dramático mucho ménos, ni aun lírico completo; la cuerda elegiaca y gemebunda es la única que vibra potentemente en su lira, pero de ella brotan melodías purísimas, exquisitas, de tal elevación que parecen á veces ascender de la tierra y tocar el cielo.

De estas colecciones puede decirse que la más rica es la de las *Armonías*, no por la variedad sino por el vigor y arranque de la inspiración, por la flotante belleza del estilo que la envuelve como un hermoso y holgado manto; en ella se encuentra la adorable composición que intitula *La primera pena* (*Le premier regret*), y las *Novissima verba*, que expresan con patética elocuencia las angustias del alma que no halla satisfacción de sus más nobles ideales y que se siente triste « con la tristeza de la muerte; » en ella también se acusan (sin el correctivo ya del candor de las primeras poesías) ciertos defectos principales del autor, la

poca precisión de los detalles, y en el conjunto falta de mesura, abuso de sus facultades. Sainte-Beuve lo ha dicho admirablemente : — « Es un mar sin riberas! sólo se divisa el firmamento y la inmensa llanura de un océano Pacífico, con sus dias interminables, sus calmas monótonas... » El mismo crítico, sin embargo, completa muy bien su observación, añadiendo : — « Mas á la menor emoción qué levantarse de olas poderosas y mansas, gigantescas, pero bellas, y sobre todo y siempre el infinito en todos los rumbos, *profundum, altitudo!* »

Entre las segundas Meditaciones sobresale la escena desgarradora de la muerte de Elvira descrita en *El Crucifijo*, junto con *El Pasado*, los *Preludios* y el trozo grandilocuente de *Las Estrellas;* pero en las primeras está la obra maestra, la elegía característica, intachable, sin defectos y que contiene en sus contornos limitados todas las cualidades del poeta, *El Lago*. Es la reproducción exacta de la inspiración de Lamartine en su momento más feliz. No hay aficionado á la poesía que no guarde alguna estrofa ó algunos versos en la memoria. Ha

sido puesta en música muchas veces, y á haberlo hecho sin desfigurarla demasiado debe un compositor suizo, Niedermeyer, toda su notoriedad. Pero es la composición poética que menos necesita la melodía de la voz humana, ó la armonía del acompañamiento instrumental, para producir su efecto; porque tiene su música tan completa y tan desarrollada en sí misma, que basta leerla siguiendo mentalmente el acompasado movimiento de sus palabras y sus versos, para conservar por siempre en los oídos el eco dulcísimo y plañidero.

El tema es sencillo y muy de antiguo conocido y tratado: la indiferencia de la naturaleza ante las penas y las alegrías de los seres vivientes, la oposición entre el inmenso vacío, las tempestuosas sacudidas á que somete el corazón la alternativa de la felicidad y la desgracia y la calma inalterable de las cosas, mudos é impasibles testigos de las agitaciones humanas. Víctor Hugo ha inspirado en esa misma situación su célebre canto *Tristeza de Olimpio*, y también Alfredo de Musset una de sus mejores poesías, el *Souvenir*. Comparar

esas versiones diferentes de un mismo tema por tres ilustres poetas contemporáneos, de un mismo país y una misma lengua, puede ser interesante, si se tiene cuidado de no llevar demasiado lejos el paralelo hasta convertirlo en un mero ejercicio de sutileza. La de Lamartine sin disputa excede á todas en pureza, en sencillez, en encanto delicado y etéreo, en algo inefable que despierta y que se siente mejor de lo que se explica. Por su parte la de Víctor Hugo encierra una cantidad mayor de energía y virilidad; es una meditación más larga, rica en contrastes, en expresiones vigorosas, con una pasmosa abundancia de imágenes precisas y adecuadas, dos ó tres de las cuales son soberbias, del número de las que no se olvidan y viven en la memoria para surgir inesperadas en ocasiones decisivas, en momentos solemnes[1].

1. Entre ellas ésta, que á la melancolía profunda agrega un acento indescriptible de superioridad :

Les feuilles qui gisaient dans le bois solitaire
S'efforçant sous ses pas de s'élever de terre
Couraient dans le jardin;
Ainsi parfois, quand l'âme est triste, nos pensées
S'envolent un moment sur leurs ailes blessées,
Puis retombent soudain.

Puede en resumen afirmarse que se elevan ambas á una misma altura volando en distinta dirección, y que preferir la una á la otra suele ser cuestión de temperamento en el admirador. La justicia empero exige hacer constar que *El Lago* es la mejor obra de Lamartine, mientras que Hugo ha escrito, en varios géneros, muchas otras, superiores á la *Tristeza de Olimpio*.

El *Souvenir* de Alfredo de Musset toma un giro diferente, y no es en el fondo tan sobria y serena como las otras dos composiciones. Hay en él mas pasión, más drama, más dolor, menos melancolía y matices delicados. La mujer que inspira las endechas de Lamartine está muerta ó moribunda, pero el amor que á ella lo une persiste inmaculado, y la fatalidad incontrastable es la causa única que lo deja solo, junto al lago, sentado en la piedra sobre la cual *ella* se sentó. La persona cuyo recuerdo arranca esos gemidos á Musset vive, y es una traición lo que de él la separa; no es el luto de la muerte, es algo más doloroso, la agonía del amor víctima del abandono, de la infidelidad : de ahí asume un acento más trágico y amargo al par que más

desesperado; pero también la inspiración es menos pura que la de Lamartine, y la ejecución menos grandiosa y robusta que la de Víctor Hugo.

¿A qué deplorar ahora que diese Lamartine por terminada su carrera poética, cuando tantos años de vida le quedaban todavía? Lo probable además es que nunca hubiese podido ser de otro modo, y que fuese su talento lírico del número de los que sólo florecen durante un espacio limitado. Recogida la primera y la segunda cosecha de poesía que brotó de su genio, se sintió fatigado, se dejó invadir por cierta pereza, por la indiferencia de la gloria literaria, que yacían en el fondo de su carácter. El fértil suelo de donde habían surgido esas maravillas no estaba quizás enteramente agotado, pero faltó la energía de la labor para hacerlo nuevamente fructificar.

Hay en su historia de los Girondinos, su obra más notable en prosa, escrita en 1846, mucha y magnífica poesía, en tanta abundancia que bastó á encubrir la carencia de estudios severos, de ciencia histórica, de trabajo y de prepara-

ción; pero poesía sin el freno saludable de la versificación, sin los brillantes y arrastradores efectos de la dificultad vencida, del lenguaje disciplinado y triunfante; poesía malgastada por consiguiente, arte bastardo. Pocos libros serios han conquistado tan pronto y tan completamente el favor de un vasto público. Es la glorificación de todos los personajes que tomaron parte en los sucesos de los primeros cuatro años de la Revolución francesa, desde Camilo Desmoulins hasta Robespierre, no sólo de los verdaderamente ilustres como Mirabeau ó la mujer de Roland, sino aun de los fanáticos y excéntricos como Saint-Just. En el retrato que de este último presenta hay las siguientes frases : — « Bello, fantástico, nebuloso como « un sistema, triste como un presentimiento, « parecía un sueño de la república de Dracón; » y de esta laya abundan los rasgos en la obra.

Dos años después, ocurrió la revolución de 1848, y el entusiasmo del pueblo premió al historiador-poeta elevándolo al poder. Lo ocupó tres meses solamente. Las jornadas sangrientas del mes de Junio del mismo año lo forzaron á

ceder con sus colegas el puesto á un militar, el cual tuvo que desocuparlo otra vez en favor de un ambicioso, que fué luego el emperador Napoleón III. Lamartine, pobre y desconsolado, vió extinguirse en el olvido la última ilusión de gloria á que había sacrificado el arte y la poesía. Con el objeto de recuperar sus bienes de fortuna, gravemente comprometidos por sus hábitos generosos, resolvió, á los sesenta años, consagrarse exclusivamente al cultivo de las letras, é improvisó volumen tras volumen de prosa fácil y descuidada, en los cuales apenas si pudieran escogerse unas cuantas páginas dignas de la atención de la posteridad. Murió el primero de Marzo de 1869.

III

ALFREDO DE MUSSET

Existe entre Lamartine y Alfredo de Musset, á despecho de multitud de desemejanzas, un punto de contacto importante y capital.

Son, como desde luego se ve, dos tipos humanos diferentes, opuestos casi ; siguieron en su vida rumbos distintos, y acabaron sus carreras de un modo absolutamente diverso. Lamartine surgió ante el mundo, á los treinta años, completamente desarrollado como un poeta religioso, místico y creyente, cantor de una fe renaciente, hija legítima del idealismo de Platón ; y abandonó muy pronto ambas cosas, es decir, arte y religión, para buscar y obtener, como orador primero, como hombre político

después, el favor popular en la arena de las luchas de los partidos y en los negocios del estado. Musset, que fué un raro ejemplo de precocidad, reveló desde los veinte años sus cualidades de poeta escéptico, amargo, con una fuerte dosis de la ironía de Byron; siguió luego escribiendo y transformándose mientras su fuerza física lo ayudó, miéntras los excesos no perturbaron su cerebro; desdeñó la política y las agitaciones de los partidos, no fué durante toda su existencia más que poeta y hombre de letras, y murió sin apostatar de la poesía, aunque hastiado del mundo y de sí mismo, á los cuarenta y siete años.

Esto en cuanto á las diferencias. El punto de contacto es el siguiente.

Varias de las composiciones que han pasado siempre como las mejores de Musset, las cuatro *Noches*, la *Esperanza en Dios*, el *Souvenir* y una epístola célebre dirigida precisamente á Lamartine, pertenecen al mismo género de inspiración de las obras maestras del autor de las « Meditaciones, » como *El Lago*, *El Crucifijo* y las demás ya mencionadas; es fácil descubrir

en ellas el rastro de la imitación, de una imitación superior por supuesto, lejana, sin servilismo; pero de todas maneras es forzoso convenir en que sin las unas, ó no tendríamos las otras, ó no las tendríamos tales como son. Si Musset no hubiese escrito nada más notable, únicamente sería el primero, el más feliz de los imitadores de Lamartine, y no habría por tanto hueco para colocar su figura en una galería de los poetas ilustres del siglo XIX.

Hay por fortuna otro Alfredo de Musset, cuya inspiración no tropieza con la de Lamartine. Prescindiendo aún del poeta dramático, hay el autor de *Rolla* y de *Namouna*, el creador de Frank y Belcolor del poema *La Copa* y *los Labios;* y en un género, si más corto, tan interesante, y genuinamente lírico, el poeta de las deliciosas canciones de Fortunio y Barberina, y el que con gracia peregrina dió los *Buenos días* y dijo *Adios á Suzon*. Hay también el hijo característico de su época, *l'enfant du siècle*, cuya confesión él mismo escribió, trazando con mano firme sus debilidades, sus desigualdades, su agitación enfermiza así como su refinamiento,

su delicadeza y profunda sensibilidad. Bajo estos puntos de vista á ningún otro compatriota suyo se parece, y ocupa un puesto original en la moderna poesía francesa; lleva una aureola fulgente, de luz propia, en torno de su cabeza, y brotan de sus labios acentos tan sonoros y penetrantes, que se elevan por encima del conjunto literario, claros y vibrantes entre las otras voces del concierto.

Él poeta de la juventud! cuántas veces, y por cuántas personas no se ha aplicado ese epíteto envidiable á Musset! Se ha dicho y repetido, y se seguirá diciendo y repitiendo, porque á ningún otro quizás, en ninguna parte, viene tan bien esa calificación. Y no hay duda; guardan sus poesías como un reflejo perpetuo, imperecedero de las glorias de la juventud, el período hermoso y realmente grato del viaje humano por la tierra, de que el pobre Leopardi, por desgracia, no pudo gozar y cuya pérdida tan tristemente lamenta en sus *Ricordanze*, al llamarlo la única flor en la árida existencia, *o dell'arida vita unico fiore!* En Musset, por el contrario, se halla reproducida con todo su

calor, su impulso soberano, su entusiasmo dominante é intolerante, sus descuidos, su atrevimiento, su encanto infinito, al par que sus alternativas de fuerza y de fatiga, de arranque irresistible y de desesperación temprana. Elogio sin par se discierne al escritor de quien se diga que en sus versos parecen el amor y la juventud condensarse y depositar su perfume; y sin embargo nada envuelve de excesivo en este caso.

Ese aroma precioso y exquisito es siempre muy difícil de reconocer, sólo la acción del tiempo permite distinguir bien la esencia inmortal de los efluvios volátiles de la primera fugaz inspiración; y por eso hoy únicamente, cuando van corridos más de cuarenta años después de su aparición, y siguen sus versos siendo para las generaciones que se suceden lo que fueron para la juventud de su época, puede sin temor de engaño afirmarse que la esencia delicada persiste y no se desvanece.

El poeta mismo no lo supo como lo sabemos ahora, y en vida no le fué dado conocer y medir bien toda la admiración y silenciosa simpatía

que sus versos despertaban. Muchos de estos se publicaban sin causar efecto aparente, los críticos más escuchados y competentes les concedían un grado mínimo de atención, y no sospechaban que iban tan seguramente á su destino, en busca de sus lectores, y despertaban el murmullo de admiración que, acumulándose año tras año, trocóse al fin en nombradía y aplauso universal. Lamartine, en el apogeo de su carrera, no se dignó corresponder á la hermosa epístola en verso que le dedicó en 1836, y cuando, mucho más tarde, emprendió contestarla, no creyó inconveniente asumir un tono paternal y protector que sorprende y hasta produce lástima, pensando en la frescura que guardan hoy las poesías de Musset comparadas con las suyas ya descoloridas. En 1848, año en que apenas continuaba produciendo y en que había publicado ya todas sus obras maestras, una asamblea literaria de tanto peso como la Academia Francesa cometió la sencillez de otorgarle un premio, especialmente fundado para estimular á los principiantes. Musset ofendido aceptó el injurioso honor, y devolvió para obje-

tos benéficos la suma adjunta. Pasaba aún ante la Academia por un joven necesitado de estímulo el poeta que en los apóstrofes de su *Rolla* había penetrado, quince años antes, hasta el fondo del alma de su época; el escritor que era el ídolo de los jóvenes, de los estudiantes, de las mujeres, parte tan numerosa é interesante del público, único juez en definitiva, y cuya entusiasta simpatía no lo ha abandonado, y continúa, hasta después de su muerte, visitando y adornando sin cesar su sepulcro en el cementerio del Padre-Lachaise : un simple busto sobre un alto pedestal, pero embellecido por los deliciosos versos, en que el poeta mismo pidió que plantasen allí un sauce, para que su follaje desconsolado cubriese de sombra lijera el lugar de su reposo.

Alfredo de Musset no tiene historia. Nació en París el año de 1810, y murió en la misma ciudad el de 1857 : entre esos dos extremos sólo pueden irse señalando como momentos capitales las fechas de la publicación de sus diversas composiciones. Esto mismo, además del vuelo y lírica elevación que le eran natu-

rales, imprime á su poesía un sabor local, un caracter parisiense que ha sido en ella excepcionalmente una ventaja; y que también, por otra parte, ha venido á añadir un nuevo encanto apasionado á las seducciones artísticas de París, ciudad única, que si no es la capital del mundo como ambiciosamente otro gran poeta la ha llamado, ha sido durante siglos foco brillante de las artes y las ciencias. Nadie ha expresado mejor que Musset sus rasgos dominantes, su amor por la belleza en todas sus formas, sus gustos originales é imprevistos, su elegancia, sus admiraciones cosmopolitas y su frenesí por el placer. En cambio ¿quién de los que nos hemos aprendido de memoria sus versos en la juventud puede visitar en París, sin acordarse él, el teatro donde empleó aquella noche que llama *Une soirée perdue*, olvidado de seguir la representación de una comedia de Molière, por contemplar delante de su asiento en el balcón un cuello de mujer « blanco y endeble, capaz de deslucir los fulgores de la nieve? » Para traerlo infaliblemente á la memoria está su busto (de admirable semejanza, segun su her-

mano y su biógrafo) en un corredor; y enfrente del teatro se halla siempre el café de la Regencia á que concurría, buscando en el ajedrez, su diversión favorita, distracción al hastío y la fatiga que lo consumían; y no muy lejos, junto al otro teatro, italiano, convertido hoy en banco de descuento, donde triunfó la Malibrán, cuya muerte prematura le arrancó tan hermoso canto fúnebre, pasa todavía, á pesar de las demoliciones modernas, á pesar de los esplendores de la nueva avenida de la Opera, lóbrega y cerrada la calle de los Molinos, donde, según Taine, « sobre un lecho alquilado su Rolla fué á dormir y morir. »

Un episodio de su vida resalta sobre todos, despertando la curiosidad general, episodio de escasa importancia en la existencia de otro hombre, y que en la suya, exaltado y engrandecido por una explosión de apasionada y resonante poesía, adquiere trascendencia y valor excepcionales : sus relaciones con la mujer cuyo recuerdo le arranca gritos de magnífico lirismo en la *Noche de Octubre*, y le inspira todavía, años después, los lamentos y la doliente

resignación del *Souvenir*. Esa mujer, como es de sobra sabido, fué la insigne escritora, conocida bajo el seudónimo de Jorje Sand. Alfredo de Musset acababa de dar la medida de todo su genio en *Rolla*, tenía veinte y tres años, y se anudaron lazos íntimos entre él y Aurora Dudévant, relaciones borrascosas que, viajando ambos por Italia, se interrumpieron violentamente en Venecia. ¿Sobre quién debe hoy caer y quedar la culpa de esa ruptura? En casos ordinarios la pregunta sería pueril, y bastaría contestar que sobre las circunstancias, pues esos lazos estrechados tan rápida y fácilmente se rompen á menudo del mismo modo que se forman. Pero la celebridad literaria de los dos personajes, el efecto innegable que ello produjo en el temperamento nervioso del poeta, el tema fecundo y elocuente que ofreció á su inspiración, hicieron que el acaecimiento adquiriese la más ruidosa notoriedad. Musset alude transparentemente á ese episodio, no sólo en sus poesías, sino en su *Confesión;* Jorje Sand lo mismo, en sus *Cartas de viajero*, y despues del fallecimiento del poeta publicó una novela, intitulada

Ella y él, que ocasionó réplicas del hermano y recriminaciones y póstumo escándalo. A despecho de todas esas revelaciones, se ignora todavía la verdad exacta de los detalles, y de ellos apenas se habla en la Correspondencia de Madame Sand[1]. Un escritor inglés, analizando rudamente este delicado asunto, distribuye el vituperio sobre ambos personajes, y dice que, en esos amores y esa separación, la mujer se condujo como un hombre y estaba bien llamada Jorje, y que el hombre debió llamarse, no Alfredo, sino Elfrida, pues se condujo como cualquiera mujer abandonada[2]. La observación es aguda y tal vez no está muy lejos de la verdad; pero no hay interés en analizar más allá el incidente. Su importancia literaria exclusivamente consiste en el acento de sinceridad que presta á las desconsoladas elegías en que relata Musset sus sufrimientos.

La entrada de este nuevo poeta en el campo

1. Tres volúmenes van publicados, que alcanzan hasta 1853. (Diciembre de 1882)

2. A. Ch. Swinburne. *The Fortnightly Review* Nº CLXX, pág. 138 y 139.

de las letras fué un deslumbramiento con sus « Cuentos de España é Italia » y sus Baladas, que se elevaron desde el primer momento resonando como una nota ruidosa de irónica alegría, no oída hasta entonces. Era no más que un adolescente, tenia diez y nueve años y llegaba durante lo más reñido y encarnizado de la larga campaña entre clásicos y románticos, que precedió y acompañó en Francia á la renovación de su literatura. ¡Con qué desenfado, con qué juvenil desparpajo descendía á la arena, alzándose la visera del casco y riéndose de antemano de sus enemigos, este inesperado paladín, cuyas armas no eran un adorno de carnaval sino del mejor acero y del temple más perfecto, sobre músculos de atleta! Las « Baladas » estaban llenas de genuina poesía, que no bastaban á encubrir los excesos de burla y de audacia que ostentaban, sobre todo la más célebre, *á la Luna*, en que asemejaba el astro, elevándose sobre el horizonte por detrás de un campanario, á un punto sobre una i. Los « Cuentos » eran verdaderos poemas que, en algunas condiciones, se parecían á los de Byron, pero capaces de com-

petir con ellos y no ser desechados en el certamen. *Porcia*, por ejemplo, que ha sido puesta en parangón, por su carácter general, con la *Parisina* del poeta inglés, en nada le es inferior, y le aventaja en la melodía y variedad de la versificación.

Pero con unos cuantos, muy pocos, años más, abandonando toda idea de colocarse en las filas románticas al lado de los que combatían bajo la sombra de Víctor Hugo, y siguiendo el rumbo á que su genio naturalmente se inclinaba, mereció el nombre de Byron francés con su *Namouna*, una especie de improvisación, de variaciones póeticas sobre el tema de Don Juan; nada más que un fragmento, con todas las cualidades, aunque en escala menor, de gracia, de sarcasmo, de pasión y de soltura de estilo que distinguen el poema inglés, y cual nunca ántes había escrito nadie en Francia por el esplendor del colorido; y con *La Copa* y *los Labios*, una composición dramática en la forma, á la manera del Manfredo, en que toma por su propia cuenta, sin avasallar servilmente su inspiración el espíritu de rebelión y orgullo audaz de los

héroes byronianos, y en que lanza al cielo, por boca de su protagonista Frank, con una sinceridad de acento inequivocable, las imprecaciones más violentas y desesperadas que, contra el orden y las trabas sociales, se han proferido jamás. El personaje principal, en quien para pintarlo vierte Musset los colores más sombríos de la poesía moderna, ha venido al mundo dos generaciones después de la fecha en que fueron creados y vivieron los hombres de Byron, y lo indica claramente en su rostro y en su espíritu. El tósigo que aquellos bebieron circula por sus venas, destruyendo el organismo é infiltrándose hasta la médula de los huesos. Los veinte y tantos años transcurridos no han pasado en balde y lo han envejecido aun antes de nacer. Trae una dosis mayor de duda, de hastío, de agoviante inquietud; siente ya la agonía del descreimiento completo, y ha heredado el mismo terrible afán de aumentar sus dolores revolviéndose con extraña fruición el hierro dentro de la herida. Distínguese, pues, el Frank de Musset de sus antepasados literarios, de Conrado, de Manfredo ó de Caín, en que no es, como ellos,

una víctima eternamente ansiosa de combatir y defenderse hasta el último aliento, sin cesar sostenida por su orgullo y su indomable energía, creyendo aún en sí mismo y en la pujanza de su carácter; él descubre sólo en cuanto le rodea hipocresía, mentira, pequeñez, y á sí mismo se maldice : de ahí su hondo é incurable desencanto.

No es, sin embargo, ni en ese personaje, ni en ese poema, á pesar de ser el más extenso que compuso entre sus obras líricas, donde el genio de Musset revela lo mejor que en él había. Su talento de una gran intensidad carecía del calibre suficiente para una obra larga, y en *La Copa* y *los Labios* desfallece de cuando en cuando la mano del artista.

Rolla, siendo un poema más corto, asciende á mucho mayor altura. A pesar de que en realidad no hay complicación en su argumento, que pueden referirse en pocas palabras los datos que forman el fondo de la composición y que apenas parecerán algo más que una simple anécdota, la apasionada sinceridad de la inspiración que lo recorre del primero al último

verso, lo eleva al rango de las producciones inmortales del arte moderno. Un joven, que entra en el mundo poseyendo una pequeña fortuna, concibe el proyecto de vivir en medio del placer y la alegría mientras el dinero le alcance, y al agotarlo poner término á su existencia. Musset relata solamente la escena final, la última noche pasada en una casa infame; al amanecer del siguiente día cumple Rolla su promesa, sorbe allí mismo un veneno y cae fulminado. No hay más; y con dificultad pudiera haber menos. Apóstrofes elocuentes, arranques magníficos de lirismo, imágenes de todo género, amargas, brillantes, grandiosas á veces, en otros momentos arrobadoras, llenan y completan el poema, creciendo constantemente como oleadas de poesía, que ahora rugen impulsadas por una fuerza poderosa, y luego mansas extienden dulcemente sobre la arena su sábana de blanquísima espuma.

Contiene así multitud de trozos que se pueden aislar y citar separadamente sin perder su belleza. El argumento general del poema es como un hilo delgado y casi invisible que reúne en-

sartándolas esas perlas maravillosas, de todos los matices, blancas, negras, grises, azuladas, de un fulgor tal que no dejan ver cuan frágil es el lazo que las mantiene juntas.

El exordio (mejor podría llamarse la « introducción, » usando la palabra en el sentido especial que en música se le da) es una sinfonía brillantísima, á la manera de las oberturas del *Don Juan* de Mozart ó el *Guillermo Tell* de Rossini, una página deslumbradora en la cual dirige el poeta una mirada por el pasado, sobre toda la poesía de la historia y del arte desde los días de Homero, pretendiendo atrevidamente condensarla, en unos cuantos versos vibrantes, luminosos y solemnes.

¿ Cómo pudo Alfredo de Musset con argumento tan endeble, con un personaje tan poco heroico, con una escena final odiosa y hasta repugnante, componer una obra tan brillante, tan elocuente y desbordante de poesía ? El problema se impone y atrae enérgicamente la atención. No hay empero más explicación que la siguiente, y es satisfactoria.

Hay en todo el poema un sentimiento tan

hondo de generosa indignación contra esa manera siniestra y demente de vivir y morir, un acento tan comunicativo de dolorosa sinceridad, que el lector subyugado acaba por olvidar la escena y los ficticios actores, por considerar como verdadero, como único protagonista al poeta mismo, que es quien canta su propia historia, quien maldice sus propias dudas amargas, quien lamenta sus desgracias; que viene él mismo (para usar una de sus imágenes) á desgarrarse el pecho, como el pelícano que tan hermosamente describe en *La Noche de Mayo*, á mostrarnos sus entrañas palpitantes y dejar correr ante nuestros ojos toda la sangre de sus venas, hasta caer exánime y morir en la voluptuosa embriaguez de su dolor.

Tal es en puridad el rasgo característico, el valor original del *Rolla* y de otras poesías de Musset, así como de una gran parte de sus escritos en prosa, su *Confesión* y varias de sus obras dramáticas, entre ellas las dos mejores quizás, el drama *Lorenzaccio* y la comedia *Los caprichos de Mariana*. Es un libertino vituperando, maldiciendo el libertinaje en una lengua pura y un

estilo elegantísimo, deplorando males profundos de que es él la víctima primera y más interesante. Esto ilumina la obra y la coloca á gran altura; Rolla puede degradarse, Alfredo de Musset purificado, sublimado por la inspiración póetica que lo enciende y enaltece, asciende de la atmósfera emponzoñada envuelto en una aureola.

Comprendidos y explicados de este modo se unen y confunden íntimamente el hombre y el poeta, y de ahí la franqueza, la sincera nobleza de sus versos. Bajo este concepto supera á Byron, su modelo, de quien dista mucho en otras prendas importantes. Como poeta lírico, « subgetivo » para usar el vocablo técnico, muy expresivo en el presente caso, sabe hacer vibrar cuerdas simpáticas del corazón, que jamás responden con tanta sonoridad y con igual verdad en el autor del *Manfredo*.

El hombre se entregó por desgracia insensatamente á los excesos, que á la postre se llevaron consigo el poeta. A pesar de la innegable, de la evidente distinción que en todo él se hacía sentir, en su porte, en sus maneras, en su len-

guaje, en su talento, en su instrucción, se lanzó á buscar, desde muy temprano, con frenesí, el placer, en todas sus formas, sin desdeñar las más fáciles y vulgares, para encontrar primero la decepción, el hastío, luego una vejez anticipida, y por último la muerte : la muerte física precedida durante varios años por una verdadera, una terrible muerte moral.

Puestas sus obras al lado de las de sus contemporáneos, Lamartine ó Víctor Hugo, no puede decirse que escribiese mucho; por lo menos en verso, pues en prosa compuso más. En rarísimas ocasiones se prestó á forzar realmente su inspiración para cantar sucesos extraños á su vida, y siempre con muy mediocres resultados. Al revés de esos mismos poetas esquivó la política militante; y durante el reinado de Napoleón tercero, cuyos primeros seis años de gobierno alcanzó, no imitó ni la actitud reservada del uno ni la oposición irreconciliable del otro, sino que por el contrario proyectó y compuso *El Sueño de Augusto*, que aun hoy, á los ojos de la indiferente posteridad, parece una innecesaria y humillante adulación.

La prosa, siempre clara y elegante, llena de gracia y lijereza, se desliza suavemente en sus comedias y sus novelas, y de cuando en cuando se levanta sobre sus alas de poeta, por medio de las más delicadas imágenes, y sin caer nunca en el amaneramiento. Sus cuentos y novelitas carecen, sin embargo, del pulimento y simetría de las de Merimée, así como de la verdad profunda de observación que encierran las de Stendhal y de Balzac.

Sus dramas y comedias se parecen á las de Cervantes en haber sido « antes impresas que representadas. » Concebidas y desenvueltas sin sugetarse á las exigencias del palco escénico, adquirieron así una libertad de movimientos y una animación de estilo que son su encanto; y cuando más tarde fueron una por una representadas, obtuvieron éxito completo casi todas. Para mencionar las más características escogeríamos estas dos : Los *Caprichos de Mariana* y *No hay burlas con el amor*[1]. Sería exageración decir que cons-

1. Esta frase, título de una comedia de Calderón, traduce literalmente el de la comedia de Musset : *On ne badine pas avec l'amour*. Fuera de eso, en nada ambas obras se asemejan. Pero

tituyen un género nuevo, ó que han formado escuela, á pesar de que han tenido varios imitadores. Son piezas de « medio carácter, » ni del todo tristes, ni enteramente cómicas, cuyos argumentos se fundan en sucesos, que no son ni pasados ni nacidos de las costumbres del presente, de una clase de verosimilitud poética innegable, á que no se puede fijar una fecha precisa porque son aplicables á todas las épocas; y que á veces terminan (en las dos citadas, por ejemplo) con una súbita catástrofe, produciendo la mas trágica emoción, como el final de *Otelo* ó de *Romeo* y *Julieta*.

Empero novelas y comedias ni abrillantan su gloria ni le dan un timbre duradero; aunque algunas, de las últimas principalmente, guarden su fragancia todavía, es siempre de temerse que el pasar del tiempo la desvanezca al cabo y la evapore. Sus versos son su verdadera ejecutoria

sí hay en todo el teatro de Alfredo de Musset un recuerdo siempre presente de las comedias de Shakspeare, en cuanto á la forma general y su desarrollo, y en éste, como en todos los casos idénticos, la franqueza de la imitación, sin servilismo y con íntima asimilación del espíritu del original, ha sugerido mil bellezas nuevas y delicadas al imitador.

de nobleza. Mucho más que los de Lamartine rescatan por su valor musical los defectos de construcción de que adolecen, y aunque no tan sólidos ni tan opulentos en rima como los de la escuela de Víctor Hugo, están mejor forjados que los del autor de *Jocelyn*, de una trama mejor martillada sobre el yunque. Esa voz de poeta expresó elocuente y armoniosamente dolores que á muchos otros habían atormentado, lamentos que otros muchos en silencio han proferido; y su testimonio será perpetuamente un dato precioso é incomparable de la historia del arte en nuestro siglo.

IV

VICTOR HUGO

I

DE «LAS ORIENTALES» Á «LAS CONTEMPLACIONES»

En esta excursión por la poesía del siglo, ahora por primera vez nos encontramos ante un poeta vivo todavía, y del cual no es posible que tengamos opinión definitiva. De Víctor Hugo es tanto más difícil formular hoy un juicio completo, cuanto que se halla aún en posesión cabal de sus facultades, produciendo constantemente obras, iguales por lo menos en vigor, á las mejores del tiempo de su virilidad; y es fama que tiene acumulados y guardados

manuscritos inéditos en gran número, suficientes á colmar la gloria de un hombre. Un pronóstico, fundado en el exámen de sus obras pasadas y en tendencias reveladas, pudiera resultar mañana desmentido. Hace un año, por ejemplo, apareció en sus últimos volúmenes, intitulados *Los cuatro vientos del espíritu*, una « fantasía » dramática, caprichosa en el fondo como esas comedias de Shakspeare que con tanta gracia introdujo en Francia Alfredo de Musset, y que en el campo ordinario de la inspiración de Hugo formaban un horizonte nuevo, un elemento inesperado, que brillaba extrañamente puesto al lado de la masa trágica y sombría de todo su teatro : mentís completo del que lo hubiese declarado incapaz de desarrugar el ceño y descalzar el coturno trágico.

Procederemos, pues, gradualmente, siguiendo *pari passu* el desenvolvimiento de su genio.

Nació al principiar el siglo, en 1802, y pasó su infancia en pleno período napoleónico, recorriendo con su padre, oficial del Imperio, diversas regiones de la Europa, á la sombra de las águilas del nuevo César. Viajó por la Italia,

vivió en Nápoles algún tiempo, y estuvo en España; habiendo pasado cerca de un año en un seminario de Madrid, de cuya ciudad salió en 1812, al comenzar las primeras escenas de la catástrofe, en que debía sucumbir el poder de Napoleón.

Ese paso por España es un dato importante de su biografía. Todos los contemporáneos convienen en creer que imprimió un primer sello, que dejó marcado un pliegue en su talento futuro; y un eminente discípulo y admirador entusiasta, Pablo de Saint-Victor, ligando su loria posterior con ese suceso de su niñez, lo llamó más tarde « un grande de España de primera clase en poesía. »

Hay indisputablemente en el orden literario una serie de cualidades, que pudieran calificarse de españolas, porque se encuentran abundantemente en los escritores del país, y en los extranjeros que, por cualquier motivo, se han hallado en contacto íntimo con el genio de la nación ó con su historia. Constituyen esas cualidades cierta pomposa elevación, cierta sostenida gravedad, notable en los escritores hispa-

no-romanos de la segunda época famosa de la literatura latina, en Lucano y en Séneca el trágico por ejemplo; que sobresale en Corneille, no sólo cuando imita ó traduce descubiertamente las *Mocedades del Cid*, sino aun después, y en sus mejores obras, como *Horacio* y como *Cinna;* y que en Víctor Hugo confirman las vivas reminiscencias del Romancero contenidas en sus *Orientales*, y los argumentos de sus dramas más poéticos, *Hernani* y *Ruy Blas*, en los cuales, á despecho de mil errores de detalle, hay una profunda intuición de ciertos momentos de la historia de España, de ciertos lados característicos del genio español [1].

Si el padre era general del imperio y amigo del rey José Bonaparte, la madre profesaba sentimientos diferentes de acuerdo con las tradiciones de su familia monárquica y religiosa, y la educación del niño continuó y acabó en

1. Y no hay temer que extravíen el juicio los apellidos y rasgos españoles del argumento, porque ese sabor español de la poesía de Victor Hugo no se observa, ni remotamente, en Merimée, á pesar de su « teatro de Clara Gazúl », ni mucho menos todavía en Musset con sus « cuentos de España » y sus baladas andaluzas.

París bajo la influencia de ésta : de aquí que la entrada del nuevo poeta en el mundo de las letras no indicara todavía su futuro papel de reformador de la literatura francesa, y que sus *Odas* juveniles, estorbadas en el vuelo lírico por las ideas místicas y anticuadas, que prevalecían en el país durante el reinado de los Borbones restaurados, no fuesen más que excelentes composiciones de retórica, un poco mejores que las odas de Juan Bautista Rousseau y demás del mismo jaez. Eran un prodigio para la corta edad del artista, un ojo crítico pudiera quizás descubrir en ellas signos del porvenir; pero no tienen de todos modos gran importancia por sí mismas, y hoy sólo se guardan y se leen como los preludios, el período indeciso de la carrera de un famoso poeta.

La defensa del principio y las ficciones de derecho divino en que se fundaba la monarquía es, á decir verdad, un poco más ardiente, un poco más exagerada de lo que filosóficamente la deseara un observador imparcial; ya desde entonces se podía ver que la exageración iba á ser durante toda la existencia de Víctor Hugo la

condición fatal, ineluctable y constante de su talento poético. Igualmente exagerada se mostró luego su admiración por Napoleón primero y las glorias militares de la época, que expresó en sus magníficos y exaltados cantos á la Columna de Austerlitz y al Arco de Triunfo del Gran Ejército. Extremado creció más tarde su anti-bonapartismo al desgarrar furiosamente, en versos que vivirán mientras dure la lengua francesa, el manto imperial del tercer Napoleón; como son exageradas, y serían violentísimas si se aplicaran, las doctrinas de reforma social y política, á que ha consagrado con inextinguible entusiasmo la energía de su vigorosa ancianidad.

Recordar todas esas variaciones de una exaltación fanática, que cambia de objeto sin disminuir de intensidad, no es arrojar vituperio sobre su gloria; el universo entero lo admira, lo ensalza como artista sin curarse del hombre político, aspecto puramente transitorio; y en sus obras poéticas irá siempre la posteridad á buscar el sublime reflejo, la repercusión, infinitamente agrandada por su genio, de los sen-

timientos de todas las épocas de su vida y de la vida de su nación, sin exigirle cuenta estrecha del valor práctico de las doctrinas, que en la lucha vulgar de los partidos haya sustentado.

En unas líneas, puestas al frente de una de las reimpresiones de sus *Odas* y *Baladas*, dijo, comparándose él mismo con los que de oscuros orígenes han ascendido á elevadas dignidades, como el rey Murat, como el mariscal Ney, que citaba con orgullo esas producciones monárquicas de su adolescencia al lado de los poemas y los libros democráticos del hombre maduro, sobre todo cuando había encontrado en la cumbre de la escala de luz por donde había subido el destierro por último galardón. Ese prefacio está fechado en la isla de Jersey el año de 1853. La elocuente explicación es, sin embargo, innecesaria. Y lo es más hoy, cuando al cabo de otras revoluciones y transformaciones, el poeta, que ha seguido empinado y ascendiendo por la misma escala, goza sin disputa de la entusiasta admiración de sus conciudadanos. Ni el destierro en la una época, ni la apoteosis en la otra, son pena ni premio de las

variaciones de su ideal profético, sino en ambos casos afirmación de la excelsitud y fuerza de su inspiración poética.

La brillante aparición, el digno estreno del gran artista tuvo lugar en Enero de 1829, al publicar las *Orientales*, que en un mes contaron catorce ediciones, éxito en aquellos días poco común, y respecto de un libro de pura poesía siempre extraordinario. Es una colección de cuarenta y una composiciones, envueltas y coloreadas por una misma vasta onda luminosa, escritas entre los años de 1827 y 1828, cuando el poeta tenía veinte y cinco de edad, y producidas una después de otra como bajo el impulso de una sola poderosa inspiración. El título les ajusta á maravilla, y corresponde al carácter de la obra, cualquiera interpretación que se le dé; son, en la biografía del autor, el surgir, la aurora de un sol de poesía; y son la pintura, la reproducción feliz, por medio del verso, de un aspecto del mundo, de la civilización oriental con su luz, sus deslumbrantes matices, su sangre ardiente, sus pasiones, su heroísmo, con todos los rasgos fijados en el libro de Mahoma,

y en el culto religioso que arrebató como en vórtice de fuego porción tan numerosa de la humanidad.

Víctor Hugo no había personalmente visitado el Oriente, no lo conocía de un modo directo, sino que lo adivinó; sólo en España pudo acaso contemplar una rápida y apagada vislumbre, pero su obra no es una pintura, sino una visión. Goethe, que trató también de reproducir el Oriente en su *Divan*, tampoco había estado en él, pero de las dos impresiones la del poeta francés es más luminosa; lo cual de sobra se explica, recordando que el uno empezó su carrera satisfaciendo en ese esplendor su ansiedad juvenil, mientras que era Goethe un anciano de más de sesenta años, cuando volvió los ojos á la cuna de la civilización para pedirle nuevos temas, que estimulasen su fatigada inspiración.

Es hoy imposible todavía leer las *Orientales* sin sentirse como dentro de una atmósfera diferente de la atmósfera ordinaria, que hace la sangre circular más violentamente por las venas, y revive el impulso exuberante que ani-

maba al poeta al escribirlas. El entusiasmo, y aun el gusto, por las cosas y los usos del Oriente en literatura ha decaído mucho y empañado gran número de obras que en su tiempo fueron brillantes, los poemas de Byron por ejemplo, como ya lo hemos dicho. Los de Víctor Hugo se salvan por el esplendor de su versificación, por los prodigios de ritmo que contienen.

Entre ellas se encuentran varias, que han quedado como puntos culminantes en ese primer período de su desarrollo poético : *Mazeppa*, cuyas jadeantes estrofas describen la carrera del héroe atado á su salvaje corcel, con más felicidad que el poema de Byron sobre el mismo asunto; los *Fantasmas*, que el venezolano Andrés Bello, tradujo, mejor dicho, trasportó muy bien al castellano reduciéndolas un poco, como esos bronces cuidadosamente cincelados que reproducen las obras maestras de la estatuaria en mármol; las melodiosas canciones de *Sara*, de la *Cautiva* y otras, que la música de Gounod no ha podido hacer más dulces y expresivas; en fin un himno á Napoleón Bonaparte, *Lui*, magnífico preludio de toda una larga serie, y con

cuyo colorido se aviene admirablemente lo que había de africano y de grandioso en el célebre guerrero corso.

Desde el año de las *Orientales* en adelante, hasta nuestros días, ha seguido el poeta con invencible constancia trazando en verso todos los sucesos de su vida, fijando todas las impresiones de su alma, que reluce y vibra sin cesar, como si fuese de cristal, para usar una de sus mismas expresiones; como si fuese un eco sonoro y de mil voces, colocado en el centro de las cosas.

Las colecciones líricas fueron, pues, rápidamente sucediéndose. Las *Hojas de Otoño*, una obra maestra del primero al último verso, en 1831; más tarde los *Cantos del Crepúsculo* (1835), dos años después las *Voces interiores*, y en 1838 *Rayos y Sombras*, títulos que en su caprichosa variedad van como marcando la solemne tristeza que, bajo la amarga influencia de la experiencia de la vida, iba invadiendo su espíritu, y añadiendo notas funerales á las mil voces del eco rotundo.

A la última fecha mencionada parece seguir

un gran espacio de silencio, pero no es así en la realidad; el poeta continúa escribiendo composiciones líricas, que no reúne hasta cerca de veinte años después (1856), con el nombre de *Las Contemplaciones:* de cuyas dos partes la primera (*Autrefois*) alcanza hasta 1843 y no agrega nada á la gloria ya adquirida; la segunda (*Aujourd'hui*) comienza profundamente enlutada por la pérdida de los seres queridos, por la trágica muerte de su hija y de su hijo ahogados en el Sena, que le arranca los más dolorosos gemidos, y termina con un sexto libro, *Al borde del infinito*, que desenvuelve en estrofas la filosofía del poeta y pensador, una cosmogonía vaga y exaltada en donde luchan concepciones esencialmente panteístas con una fe robusta en la personalidad divina, combinándose para entonar cantos de esperanza y de confianza sublime. La doctrina filosófica (si posible fuera examinarla aisladamente, en medio de la espesa é intrincada selva de imágenes que la envuelve) no sería probablemente, en el órden de las explicaciones de la marcha del universo, ni más útil ni más bella que la antigua y siempre conso-

ladora filosofía platónica; pero su importancia y mérito principales residen en la forma, en su carácter lírico, en las soberbias evoluciones de las estrofas, que parecen á cada momento próximas á perderse y confundirse en los vagos contornos de una densa niebla, y que se mantienen fulgentes y firmemente delineadas, gracias á la hermosura del estilo y al dominio absoluto del poeta sobre los recursos del instrumento que pulsa y del lenguaje en que se expresa.

En los veinte y siete años de distancia que separan las *Orientales* del sexto libro de las *Contemplaciones*, es enorme la diferencia en el fondo de las ideas y en el carácter de la inspiración. El que había sido aristócrata primero, después miembro simplemente liberal de una Cámara de los Pares, luego republicano tímido en 1848, es ahora un apóstol entusiasta del poder soberano del pueblo, de la democracia más avanzada. Asimismo, el que había necesitado un mundo nuevo, un Oriente todavía más luminoso que el verdadero Oriente de la Europa, para enriquecer su paleta, se complace ahora buscando horizontes más y más lejanos, menos

claros y visibles, aun á riesgo de perderse y atenuarse por falta de límites y perfiles. Hay en esa transformación un progreso en todas direcciones, discutible tal vez, no del todo mejorador bajo algunos aspectos, pero asombroso y sorprendente bajo el punto de vista de las condiciones externas del verso. Jamás la lengua francesa, el idioma de Racine y de Voltaire, había logrado cualidades parecidas de sonoridad y plástica variedad, una fuerza igual de representar las imágenes más atrevidas, de luchar por su relieve con la escultura misma, superar la música y la pintura en su propio terreno, en la precisión del ritmo y la intensidad de las expresiones, aumentando para ello la riqueza del vocabulario, la fuerza de expansión de su sintaxis, y dándole el grado de elasticidad suficiente para poder resistir, sin volar en pedazos, los esfuerzos más extraordinarios.

Levántase triunfante y dominador en las *Contemplaciones* un poeta nuevo, el que acababa de componer, poco antes, los *Châtiments*, y se preparaba á trazar la *Leyenda de los Siglos;* eminente por igual en la sátira lírica y en la epo-

peya, sin perder sus grandes dotes de poeta personal.

Pero antes nos falta examinar su teatro, es decir, visitar toda una provincia del vasto reino literario, en que ha ejercido su soberanía.

II

EL POETA DRAMATICO

Fué Víctor Hugo, desde la publicación de las *Orientales*, un jefe de escuela con todos los inconvenientes y las ventajas de esa posición; en el período militante de su carrera, tuvo numerosos secuaces, que lo imitaron y aplaudieron sin discernimiento, así como ardientes enemigos, que lo persiguieron y denigraron con implacable obstinación. El curso de los años ha convertido por fin su jefatura en un pontificado, los discípulos se han ido sucediendo durante su larga existencia, y tres generaciones se han pasado de una á otra el incensario para adorarlo y rendirle entusiasta culto.

La gran campaña de la guerra entre clásicos y románticos se llevó á cabo sobre la escena del teatro, y allí se riñeron las más encarnizadas batallas. Víctor Hugo entró en la arena con banderas desplegadas al publicar su *Cromwell*, un drama por cierto irrepresentable, que apareció precedido de un largo discurso literario, verdadero manifiesto de guerra, que proclamaba las razones y el terreno de la lucha. Anunciábase en él con toda solemnidad el agotamiento de la literatura clásica, incapaz de traducir las complexas aspiraciones de la sociedad moderna, y el advenimiento del drama romántico con Shakspeare y Calderón por patronos y modelos.

Todo eso hoy conserva sólo un interés de curiosidad. Medio siglo ha transcurrido, el ardor del combate se ha extinguido, y quedan las obras para ser exclusivamente miradas á la luz de los elementos inmortales de la verdad artística. Los que pelearon, proclamando los fueros de la libertad, prestaron buen servicio, y en esa línea triunfaron. Nadie ya se atreve á sostener que el teatro de Racine sea sumo

modelo, y el arte poético de Boileau código supremo. Las barreras que aprisionaban la inspiración cayeron en Francia, último refugio de los tímidos que detrás de ellas se escondían aún, y el campo se ha ensanchado y agrandado, hasta mucho más allá de donde cerraba el horizonte clásico.

El teatro de Hugo comprende siete dramas en verso, desde *Cromwell* escrito en 1827, hasta *Torquemada* publicado en 1882; pero el poeta cesó de componer para la escena en 1843, después de los *Burgraves*, que fueron mal recibidos, y apenas defendidos por la juventud que había saludado en *Hernani* la inauguración del ideal romántico aplicado al teatro. El poeta, siempre orgulloso y herido en lo más sensible, con aspiraciones ya además á otras y nuevas formas de su apostolado, abandonó el campo, apelando, como Esquilo, al juicio de la posteridad.

Este juicio le ha sido favorable, en nuestros días á lo menos, y el poeta ha tenido la suerte de vivir hasta presenciar él mismo la casación del fallo primero del público. Una por una han

sido puestas en escena todas esas piezas cincuenta años después de escritas, y acogidas, ó con entusiasmo, ó con vivo interés. Tuvo, pues, razón de aguardar tranquilo y pedir al tiempo su desquite.

El primer drama, *Cromwell*, puede desde luego dejarse á un lado como mero ensayo. La forma carece del brillante y armonioso colorido de las obras siguientes, el argumento es oscuro y de escaso interés. La concepción del cabecilla puritano aspirando á ceñirse la corona de Cárlos primero, es inexacta en sus detalles, y parece pueril comparada con el verdadero Cromwell de la historia, tal como se desprende de los documentos que de su mano y de su boca nos quedan, las cartas y discursos que, con tan dramático interés biográfico, analizó, ligó y comentó Carlyle en un libro célebre.

Resiéntese todo el teatro de Víctor Hugo de las intenciones militantes y agresivas de la época en que se produjo, de haber sido simétricamente ordenada cada una de sus partes en vista de efectos solicitados de antemano, é independientes de su valor literario. Es

curioso considerar cuán diversas objeciones sugiere y justifica la diferencia de tiempo, el cambio de horizonte. Víctor Hugo se defiende con indignación, en un discurso ante un tribunal, de los que motejaron de inmoral su drama *El Rey se divierte;* y en el prólogo de *Lucrecia Borgia* explica cómo, en esa pieza y en la otra, ha presentado la maternidad purificando la deformidad moral, la paternidad santificando la deformidad física. Nuestra crítica hoy dice exactamente lo contrario de lo que en su tiempo le dijeron y creyó indispensable refutar. Sobra en ambos dramas, y en los demás, el intento filosófico, la aplicación moralizadora impuesta como carácter esencial.

Triboulet, padre amoroso de su hija, es un bufón de corte contrahecho y maligno. Lucrecia, madre entusiasta de su hijo Jenaro, es la mujer perversa de que hablan las crónicas italianas. Enhorabuena; esa antítesis violenta, interesante por sí misma, no debe ser más que un rasgo de la acción del drama, ¿porqué atribuirle importancia excesiva hasta el punto de hacerlo su elemento fundamental? El error

es completo. La obra dramática no necesita de eso, sino de la lucha de la pasión, del desarrollo de un carácter humano, lógico consigo mismo, que no sea monstruo inverosímil ni fenómeno extraordinario.

Lo mismo bajo otro punto de vista. En *Ruy Blas* (escribe Victor Hugo) y en *Hernani* aparecen encajados dos siglos de la historia de España. Así ha querido su autor llenar el *Hernani* de la radiación de una aurora, cubrir el *Ruy Blas* de las sombras de un crepúsculo. En el uno el sol de la casa de Austria se levanta, en el otro se pone. Ello puede ser verdad, pero al conceder al poeta su intención, se impone reconocer que la empresa es puramente retórica, susceptible de todo embellecimiento oratorio, y no de una estricta importancia dramática.

El teatro es la parte débil de la vasta creación poética del genio de Hugo; debilidad (es justo hacerlo constar) relativa, y sólo si se pone al lado de las obras eminentes del arte, de las tragedias de Shakspeare, del modelo supremo por él mismo reconocido; pero que

fuerza á bajar un poco de su alto nivel á un poeta lírico, á quien no superan ni Goethe ni Shelley, y que en la epopeya no dista demasiado ni de Milton ni de Dante. Carece sobre todo de la serenidad é imparcialidad del gran vate inglés, que crea indiferentemente personajes buenos ó malos, sin soñar en hacerlos mejores ni peores, ó en compensar unas por otras en simetricas antítesis sus cualidades esenciales, sino los describe tales como debieron ser, sin que nunca tengamos otra cuenta de su intención filosófica que la que se desprende de la obra misma sin esfuerzo, sin comentario, sin prefacio y sin clave explicativa.

En esto lleva, en esto soporta Víctor Hugo las consecuencias de su época y de su siglo. Una influencia más fuerte que él mismo, á la cual sería imposible resistir, lo arrastra á la lucha ardiente, á la profunda agitación social en cuyo centro vive, y en vez de consagrarse al arte solo, al arte puro (él lo reconoce en el prólogo ya citado de *Lucrecia*) busca cubrir con ideas consoladoras las miserias de la humani-

dad. El tipo de hombre moderno, rebelde y sombrío, cuyo impulso intelectual y cuyos elevados sentimientos van más allá de lo que permite la marcha lenta de las sociedades; la concepción humana, que desde el *Werther* y el *Fausto*, ha renacido tranformándose sin cesar en todos los poetas, en Byron, en Shelley, en Leopardi, en Musset, que no tiene gran papel en sus obras líricas y épicas, revive en los protagonistas de sus dramas, que cruzan la escena envueltos en un manto de lirismo resplandeciente.

La forma en cambio es admirable y acreedora á todo elogio : á ella deben esos dramas el entusiasmo que han despertado y la simpática atención que no les escatimará la posteridad ; á su estilo magnífico y opulento, á la abundancia de las imágenes, ora dulces y ora amargas, ora delicadas y ora grandiosas, á la música soberbia de sus alejandrinos, forjados por la mano robusta de un artista habilísimo, de un metal que compite en sonoridad con el bronce de una campana, y al mismo tiempo dúctil, flexible, resistente é infrangible.

Compararíamos todos sus dramas á odas en muchos actos, que van trabajosamente coordinando de escena en escena su estructura interna; pero que al reunirse en la última jornada todos los hilos sueltos del argumento, producen chispas é iluminan un incendio deslumbrador de poesía.

En el *Hernani* el personaje principal, sér cuya existencia aparece consagrada á vengar en el rey de España la muerte de su padre y la proscripción de su familia, renuncia de pronto á su proyecto, delante del público, sin motivo plausible, porque el rey convertido en emperador de Alemania lo perdona á él; y cumple después un juramento absurdo de matarse al sonar de una trompeta, que ha hecho á otra persona. La pieza, llena de inconsecuencias, abunda en rasgos de primer orden; y el acto final, en que se celebran las bodas de Hernani y doña Sol, y mueren ambos en presencia del viejo implacable que reclama el cumplimiento de la fe jurada, es de una poesía fascinante, terminando con una escena tan bella como las más bellas de Shakspeare.

En el *Ruy Blas* la antítesis fundamental del lacayo transformado en primer ministro y frenéticamente amado por la reina, se complica con oscuras maquinaciones de otros personajes, de que difícilmente pueden darse cuenta clara el lector ó el espectador; pero todo ello, como en una vasta sinfonía, corre hacia el último acto, brevísimo y violento, en que los versos se suceden unos á otros, á modo de relámpagos fulgurantes, en medio de una formidable y grandiosa tempestad de pasión y poesía.

En *El Rey se divierte* el cariño ardiente de Triboulet por su hija crea un elemento lírico, que constantemente eleva el poema más allá de la región dramática y lo mantiene en una esfera ideal. Los versos más bellos, las más felices ó brillantes imágenes, se acumulan en las escenas que son efusiones de amor paternal, y la intriga grandiosa, aunque inverosímil y muy artificialmente desarrollada, sin el grado de probabilidad en los detalles que es indispensable para el teatro, no pierde un momento su interés para el lector que la sigue, subyugado y encadenado por la espléndida versificación;

pero difícilmente puede conservarlo para el espectador.

Ese tenaz propósito de edificar sus piezas sobre ideas en esencia contradictorias, sobre situaciones diametralmente opuestas entre sí, persiste en Víctor Hugo como un sistema, del que ni una sola vez se aparta, y acaba en la formidable exageración de *Torquemada*, su último drama, publicado en 1882, aunque escrito mucho ántes. En éste, la idea fundamental es presentar al famoso inquisidor general como un fanático movido por el más vivo amor de la humanidad, cuyo único y desinteresado fin era quemar los cuerpos por salvar las almas. Impulsado por tal sentimiento, hace subir á la hoguera dos seres inocentes, llenos de gracia y juventud, á quienes él mismo debe la vida; pero que cometieron una simple irregularidad tomando de un sepulcro una cruz de hierro para usarla como palanca, levantar una losa y librar de una muerte cierta á su futuro verdugo. Es preciso purgar el sacrilegio, evitar el fuego eterno que los aguarda en la otra vida; los manda quemar, y termina el drama.

Una atmósfera sombría, luctuosa, envuelve todo el teatro de Víctor Hugo; su genio colosal se complace en grandes efectos producidos con los colores más oscuros y las oposiciones más violentas. Las escenas delicadas, los idilios de amor que á veces engasta en el fondo tenebroso de sus argumentos, como el adorable diálogo de Otberto y de Regina, contemplando desde una galería la puesta del sol en *Los Burgraves*, se disipan y confunden pronto en el negro remolino que arrebata esa trilogía, y la lleva á las tremendas escenas finales del subterráneo.

Sólo una vez, en una obra nunca representada, y que se imprimió en 1881 bajo el rótulo « La Mujer, » hay una comedia, *Margarita*, en oposición, como siempre, con su idea contraria en otra intitulada *Esca*, que produce una impresión risueña y apacible, notable excepción en el repertorio, como un oasis en medio de vasto y abrumador desierto.

Sería ahora pedantesco, recalcando sobre los caracteres señalados, decir que no son verdaderas obras dramáticas, y que sus cualidades líricas ó épicas las colocan fuera de la clasifi-

cación habitual en géneros literarios; y en prueba de ello alegar el hecho, por muchos reconocido, é innegable á nuestro juicio, de que todos esos dramas representados producen menos efectos que leídos, y que á pesar del aparato escénico que exigen y de los efectos teatrales que contienen, no ganan sino pierden, vistos á la luz de los candiles del proscenio. En cambio existen obras, que por el fondo y por la forma pertenecen á épocas remotas, escritas á más de veinte siglos de distancia de nosotros, como *Edipo Rey* de Sófocles, el cual representado en nuestros días conforme á una traducción mediocre en verso francés [1], arrastra y conmueve profundamente al auditorio. No obstante es lo cierto, que bajo un punto de vista independiente y atendidas las diferencias forzosas de una lengua muerta y un estilo moderno, *El Rey se divierte* y los *Burgraves* no son obras de arte menos interesantes que las tragedias de Sófocles.

1. Traducido por J. Lacroix y representado en el teatro de « la Comedia francesa » en 1881.

Hace un momento calificábamos estos dramas de odas en cinco actos; pero la comparación es exacta sólo por partes; más bien debemos decir que tienen aspecto y acento de verdaderos poemas épicos. No es una cualidad, ni un defecto; es la designación de su fisonomía. Pecan como pinturas de caracteres; sobresalen por la habilidad complicada y robusta del aparato teatral, por las grandes pinceladas históricas del cuadro, y por la elocuencia de la forma. Interesan á menudo, subyugan casi siempre, nunca conmueven del modo y por los medios desplegados en otras piezas dramáticas, tanto en las que son sin disputa superiores como las de Shakspeare, cuanto en otras inferiores de poetas, que sería inútil citar ahora.

Su carácter de grandes cuadros de historia es factor importante de su mérito, que no debe olvidarse. A despecho de numerosos errores é incongruencias de detalle, son resurrecciones poéticamente vigorosas de períodos pasados; desde la primera (en el orden de la composición) *Marion Delorme*, que traza con sumo vigor un aspecto de la Francia en tiempo del rey

Luis XIII, hasta *Los Burgraves*, creación potente, más épica que ninguna de las demás, cuyo argumento se desarrolla todo sin salir de un castillo feudal de Alemania en la Edad media, y reproduce lo que pasaba durante el siglo XII dentro de esas fortalezas, cavernas de bandidos entre los peñascos del Rhin, de donde descendían los barones de hierro como nubes de aves de presa á robar y matar.

De todo esto resulta como evidente que los dramas de Víctor Hugo son como son, y no de otro modo, porque su autor así ha querido que sean. No ha procedido á ciegas ni obedecido á impulso inconsciente; ha concebido un sistema dramático y filosófico, ha fabricado cuidadosamente sus argumentos, ha puesto en marcha sus personajes, y los ha revestido con espléndido ropaje lírico. Ciertas escenas pueden parecer en el teatro frías é inverosímiles, pero el conjunto es épicamente grandioso y la impresión sobre el lector indeleble. Están, pues, en la categoría de obras eminentes é inmortales; y gran lástima sería no poseerlas porque su autor, en busca de otras cualidades, hubiese empren-

dido camino diverso. *Sint ut sunt*, diremos parodiando la respuesta célebre de un General de jesuitas; mejor tales como las tenemos, que carecer de tan notables y típicas producciones.

III

«LOS CASTIGOS» Y «EL AÑO TERRIBLE»

El 2 de Diciembre de 1851 se despertó la capital de Francia con la noticia de que sus hombres más distinguidos en armas y en política habían sido sacados de sus casas durante la noche y encarcelados, por órden del Presidente de la república. Contra los muros de las esquinas aparecían proclamas, suscritas por el mismo funcionario supremo, anunciando la disolución de la asamblea soberana del país; y las tropas en equipo de guerra acampaban en las plazas y calles principales. Es el suceso conocido por antonomasia con el nombre de « el golpe de Estado, » y primero de una serie que terminó, un año después, en la coronación de Napoleón

tercero como Emperador de los franceses. Al juzgar hoy ese famoso acaecimiento, la posteridad no debe olvidar que la nación lo consintió y absolvió por una inmensa mayoría de sufragios, y que en política suele perdonarse la ilegitimidad del origen para apreciar, conforme á sus resultados, el sistema de gobierno que se logra establecer. Esto en cuenta, queda en pie como innegable el hecho de haber sido una aventura fría y traidoramente concertada, en que todo se tramó á escondidas y se dispuso como una emboscada, llevándose además á cabo de una manera innecesariamente cruel y sangrienta, porque quisieron sus autores infundir terror y causar espanto para conseguir mejor sus fines.

Víctor Hugo era entonces diputado por París en la asamblea legislativa, se sentaba entre los miembros de la fracción republicana más avanzada, y no estuvo entre los encarcelados de la noche, sino entre los que se esforzaron al siguiente día por levantar al pueblo contra el usurpador. Con ese objeto recorrió la ciudad excitando á la construcción de barricadas, es-

poleando la indignación, y era tal su cólera (segun relata él mismo en su *Historia de un crimen*) que al encontrar las tropas tendidas por las calles, esperando en ominoso silencio que la resistencia se produjese y organizase, para combatirla y aplastarla, lanzaba denuestos á los soldados, pretendiendo hacerles ver la ilegalidad, la enormidad del atentado, que se aprestaban á cometer. Las tropas, privadas de instrucciones probablemente ante esa imprevista emergencia, se dejaron impasibles insultar; procedían conforme á las órdenes de sus jefes, y de otra cosa no entendían.

Algunas barricadas se erigieron, pero la masa del pueblo parisiense no se movió; cayeron centenares de víctimas en el breve y mortífero combate que se empeñó para derribarlas, entre ellas Baudin, uno de los representantes que con Víctor Hugo animaban á la lucha; otras personas, que por mera curiosidad andaban por las calles, hombres, mujeres y niños, murieron en las terribles carreras á rienda suelta de la caballería y las descargas cerradas de la infantería en plenos « bulevares. » París aterrado se

calló. Escenas idénticas se repitieron por todo el país, pero el gobierno establecido triunfó con gran facilidad por dondequiera, é inauguró inmediatamente el odioso sistema de perseguir, de expulsar, de lanzar á presidios lejanos, sin estrépito de juicio, á todos los sospechados de hostilidad abierta contra la tiranía que se entronizaba. Víctor Hugo, incluido en la primera lista de individuos expulsados del territorio francés, se escapó á favor de un disfraz, alcanzó la frontera y llegó salvo á Bruselas; comenzando el período de su destierro, que debía durar más de diez y ocho años, largo espacio de la vida de cualquier hombre, en la suya corto paréntesis de infortunio, enérgica y ostentosamente soportado, que había de agrandar su genio y aumentar su gloria.

Luis Napoleón triunfante apenas detendría su atención en el poeta ilustre, que salía indignado del país; preocupábale mucho más la oposición de otros individuos, jefes de partidos monárquicos ó caudillos de renombre militar, en quienes veía enemigos capaces de contrarrestar

más eficazmente su política y sus proyectos. Se hubiera probablemente sonreido si alguien, adivinando el porvenir, le hubiese dicho que el más formidable de sus adversarios era ese poeta, porque imprimiría afrentoso marchamo sobre su frente y legaría infamada su memoria á la más remota posteridad.

El tomo de poesías intituladas *Los Castigos* « Les Châtiments » apareció en Bruselas por primera vez en 1853, y durante diez y siete años circuló por el mundo bajo la forma de un minúsculo volumen, fácil de esconder en la bolsa de los viajeros. Así entraba en Francia subrepticiamente. Al cabo de ese tiempo, cuando cayó por fin, en virtud de otras causas, el trono imperial, la primera edición francesa se imprimió en París ya sitiado por los alemanes, y cien mil ejemplares corrieron de mano en mano, y recordaron á todos que el gran poeta, más perspicaz y firme esa vez que sus voltarios compatriotas, había tenido razón al insultar y escarnecer el hombre y el régimen que, comenzando en 1851 con el crímen, debían terminar en 1870 en

la ruina ignominiosa y en el inmenso desastre del país.

Es un libro único, sin rival en las literaturas modernas. Asciende á mayor altura que las sátiras de Juvenal, superándolas además por la variedad de los metros y el excelso lirismo de la indignación. Con un sentimiento de justicia, tan trágico é indómito como el que á Tácito animó en su implacable guerra contra los tiranos, llega mucho más allá, esgrimiendo las armas invencibles de la poesía. Hay que remontar hasta los profetas de Jerusalen, para hallar un fondo de ira, una inspiración de cólera tan sostenida é inquebrantable.

Es un libro completo, un verdadero poema; no una colección de poesías sobre asuntos diversos, como *Las Contemplaciones* ó *Las hojas de otoño;* escrito en pocos meses, con una misma poderosa emoción, con un solo objeto, desde el primer número, *Nox*, donde describe la sangrienta escena del golpe de estado, hasta *Ultima verba*, hasta el grito final, literalmente cumplido: « Acepto el duro destierro aunque no tenga término ni tregua;... y si

todos llegan á perdonar, yo no perdonaré jamás! »

Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là!

Luis Napoleón Bonaparte, como es bien sabido hoy, no fué personalmente el bandido siniestro y horrible, ebrio de sangre y de traición, que suponen los *Châtiments;* era, por el contrario, un hombre de carácter dulce, generoso con todos los que á él se acercaban, lleno sin cesar de sueños é ilusiones, un sér irresoluto y débil, á quien la ambición de gloria y la fe en su nombre y en su estrella, la prosecución de una idea fija, en una palabra, en vez de arrastrarlo á la demencia, lo condujeron al trono, en una hora aciaga de anarquía y desquiciamiento social. Pero esto en nada rebaja el alcance de la poesía vengadora de Víctor Hugo; sus vehementes invectivas vuelan por encima de las condiciones individuales, son el eco de la voz de la justicia superior, inexorable, única que puede contener y castigar á la fuerza y la prepotencia. El imperio fué un despotismo in-

moral, visto por un lado parecía una almoneda, por otros una orgía, y bajo el nombre del emperador se cometieron crímenes imperdonables. El poeta, pues, tuvo razón. Pero qué fatalidad, qué pena terrible vivir en la historia llevando eternamente el peso de esas maldiciones y de esa poesía tan grande, aherrojado entre los versos del ilustre bardo, más seguramente que Prometeo entre las cadenas remachadas por Vulcano!

Todas las cuerdas de la lira resuenan en esa obra, épica, lírica, satírica, dramática, y siempre elocuente, artística, inspirada : los arrebatos de la cólera, de la ira llevada al frenesí, expresados en una lengua pura y correcta, y en un estilo que parece fundir en bronce indestructible todo lo que expresa.

¡Qué arte de la narración en aquel vasto cuadro de la retirada del ejército francés por las estepas heladas de la Rusia[1], qué pinturas en un solo verso, trazando con media docena de pala-

1. Véase « LES CHATIMENTS » libro V. — L'AUTORITÉ EST SACRÉE. — XIII. *L'Expiation.*

bras cuadros inmensos, que no cabrían en marcos ordinarios :

Après la plaine blanche, une autre plaine blanche!

ó estos dos aún más plásticos y originales :

On pouvait, à des plis qui soulevaient la neige,
Voir que des régiments s'étaient endormis là!

y coronados por este otro, en que la profunda significación se completa por el sonido, vibrante como el tañido de campana colosal, tocando el doble funeral de imperios y naciones :

O chutes d'Annibal! lendemains d'Attila!

La parte lírica sobresale, cual era de esperarse, como más acabada y perfecta; ni Schiller, ni Heine, ni Shelley, ni nadie (fuera de Goethe en los cantos de Margarita y de Mignon) han logrado tales efectos de melodía, de penetrante expresión musical, como el « Canto de los que se van por el mar, » en que el dolor humano

acrece su amargura con la furia de la onda y el viento; ó el apóstrofe á las abejas de oro del « manto imperial; » ó el himno revolucionario del « Cazador Negro. »

Las obras de arte pueden nacer y vivir independientemente de los sucesos de la política, y á menudo las mejores son las que menos relación aparente tienen con los intereses del momento y las preocupaciones inmediatas de los hombres en sociedad. Pero cuando un gran poeta, arrastrado en el vórtice de una borrasca nacional, agrega á la inspiración sublime, á la suprema habilidad artística, la emoción desgarradora del dolor presente, del martirio real, de la guerra atroz, de la humillación profunda, de la angustia de millones de seres, sus hermanos, sus hijos, sus amigos, sus compatriotas, junto con él sufriendo y desesperando, el resultado ha de ser una creación no imaginada antes, palpitante de fuerza y de verdad, en que la sangre y la vida corren en oleadas precipitadas, y en que se oyen gritos y gemidos que ninguna garganta humana había dejado hasta entonces escapar. Así son en parte los « Châtiments, » y

así es en todo, de un extremo al otro, « El Año Terrible, » diario de una crisis tremenda, la historia escrita en sollozos, en imprecaciones, en alaridos, en imágenes, del año corrido del mes de Agosto de 1869 al de Julio de 1870.

La situación en verdad no puede ser más trágica, más violenta, más extraordinaria. El poeta vuelve á su patria al caer el imperio, que sucumbe en una batalla, llevándose consigo al abismo la fuerza militar de la Francia; vuelve á encontrarse más preso, más encerrado que en el destierro, dentro de los muros de París cercado, como en anillo de fuego, por un ejército sitiador amenazando lanzar torrentes de metralla; mientras el resto del país, impotente para salvar su capital, va cayendo pedazo por pedazo en las garras del enemigo. Luego á la rendición ante el extranjero sucede la guerra civil, siempre detestable, doblemente horrorosa ahora que el poeta, perplejo por primera vez quizás, no osa decir ni pensar á cual de los dos bandos asiste mayor razón ó mejor justicia. Juntamente, desgracias domésticas que ahogan el corazón de padre, que tan amargamente ha

llorado en las *Contemplaciones*, y que en ese año acabó de quedarse solo, sin hijos, más insultado y perseguido que nunca por las cosas y los hombres. Tanta pena, tanto infortunio valientemente sobrellevado no doblan su cabeza combatida por las huracanes; y aunque su alma robusta titubea un momento, aunque se pregunta anhelante al finalizar el año terrible :

Oh! si le mal devait demeurer seul debout,
Si le mensonge immense était le fond de tout!

el epílogo del libro es una alegoría de esperanza y de consuelo.

Si fuera preciso designar como su obra maestra una entre todas las de Víctor Hugo, declararíamos por tal á los *Châtiments*, — sin titubear, aunque reconociendo que el punto es controvertible.

El acento de tribuno, de opositor enérgico en nombre de intereses generales, que resonaba en su inspiración desde el principio, desde los primeros preludios; que durante el período, únicamente literario, de su vida se encarnizó

contra los que defendían las tradiciones clásicas del arte; y que más tarde asestó contra todos los que combatían las reformas sociales del ideal democrático, — se combina en los *Châtiments* con un impulso de cólera y odio violento cuatra el despotismo, que se entronizaba bajo el nombre de imperio napoleónico. La unión de ambos órdenes de sentimientos engendró en su alma una elocuencia poética inesperada, extraordinaria, arrastradora; tanto más arrastradora counto que nos parece descubrir en su honda amargura algo como un torcedor, como un remordimiento. Y no sería extraño; el poeta mismo, en su juventud, con su exaltado entusiasmo por Napoleón primero, ayudó á preparar la situación política que produjo á Napoleón tercero; y aun en 1848, en plena república, cuando ya algunos descifraban claramente el porvenir, fue él también de los equivocados (entre muchos millones) que votaron por Luis Bonaparte para Presidente de la nación, y abrieron á los hados el camino que buscaban.

IV

DE LA « LEYENDA DE LOS SIGLOS » A NUESTROS DIAS

El destierro ensalzó al poeta, excitando y ocupando su temperamento batallador, de ningún modo amortiguándolo. Los primeros años fueron la continuación del combate iniciado en París el dos de Diciembre de 1851. A la proscripción decretada contra él en Francia, sucedió poco después otra expulsión, de Bélgica, de donde fué lanzado en virtud de ley del país, expresamente votada ó interpretada al efecto. Refugiado entonces en la isla británica de Jersey, enfrente de las costas francesas, donde se creyó protegido por « el viejo pabellón de la libre Inglaterra, » de allí también tuvo que salir, y se transportó á otra isla inmediata, Guernsey.

Aquí por fin pudo quedarse, á pasar los largos años de extrañamiento que le faltaban.

Las circunstancias mismas se prestaban á asumir un aspecto teatral, muy de acuerdo con su carácter y sus deseos. La prosperidad aparente del imperio francés que iba poniéndose á la cabeza de la Europa, hacía más visible y encumbrada su posición de enemigo irreconciliable; y la magestad de César Augusto sobre el trono formaba contraste con la soledad del poeta justiciero, sentado en la roca, « sobre un escollo socavado por las olas, » como lívido náufrago empapado por la tempestad. Desde ese pedestal fantásticamente elevado, su voz parecía llegar y retumbar más lejos, y todos tenían que oirla, porque él no dejaba pasar ocasión alguna de levantarla en favor de los infelices ó los oprimidos de cualquier región de la tierra.

Fué un período de actividad literaria, y en verso y prosa escribió muchos volúmenes. La aparición de su novela *Los Miserables*, por el ruido que causó, y el interés que despertó, es un suceso notable del año de 1862, año por otra parte bien revuelto y agitado, pues fué el se-

gundo de la guerra civil de los Estados Unidos, y el primero de la funesta invasión de Méjico por los franceses, que acarrearía desastres infinitos.

Los Miserables son un poema en prosa, cuya armazón ostenta un gran vigor dramático. El dibujo general de la novela, el conjunto de líneas que forman su argumento, es de un efecto poderoso. Pero nos ocuparía demasiado tratar de la prosa de Víctor Hugo, la cual á veces, muy á menudo, muestra estar hecha de la misma materia compacta, de la misma masa marmórea de sus versos; pero en escritor de tan exuberante y avasalladora imaginación, son siempre una ventaja y dique constante las leyes de la métrica, leyes que nadie ha respetado y más escrupulosamente cumplido que Víctor Hugo. Prueban de sobra ese inconveniente las largas digresiones y los diez tomos de los *Miserables*.

La primera obra, de arte exclusivamente, que compuso en el destierro, apartándose de las ocupaciones de la política militante, — y ya en medio de cierta relativa quietud, pues el imperio de Napoleón tercero á ojos vistas se robustecía, — fué la *Leyenda de los Siglos*, que

apareció en 1859, como parte de una vasta concepción histórica y filosófica. Con el mismo título en efecto se ha publicado una « segunda serie » en 1877; reservándose todavía el autor cerrar ambas por medio de un epílogo ó complemento apocalíptico. Las dos series, separadas por un intervalo de diez y ocho años, no se eslabonan, sino constituyen dos versiones diferentes de un plan grandioso, como dos extensas y elevadas galerías paralelas, en cada una de las cuales traza un mismo pintor en frescos vigorosos una sucesión de escenas, cuya unidad principal resulta del firme carácter del dibujo y el esplendor del colorido. Vienen á ser, pues, dos transcripciones independientes de la historia del mundo; la leyenda de la humanidad en su marcha ascendente « de las tinieblas al ideal, » presentada dos veces en todo su magestuoso desarrollo y en la más hermosa lengua poética.

Nada hay en ella de la exaltada indignación de los *Châtiments*, nada de sus impulsos de ira y sus arrebatadas esperanzas de vindicta y retribución final. El poeta, si no del todo apla-

cado, en un período de reposo por lo menos, pasea su mirada por los anales de la especie humana, y busca consuelo á la trágica derrota en que ha caído envuelto, contemplando la lucha secular del bien y del mal, admirando el incesante progreso, la ascensión que descubre hacia la luz, hacia la libertad, hacia el derecho, y describiendo tantos históricos combates en favor de la justicia en vano vilipendiada por los tiranos.

Con tal argumento por base, una epopeya sola hubiese sido irrealizable, imposible encerrar en un cuadro único, por dilatado que fuese, la evolución histórica de las sociedades humanas hasta nuestros días; y conservar mientras tanto encendido un foco de luz, un punto central que mantuviese recogido el interés y decidiese del orden y categoría de los incidentes. En el poema concebido por Víctor Hugo la disposición general era obligatoria, de antemano impuesta por el tema mismo, forzosa la conocida ruta que partiendo de los tiempos bíblicos y primitivos, por Grecia y Roma y la Edad Media y el Renacimiento llega á la época

presente. La obra, por tanto, tenía que ser un mosaico gigantesco, una crónica poética, extraordinaria, colosal en suma, pero no una verdadera epopeya; muchas pequeñas epopeyas, como las llama el autor, cada una con su valor y cualidades propias, pero sueltas y sin enlace artístico, fragmentos que se siguen y encadenan, pero que no concurren armónicamente á un solo efecto.

Y es lástima que falte esa condición en un trabajo que, bajo otros aspectos, se halla al nivel de los mejores en su clase; que contiene muchos pasajes, páginas enteras, tan buenas como las más celebradas de Milton, tanta abundancia de figuras y de imágenes de todo género como en la *Divina Comedia*, de maravillas de estilo como en la *Eneida*, de prodigios de poesía como en el *Fausto*.

La escuela de arte contemporáneo de Francia, que reconoce en Víctor Hugo su pontífice máximo, declara á la *Leyenda de los Siglos* « la Biblia y el Evangelio de la versificación[1], » porque

1. De Banville, *Petit traité de poésie française*.

en ella se encuentra reunida é ilustrada la ciencia toda del arte métrico.

El mismo tinte sombrío, que hemos señalado en su teatro, cubre esta obra; pero en la ejecución hay una gran variedad, que permite al genio lírico y épico del poeta resplandecer, encontrando su inspiración en las diversas épocas de la historia los motivos, que requiere para elevarse y deslumbrar. El campo recorrido es vastísimo, desde las escenas tomadas de la Biblia, desde la Moabita echada á los pies de Booz dormido, esperando que se despierte y preguntándose al mirar la creciente de la luna « qué segador del eterno estío ha dejado olvidada una hoz de oro en el campo de las estrellas. » — hasta la cabaña á orillas del mar, donde la esposa aguarda la llegada del pescador, que vuelve con las manos vacías, á encontrar dos hijos más que sostener y alimentar con el incierto producto de su ímproba tarea; desde un resumen, una condensación portentosa del Alcorán en el trozo *El año nueve de la Hegira*, hasta el poema de la grave y pequeñuela infanta española, destacada de un cuadro de Velazquez,

á quien el vendaval deshoja y arranca una rosa entre las manos, mientras en la pupila de Felipe Segundo se reflejan las naos, las urcas y los galeones de la Invencible Armada, que van, con rumbo aparente hacia Inglaterra, á ser dispersados y desbaratados por otras tempestades; desde el juguete lírico exquisitamente cincelado, como la canción del *Eviradnus*, ó como las extrañas y pintorescas onomatopeyas de nombres en los *Aventureros del mar*, hasta *Ratberto*, admirable reproducción de un negro é infausto período de la Edad media en Italia.

Las imágenes más hermosas y brillantes acuden en tropel á su fantasía. Una solamente agregarémos á las ya citadas, una de aquellas en que convoca el poeta para formarlas al cielo y á la tierra : el epílogo de *Ratberto*. El horrible tirano, que da nombre al poema, manda inicuamente matar en su presencia al venerable marqués Fabricio; cuenta la leyenda que, al cortar el verdugo el cuello del anciano, cayó al suelo también la cabeza de Ratberto. Cómo eso sucedió ni lo dice la tradición, ni nunca se ha sabido. Pero el poeta revela que un abad que,

en aquellos mismos momentos, cavaba con su azada en una tierra de labor á gran distancia de allí, mirando al cielo, vió en las profundidades del firmamento agitadas por los vientos, un arcángel que limpiaba su espada en las nubes :

Vit dans les profondeurs par les vents remuées
Un archange essuyer son épée aux nuées.

La segunda serie de la *Leyenda de los Siglos* no es marcadamente inferior á la primera, aunque no osamos decir que sea tan buena. La diferencia es sólo de matices; hay tal vez menos novedad y viveza en los colores, menos frescura sin duda en el conjunto. Era forzoso que algo de eso sucediera en una obra, cuya idea fundamental es una repetición de la anterior. Sin embargo, el trozo nombrado « Pablito » (*Petit Paul*) de la segunda es tan patético y elocuente como « Los infelices » (*Les pauvres gens*) de la primera, y el *Aguila del casco* sube á la misma altura que el *Eviradnus*.

El libro épico de *Los cuatro vientos del Espí-*

ritu se compone de un poema *La Revolución*, que puede considerarse como suplemento de la *Leyenda*, y es una obra extraordinaria. Víctor Hugo, que escribió en su juventud un libro famoso, cuyo interés principal reposa en la descripción de un edificio, la catedral de Nuestra Señora de París, donde pasa la mayor parte de la escena, y donde las bóvedas y las torres y las campanas se animan y parecen vivir bajo su mágico pincel, — toma por héroes en este poema las tres estatuas ecuestres de reyes de Francia, de Enrique IV, de Luis XIII y de Luis XIV, que se hallan todavía en tres lugares de la capital; y produce un efecto vertiginoso esa extraña cabalgata de fantasmas de piedra y de metal por las calles de la ciudad, que van á ver la cabeza cortada de su heredero Luis XVI deslizarse otra vez por el triángulo de la guillotina.

Producto del destierro y pura creación de arte también fueron las *Canciones de las calles y los bosques*, publicadas en 1865. Con más de sesenta años de edad ocurre al poeta la idea excéntrica y caprichosa de volver la vista hacia

atrás, al lejano período de su adolescencia, y componer de memoria, en la lengua vigorosa y con el instrumento perfecto que pulsa ahora, las canciones juveniles de amor y de alegría, que olvidó entonar en aquel momento único. Es un libro, pues, fabricado de recuerdos, en versos de siete y ocho sílabas, dispuestos en redondillas á la francesa, con tanta variedad y habilidad como los alejandrinos de sus dramas y poemas. El artificio no queda disimulado ni una sola vez, la impresión en general no es grata, sino simplemente de dificultad vencida, de alarde de fuerza, pero la ejecución es perfecta. Nada agrega á su gloria lírica; confirma únicamente sus cualidades extraordinarias de artista, de incomparable *virtuoso*.

Ante tan vasta, tan variada y portentosa carrera, — que parte de los principios del siglo, pasa mucho más allá de su primera mitad y llega hasta ya cerca de su fin, — compréndese que sean las obras de poeta dotado de espíritu tan abierto y generoso como el de Víctor Hugo, las que en su conjunto más fielmente represen-

ten la marcha y desarrollo de tan revuelta y grandiosa centuria. Las victorias y los desastres de la época, la fluctuante agitación que, en Francia sobre todo, la ha sacudido y lanzado en direcciones á veces diametralmente contrarias, los triunfos intelectuales y morales acompañados por lastimosas contradicciones, se encuentran en ellas retratadas y vigorosamente reproducidas.

No es el primero de los poetas modernos franceses, es el poeta francés por excelencia. Elogio inmenso : mayor que si llevásemos la lisonja hasta llamarle, como algunos lo han hecho, « poeta de la humanidad, » porque en realidad, si eso dijéramos, diríamos menos y le otorgaríamos título sin significación, porque el artista tiene que ser de su época, y también de su nación, único modo en la situación actual del mundo de no perder lo más importante de su verdadero interés humano, la íntima comunión con aquellos en cuyo nombre directamente habla, y en la cual su superioridad se funda. Aunque posible fuera que hombre alguno se desprendiese de las influencias omnipotentes de la patria, de la familia, de los amigos, de los com-

pañeros de toda una vida, de las mil sutiles y profundas relaciones de las mismas cosas inanimadas, jamás un artista pudiera conseguirlo, hallándose sin cesar bajo la influencia del idioma en que se expresa, de la lengua que á fuerza de constante labor ha logrado dominar, parte esencial del arte divino que cultiva, la materia misma que da forma é imprime carácter á sus grandes ideas, vibración á sus armonías soberanas, color y fuerza á sus imágenes deslumbrantes.

El gran francés del siglo XIX! Más grande que Napoleón Bonaparte, que pasó como meteoro asolador, y ni atendió ni satisfizo más que á una faz secundaria del temperamento nacional. De todos los hijos de esa tierra fecunda en héroes el que en su genio y sus escritos combina mejor los rasgos salientes del carácter moral y de la imponente hermosura de la madre á quien debe el ser, bajo su más serio y elevado aspecto. Francés hasta lo más recóndito de su organismo, con las grandes virtudes y los defectos de la nación, lleno de elocuencia brillante y arrastradora, enamorado de espectáculos y de pompas

teatrales, embriagado de aura popular, repleto de aspiraciones levantadas y universales, con una penetración artística infinita, fe inextinguible en el porvenir, confianza sublime en su propia superioridad, en la excelsitud de su patria y en la infalible beneficencia de su propaganda y predominio.

Diríase que el destino de propósito quiso guardarlo en todo el vigor de sus facultades, para que fuese en su patria, á los setenta años de su edad, el testigo indignado de la derrota y la caída, la voz del profeta lloroso en los días de tinieblas, como había sido el cantor de los triunfos y los días dorados. Pero la indómita fortaleza de su temple era bastante á resistir aun contra esa tremenda adversidad, y el inspirado poeta persiste lleno de confianza, robusto, enérgico, sin doblegar la frente ni desfallecer su espíritu. ¿Qué importan á Víctor Hugo, qué importan las miserias del presente al que guarda sus ojos clavados en el porvenir y cree divisar remotos y luminosos horizontes que nosotros no podemos ver? Su fe no vacila. Francia, París la capital, es siempre la ciudad sublime, la comunidad

suprema, arquetipo del mundo, á que en verso y prosa ha entonado ditirambos. El mundo no lo juzga así, los sucesos parecen desmentir la orgullosa afirmación, es evidente la desproporción entre la realidad y la frase poética; no importa, el poeta continúa cantando en el mismo tono y con grandilocuencia igual.

Como en la política, así también en todo el dilatado campo de su inspiración. Con mayor constancia y energía, si cabe; porque en aquella ha habido marcha progresiva, ascensión hasta arribar á la cumbre actual, en lo demás la progresión ha sido sólo artística sin alterar el fondo; elevando los sentimientos domésticos y el amor de la familia hasta el nivel de más alto lirismo; amando con exaltación á los hijos de sus hijos, después que sufrió el martirio de perder uno tras otro todos los suyos; espiritualista convencido á despecho de los adelantos de la filosofía científica; y perennemente seguro del porvenir de libertad y fraternidad que anuncia; de los derechos del pueblo á dirigirse y gobernarse por sí solo, de la más absoluta democracia, en una palabra.

La Francia democrática, producto laborioso de cien años de revoluciones y trastornos, reconoce en Víctor Hugo su poeta, su misionero, su profeta, su caudillo en la esfera intelectual. Esa gloria nadie puede disputársela, la ha conquistado en buena lid, la ha ganado por fin, al cabo de luchas encarnizadas, de comienzos dudosos, de vacilaciones inevitables, de contradicciones perdonables. Está ya hoy en completa posesión, es su título personal, el blasón de su dosel en el banquete de los grandes poetas del universo, donde se sienta entre los mejores.

FIN

INDICE

Advertencia VIII

I. Introducción 1

II. La poesía moderna inglesa 11

I. Introducción. — El siglo XVI. — Shakspeare. — El siglo XVII. — Milton. 15

II. El siglo XVIII. — La independencia de los Estados Unidos. — La revolución francesa. 29

III. Tres poetas del siglo XIX. 34

IV. John Keats. 37

V. Shelley 46

VI. Byron. 68

VII. Byron juzgado por Goethe 103

VIII. Wordsworth 112

III. Un imitador español de Byron 123

Espronceda 125

IV. Poesía italiana. 137

Leopardi. 139

V. Poesía alemana. 175

I. Goethe. 177

II. El Fausto. 206

III. Schiller 220

IV. Enrique Heine 238

VI. Poesía francesa 251
I. Introducción 253
II. Lamartine 260
III. Alfredo de Musset 281
IV. Víctor Hugo.
I. De «las Orientales» á «las Contemplaciones» 304
II. El poeta dramático 319
III. Los Castigos y el Año Terrible 335
IV. De la Leyenda de los Siglos á nuestros días 340