

ra, acercándose á la de Víctor Hugo. Sobre la leyenda verdaderamente poética de los amores de los ángeles con las hijas de los hombres (leyenda cuyos orígenes han de buscarse en el libro apócrifo de Henoch), habían construido Byron su misterio dramático *Heaven and Earth*, Thomas Moore su brillante fantasmagoría *The Loves of the Angels*, Alfredo de Vigny su delicado, aunque algo clorótico, poema *Eloa*. Lamartine, huyendo de encontrarse con ellos, compuso once mil versos de arqueología prehistórica, procurando hacerlos, no muelles ni blandamente halagadores como eran de continuo los suyos, sino repujados, pintorescos, fulgurantes y truculentos, como convenía á la fantástica pintura de una humanidad antediluviana que conocía los cañones y la dirección de los globos, y vivía entre orgías lúbricas y sanguiarias.

A esta aberración de un gran poeta, extrañado en el camino que menos se prestaba al fácil desarrollo de sus facultades, siguieron más de cuarenta volúmenes en prosa, los cuales notienen más disculpa que la honrada indigencia de sus últimos años. Comenzó por traducir en prosa su propia poesía para consuelo de los espíritus vulgares; y en las *Confidencias*, en las *Nuevas Confidencias*, en los episodios de *Rafael* y *Graziella*, en las notas, casi todas impertinentes, que añadió á las ediciones de sus versos posteriores á 1849, fué cambiando en vil moneda de cobre el oro purísimo de su poesía, que de este modo, y

perdida ya la aureola de misterio que la circundaba, y aquella especie de purificación que el verbo lírico imprime á los labios inflamados por donde pasa, llegó á ser un elemento maléfico, acariciando todo género de vanidades impotentes y de cavilaciones malsanas, que finalmente desacreditaron el idealismo romántico. Luego, sin erudición, sin crítica, sin disciplina científica ni estudios formales de ningún género, dióse á compilar innumerables historias de todos los países y de todos los tiempos, biografías de todos los hombres ilustres, *cursos familiares de literatura*, inmenso fárrago que todo el mundo ha olvidado, y que vale menos que un volumen sólo de un historiador de verdad como Agustín Thierry, de un crítico de verdad como Sainte-Beuve. Y, sin embargo, Lamartine no perdió nunca, ni el prestigio de la imaginación, ni el arte de contar de un modo algo nebuloso pero interesante, ni la bondad de alma, ni la facilidad de entusiasmarse con las cosas bellas, pero le faltó siempre la virtud analítica, la segunda vista histórica, el don de salir de sí mismo y entrar en el pensamiento ajeno. Una potencia lírica tan grande como la suya no podía ser comprada á menos precio.

Lamartine, que tanta crítica improvisó en sus postreros años, había sido hasta entonces muy sobrio de preámbulos. Ni las primeras ni las segundas *Meditaciones* llevaban en su primera edición una sola línea de prosa. Los prefacios que añadió después, y aun el trozo famoso *sobre los*

Destinos de la Poesía (1834) ¹ tienen más de confianza biográfica que de doctrina. Fué romántico de sentimiento más bien que de sistema ².

No así Alfredo de Vigny (1797-1863), en quien la técnica importa tanto como el senti-

¹ En este trozo, muy elocuente y muy espiritualista pero demasiado vago, afirma Lamartine que la poesía futura será «la razón cantada», lo cual quiere decir que «será sobre todo íntima, personal, meditabunda y grave, no juego de ingenio ni capricho melodioso del pensamiento ligero y superficial, sino eco profundo, real, sincero de los más altos conceptos de la inteligencia y de las más misteriosas impresiones del alma: será, en una palabra, el hombre mismo, y no su imagen, el hombre sincero é íntegro». Esta nueva poesía no tendrá forma épica ni dramática, ni siquiera forma lírica en el antiguo sentido de la palabra. Lamartine da por moribundos todos estos géneros, y dice que «la poesía del porvenir se irá espiritualizando cada vez más, hasta llegar á no tener por forma más que á sí propia», pero evidentemente se embrolla por odio á las determinaciones técnicas, puesto que la poesía que él describe será lírica ó no será nada.

Lamartine hizo, aunque con poca fortuna, alguna tentativa dramática. Ni su tragedia clásica de *Saúl*, imitada de Alfieri, ni su drama *Toussaint Louverture* se representaron: quizá esta impotencia dramática explique sus opiniones acerca del teatro.

² Juicios diversos sobre Lamartine pueden hallarse en Sainte-Beuve (*Portraits Littéraires*, tomo 1, y *Causeries de Lundi*, tomo 1); G. Planche (*Portraits Littéraires*, tomo 1, y *Nouveaux Portraits Littéraires*, tomo 1). V. de Laprade (*Le Sentiment de la Nature chez les Modernes*), E. Scherer (*Études sur la littérature contemporaine*, tomos iv, v y ix), E. Faguet (*Études Littéraires sur le dix neuvième siècle*), y el reciente y muy bien hecho, aunque quizá demasiado encomiástico, libro de Carlos de Pomairo's (*Lamartine. Étude de morale et d'esthétique*, París, Hachette, 1889). Hoy Lamartine vuelve á estar en gran predicamento en Francia lo mismo que Chateaubriand, pero conviene evitar los excesos de toda reacción.

miento, con ser este tan delicado y tan hondo. Por la fecha de su aparición, es el segundo de los líricos románticos, el primer cultivador de la novela histórica, y el primer dramaturgo francamente shakespiriano. La primera colección de sus *Poemas Antiguos y Modernos* se publicó en 1822, dos años después de las *Primeras Meditaciones* de Lamartine, y meses antes que el primer tomo de *Odas* de Víctor Hugo, que en rigor pertenece todavía á la escuela clásica y á la poesía de colegio. Forzó las puertas del teatro francés un año antes de la representación de *Hernani*, haciendo aplaudir *Otelo* fielmente traducido por vez primera. Su novela *Cinq-Mars*, la primera imitación de Walter-Scott salida de mano de artista francés, es de 1826, anterior, por consiguiente, en cinco años á *Nuestra Señora de París*. En casi todos los caminos tiene, por tanto, Vigny evidente prioridad cronológica; y si de lo más exterior se pasa á lo más íntimo de su poesía, aún resulta más claro el impulso original, que por no haberse manifestado de un modo brusco é intemperante, sino con inmaculada pureza de forma y con rara sutileza de pensamiento, no deslumbró á sus contemporáneos, y tardó en ser entendido y apreciado aun por los jueces más expertos. El mismo poeta contribuía á esto, encerrándose sistemáticamente en su *torre de marfil*, lejos de las miradas del vulgo profano, y complaciéndose en una especie de endiosamiento solitario, que en sus obras resultaba ideal y poético, pero que á juzgar por las

confidencias de su *Diario*¹ en mal hora publicado después de su muerte por indiscreción de un amigo, ocultaba un fondo incurable de misantropía, de soberbia impotente, de desesperación sombría aunque en apariencia sosegada, y, por decirlo todo, de *nihilismo* moral. No ya Chateaubriand y Byron, sino el mismo Leopardi, resultan casi optimistas al lado suyo, porque ni el fantasma del amor, ni el de la gloria, ni el de la ciencia, ni el del arte, ni la visión de la naturaleza, ni el menor consuelo, ni el menor rayo de esperanza ultramundana, interrumpen en él la soledad espantosa de un idealismo sin ideal, que se consume y devora á sí propio, recreándose en la amarga contemplación del universal dolor, y «respondiendo con frío silencio al silencio eterno de la Divinidad».

Esta continua posición ultrapesimista de su espíritu está velada en sus obras por el arte más refinado, más culto y exquisito. Aristócrata de sangre, de educación y de gustos, es también el más aristocrático de los poetas de su escuela, el que más huyó de toda exageración y destemplanza. Parece que sin esfuerzo alguno se mantiene en las más altas esferas del pensamiento poético, en la región algo fría pero serena de los espíritus puros y de las formas intangibles. Es místico á su modo, con cierto misticismo ateo y desesperado, pero sin quejidos estridentes ni

¹ *Journal d'un poëte*, publicado por Luis de Ratisbonne, 1867.

blasfemias líricas, sino con resignación acerba ante la fatalidad inexorable. Como poeta, nadie más lejos del abandono y de la verbosidad lamartiniana. Sus procedimientos de estilo son sabios, complicados y difíciles: sus obras son tan pocas, que caben en siete pequeños volúmenes, pero casi todas, así las en prosa como las poéticas, pueden pasar por modelos. Imitó en sus primeros tiempos el helenismo de Andrés Chénier (*La Dryada*, *Symetba*)¹, y conservó siempre mucho de la factura, á un tiempo revolucionaria y arcaica, de aquel gran reformador del verso francés. Pero en el sentimiento poético no procede Vigny de nadie más que de sí propio. Sus pastorales clásicas, sus primeras escenas bíblicas (*La hija de Jephthé*, *La Mujer adúltera*, *El Baño*....) pueden ser obras de estudio y de tanteo, pero sus poemas filosóficos, *Moisés* (escrito en 1872), *Eloa* (1825) y todos los que se contienen en la colección póstuma de *Los Destinos* (donde quizá están sus composiciones más elocuentes y admirables, *La Cólera de Samsón*, *La Muerte del lobo*, *El Monte de los Olivos*), no han salido de ninguna parte, sino de las entrañas mismas de su espíritu solitario y atormentado. Los pensamientos de estos poemas son siempre complicados y refinadísimos: *ideas poéticas*, más bien que poéticas fantasías. *Moisés* expresa la

¹ Aunque estas poesías llevan en las ediciones de Alfredo de Vigny la fecha de 1815, Sainte-Beuve probó con buenas razones que no pueden ser anteriores á 1819.

tristeza solemne del que ha visto cara á cara á Dios, y se encuentra como desterrado entre el resto de los humanos :

« Oh seigneur! j'ai veçu puissant et solitaire :
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre. »

Para el poeta, Moisés es el emblema del genio, quizá de su propio genio, « triste y solo en su gloria ». Eloa, la hermana de los ángeles, nacida de una lágrima del Redentor, y arrastrada por un exceso de piedad á amar á Satanás mismo y á participar de su condenación, parece un trasunto de la antigua *Sophia* de los gnósticos, desterrada del *Pleroma*, y decaída de su pristina excelencia al ponerse en contacto con el abismo de la materia. Pero ni en los gnósticos ni en el poema de Klopstock, nien ninguna parte, sino en su magnífica inteligencia poética, encontró Alfredo de Vigny el pensamiento de la lágrima de Cristo recogida en la urna de diamante de los serafines, para caer, como por su propio peso, sobre la frente más culpada, sobre la frente de Satanás. Hasta en aquellas poesías en que más domina el sentimiento personal de amor ó de odio, jamás se presenta sin una especie de vestidura simbólica que le transfigura y engrandece : así, en la *Cólera de Samsón* estallan con cierto furor solemne, que acrecienta su amargura, todos los rencores del amor burlado y escarnecido por la mujer « niño enfermo y doce veces impuro ». Así la viril y soberbia resignación estoica se personifica en el

lobo que muere lamiendo sus propias heridas sin exhalar un quejido : así *la botella arrojada al mar* simboliza la incertidumbre y el enigma del destino humano, tal como le propone la negra filosofía del autor, que es de todos los románticos franceses el de inspiración más penetrante y *sugestiva*, el único poeta filósofo comparable con los de Alemania é Inglaterra. Sus defectos nacen de sus propias cualidades, de su perpetua tensión y concentración de espíritu, de su actitud seráfica no interrumpida, de aquel aspirar siempre á una pulcritud como de armíño. Cae, pues, con bastante frecuencia, aun siendo tan pocas sus obras, en el pecado de alambicamiento y sutileza, y rara vez se deja arrastrar francamente por la oleada del pensamiento poético. A singular audacia en las ideas junta cierta timidez de ejecución. Por eso, habiendo sido tan grande innovador, todavía no se le ha hecho justicia y ha sido sacrificado á otros que lo fueron con menos originalidad pero con más estrépito : por eso, habiendo sembrado los gérmenes de todas las manifestaciones del arte romántico, aun de las últimas, aun de las que hemos visto en nuestros propios días : habiendo sido no solamente precursor de Alfredo de Musset en *Dolorida*, sino precursor del Víctor Hugo de la *Leyenda de los Siglos*, en los dos fragmentos de *El Cuerno* y de *La Nieve*, donde por primera vez dentro de la escuela francesa, apareció sentida de un modo épico la Edad Media; y finalmente hasta precursor de la poesía fi-

losófica de Sully Proudhomme en el libro de *Los Destinos*, todavía hay muchos que le cuentan entre los poetas del segundo orden y no acaban de darse cuenta del vigor muy positivo que se ocultaba bajo las apariencias de una sensibilidad tan delicada y enfermiza.

Más leídas y mejor entendidas han sido sus obras novelescas y dramáticas. Comenzó por una larga novela en el género de Walter-Scott, pero con un defecto de perspectiva histórica de que aquel gran maestro supo librarse siempre, y en el cual han caído la mayor parte de sus imitadores. En vez de tomar de la historia el cuadro general de una época y crear dentro de él la novela, se han dejado seducir por lo que la historia misma encierra ya de novelesca, y han creído que los grandes personajes y las grandes catástrofes que tanto interesan en sus páginas, interesarían todavía más en una obra de arte puro, tomadas como objeto principal y directo, en vez de aparecer en lejanía y como episódicas. Tal sistema, que no es ciertamente el de *Waverley*, ni el de *Ivanhoe*, es el de *Cinq-Mars*, y conduce no á la *novela histórica*, sino á la *historia anovelada*, género distinto y por lo común menos poético que la historia verdadera. En vez de crear una nueva realidad artística, se desfigura y maltrata la realidad ya existente, y cuando el novelista, como en este caso sucedió á Alfredo de Vigny, mezcla el propósito artístico con algún otro que no lo es, y añade á la historia su propia interpretación críti-

ca, el arte gana poco y la historia queda doblemente calumniada. El pensamiento político de *Cinq-Mars* es profundo y quizá históricamente verdadero: todo el mundo empieza ya á convenir en que el cuchillo de Richelieu, abatiendo los últimos restos del poder feudal y de las libertades locales, fué el más inmediato antecedente de la obra revolucionaria y de la centralización niveladora, que Alfredo de Vigny maldice como liberal, como soldado, como aristócrata y como poeta. Pero esta misma prevención suya le hace injusto y sañudo con la memoria del Cardenal, y así como desconoce su grandeza histórica, se empeña, por el contrario, en hacer interesantes á conspiradores medianos, sólo dignos de compasión por lo trágico de su fin, y á ver escenas de heroísmo antiguo y caballeresco en miserables intrigas de palacio, dando con todo ello una impresión de los acontecimientos, no sólo falsa, sino menos dramática y menos pintoresca que la que se deduce de las memorias y de los papeles del tiempo. Y es que en rigor Alfredo de Vigny carecía de segunda vista histórica, y llevaba á todas partes el reflejo de su ideal un tanto quimérico, como es de ver hasta en las narraciones de *Stello*, y especialmente en las bellas escenas de la prisión de San Lázaro, contradichas hoy por todas las investigaciones relativas á Andrés Chénier.

Pero aunque *Cinq-Mars* sea, de todas las obras de Alfredo de Vigny, la que más ha envejecido y la que con menos gusto se lee, no

sólo por su intrínseca falsedad histórica, sino por estar llena de recursos melodramáticos, todavía es memorable, no sólo como primer ensayo de su género en Francia, sino por contener un famoso preámbulo con el título de *Reflexiones sobre la verdad en el arte*; verdadero manifiesto de estética romántica, que en menos de diez y seis páginas contiene más substancia que todos los prefacios de Víctor Hugo, incluso el del *Cromwell*. Después de distinguir cuidadosamente Alfredo de Vigny la *verdad artística* de la que él llama *verdad de los hechos*, y después de afirmar que en el espíritu humano coexisten con igual legitimidad el amor á lo verdadero y el amor á lo fabuloso, llega (adivinando en 1827 conceptos que sólo llegaron á ser populares después de la *Estética* de Hegel) hasta la fórmula trascendental del idealismo, puesto que nos enseña que sólo la *verdad artística* es la que nos revela el oculto encadenamiento y la lógica relación de los hechos, la única que conduce á la formación de grupos y series, haciéndonos ver cada hecho como parte de un todo orgánico. De donde infiere el ilustre heraldo del romanticismo, y con frase elocuente declara, que la *verdad artística*, alma de las artes, no es otra cosa que el conjunto ideal de las principales formas de la naturaleza, una especie de tinta luminosa que comprende sus más vivos colores, una manera de bálsamo, de elixir ó de quintaesencia, extraída de los jugos mejores de la realidad; una perfecta armonía de sus sonidos más

melodiosos, una suma completa de todos sus valores. ¿Entendía con esto Alfredo de Vigny prescindir del estudio de la realidad, ó más bien le daba como supuesto y condición obligada de todo arte digno de este nombre? ¿Quién dudará que este último era su pensamiento, cuando con tanto empeño recomienda al novelista y al autor dramático el estudio profundo de la verdad histórica de cada siglo, así en el conjunto como en los detalles? Pero la verdad particular de un hombre y de un tiempo quiere elevarlos á una potencia ideal y suprema que concentre todas sus fuerzas. ¿Qué es la historia en muchas de sus páginas, y no las menos bellas, sino una novela de que el pueblo es autor? Así se comprende, según la profunda observación de Alfredo de Vigny, que sean apócrifas casi todas las frases célebres, casi todas las anécdotas más elocuentes y representativas, sin que por eso dejen de ser históricas en otro muy alto sentido, puesto que han brotado espontáneamente, con valor simbólico, con una verdad ideal muy superior á la autenticidad del hecho, que no es más que la crisálida que va tomando poco á poco las alas de la ficción. De este modo interpreta Alfredo de Vigny, sin citarla y quizá sin recordarla en el momento, aquella profunda sentencia de Aristóteles: «la poesía es cosa más grave y filosófica que la historia». Rara vez se había visto en Francia un trozo crítico de tanta savia como éste. «La Idea lo es todo (decía Alfredo de Vigny): el nombre pro-

pio no es más que el ejemplo y la prueba de la idea. Los seres fabulosos que el arte anima están dotados de tanta vida como los seres reales que reanima. Creemos en Otelo tanto como en Ricardo III. Lo único que se ha de pedir á la Musa es su propia *Verdad* más bella que lo verdadero : ora congregue los rasgos de un carácter esparcidos en mil individuos, y con ellos componga un tipo que sólo tendrá de imaginario el nombre: ora vaya á sorprender en su tumba y á tocar con su cadena galvánica á los muertos de quienes se saben grandes cosas, y los fuerce á comenzar otra vez delante de nosotros el triste drama de la vida.»

La doctrina es elevada y verdadera en el fondo, pero también se presta, y es su escollo, á que ingenios excesivamente apegados á su propio y solitario ideal, quieran sustituir con sus quimeras y alucinaciones las sanas y robustas realidades de la vida. Tal aconteció á Alfredo de Vigny en su sofística reivindicación de los derechos del poeta contra la sociedad : tesis que desarrolló con marcada fruición y en todas formas, primero en las tres historietas de *Stello* (1832), libro tan elegante como enfermizo, luego en su drama de *Chatterton* (1835), que hoy nos agrada más por los bellos rasgos de pasión y de carácter puestos en boca de Kitty Bell y del cuáquero, que por la extravagante pedantería de su tétrico héroe, á quien arrastra al suicidio un pique de vanidad literaria, la más necia de todas las vanidades, la que sólo en aquellos tiem-

pos de exaltación romántica y fúnebre podía considerarse como un motivo dramático serio. Alfredo de Vigny se erigió, con toda la solemnidad de propagandista y apóstol, en vengador de todos los genios inéditos, de todos los suicidas literarios, pintándolos como víctimas de la injusticia de la sociedad que no va á buscarlos en sus tugurios, honrándolos, protegiéndolos y pensionándolos antes que sepa á ciencia cierta si son genios ó no, como si el genio naciera con alguna marca reveladora en la frente, antes de manifestarse por sus obras, las cuales tarde ó temprano pero infaliblemente se imponen á la admiración general; y como si pudiera haber en ningún régimen social persona ni entidad dotada de infalible criterio estético y al mismo tiempo de fuerza bastante para imponérsele á todos sus conciudadanos, y evitar así los funestos resultados de la desesperación de los principiantes. Los ejemplos citados por Alfredo de Vigny, ó no prueban nada ó prueban lo contrario de lo que él pretende, puesto que el suplicio de Andrés Chénier nada tiene que ver con su condición de poeta, y aun la mayor parte de sus contemporáneos ignoraban que lo fuese. Y en cuanto á Chatterton, muy lejos estaba de ser genio ni aun ingenio de alto vuelo, puesto que su habilidad se limitaba á hacer ingeniosas falsificaciones del estilo de los antiguos poetas anglosajones, tarea ciertamente de orden muy inferior y que nos induce á creer que con su suicidio no perdió gran cosa la literatura inglesa; fuera de

que es torcer de su curso natural la admiración que sólo debe recaer en las obras sinceras y sanas, y en los hombres verdaderamente grandes, el emplearla en un extraviado literario, capaz de envenenarse porque se descubrieron sus fraudes de erudito ó porque una Revista habló mal de sus versos.

No diremos que estas obras de Alfredo de Vigny contribuyeran muy eficazmente á desarrollar la triste manía del suicidio romántico, pero tampoco le creemos exento de toda culpa, y *Chatterton*, en su tiempo, hubo de ser lección peligrosa para muchos espíritus, sin que los consuelos del Doctor Negro fueran muy poderosos para conjurar tales nieblas, cada vez más espesas y maléficas. ¡Pero qué gracia tan primorosa de miniaturista del siglo XVIII la de las tres narraciones de *Stello*, cuyas figuritas de tan lindo amaneramiento parecen talladas en porcelana de Sèvres ó de Sajonia! Y, por el contrario, en las tres historias de *Servidumbre y Grandeza Militar*, que es en prosa la obra maestra de Alfredo de Vigny, y una de las obras más envidiables de la literatura francesa de nuestro siglo, ¡de qué nobleza viril se reviste esa misma gracia, como si el autor, antiguo capitán de infantería condenado á vegetar sin gloria ni premio en la vida monótona de guarnición, hubiera puesto lo mejor de su arte, y lo más sano de su alma, en esa pintura, á trechos heroica y aun sublime, de las oscuras abnegaciones de la vida del soldado y de los conflictos entre la razón y el honor!

Hemos dicho que Alfredo de Vigny ganó en el teatro francés la primera batalla romántica con su excelente arreglo de *Otelo*, representado en 24 de Octubre de 1829. Un año antes había hecho, en verso también, una refundición de *El Mercader de Venecia*, la cual no llegó á representarse. Más modesto ó más desconfiado de sus fuerzas que otros innovadores, ó quizá por un sentido de la poesía dramática más elevado que el que ellos tenían, quiso que la reforma del teatro, en vez de iniciarse de un modo tumultuoso y anárquico, y con ensayos poco maduros, se hiciese bajo la bandera de Shakespeare. El terreno estaba preparado desde el año 27 por una compañía de cómicos ingleses (entre ellos el famoso Kean) que había representado en su propia lengua *Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *Otelo*, *El Rey Lear*, *El Mercader de Venecia*, *Macbeth*, *Ricardo III*, y *Coriolano*. Carlos Magnin daba en *El Globocuenta* de estas representaciones¹, sembrando de paso, aunque con cierta reserva, los principios esenciales de la poética romántica, y preparando discretamente al público para disfrutar de aquellas bellezas extrañas y nuevas. El éxito de tales representaciones, que muy pocos podían seguir fácilmente, fué muy vario y disputado. Hubo días de verdadero tumulto en que el público silbó á Shakespeare, entre los aullidos de los clásicos que le llamaban *ayudante del Duque de Wellington*. Otras veces se le oyó con respetuoso

¹ Vid. el segundo tomo de sus *Causeries et Méditations*.

silencio, y en algunos pasos eternamente humanos y accesibles á todo espectador que comprenda medianamente la situación y las palabras, la admiración triunfó de todo, y se impuso aun á los más prevenidos contra el arte exótico. Alfredo de Vigny creyó que era tiempo ya de dar un paso más, y plantear resueltamente el problema dramático, que él formulaba en estos términos¹: «¿La escena francesa se abrirá ó no á una tragedia que en su concepción presente un cuadro amplio de la vida, en vez del cuadro estrecho de una intriga: en su composición caracteres y no *papeles*, escenas sosegadas y sin drama mezcladas con escenas cómicas y trágicas: en su ejecución un estilo familiar, cómico, trágico y á veces épico?» Una obra nueva y sujeta á controversia no podía resolver nada: la experiencia había de hacerse en una obra ya juzgada y consagrada por la admiración universal, y que el mismo teatro francés había aceptado antes en la forma mutilada y raquítica en que la presentó Ducis.

El nuevo *Otelo* agradó, pero Vigny tuvo que hacer esfuerzos de habilidad para que se le tolerasen sus audacias, entre las cuales era una de las mayores (y éste sólo dato basta para caracterizar el género de resistencia que tenían que vencer los poetas románticos), el haber llamado por su nombre el *mouchoir* ó pañuelo de Desdémón, que Ducis, en obsequio al estilo

¹ Carta á Lord*** que precede á la traducción de *Otelo*.

culto, había transformado en *diadema de brillantes*¹. El prefacio que Vigny puso á su traducción se recomienda, como todos los suyos, por el vigor concentrado de pensamiento y la mesura de tono, que se buscarían en vano en los manifiestos del gran poeta romántico, de quien ahora, con el natural recelo de quedar muy inferiores al asunto, pasamos á discurrir brevemente, fijándonos en sus teorías, y en su acción literaria mucho más que en sus obras, como cumple al propósito de la nuestra.

La mayor dificultad para estimar hoy rectamente tan gran personalidad poética como la de Víctor Hugo (1802-1885), nace no sólo de la extraordinaria abundancia y variedad de su producción, que por sí sola, y continuada hasta la extrema vejez en renovación incesante, tiene algo de prodigio; sino de los elementos extraños al arte que en esta producción se mezclaron, haciéndola ser alternativamente admirada y vilipendiada por los partidos más hostiles entre sí y por las escuelas más diversas. Como las batallas que lidió el poeta (y no sólo con la espada del canto) están todavía muy próximas á

¹ Tratándose de autores tan conocidos como aquellos de quienes hablamos en este tomo, huelgan las indicaciones bibliográficas. Nos valemos de la elegante colección Lemerre para todos los poetas que figuran en ella. Indicaremos algunos juicios sobre Alfredo de Vigny: es curioso comparar los dos de Sainte-Beuve (*Portraits Contemporains*, tomo 11, y *Nouveaux Lundis*, tomo vi. Véanse además Magnin *Causeries et Méditations*, tomo 1; Montégut: *Nos Moris Contemporains*, primera serie; Faguet (*Études littéraires sur le dix neuvième siècle*).

nosotros, y el polvo del combate todavía nos ciega los ojos, y ni los entusiasmos ni los rencores han tenido tiempo de apaciguarse, los juicios de la crítica sobre Víctor Hugo fluctúan entre una admiración desenfrenada y ditiámbica ¹, que, con ser grande en sus discípulos franceses, todavía resulta más enfática y risible en los de otras partes, y una reacción malévolá y apasionada que con las infinitas pequeneces morales del poeta le está levantando poco á poco un monumento de ignominia ². Todo indica que la gloria literaria de Víctor Hugo ha de pasar todavía por muchas depuraciones y pruebas antes que resueltamente se le tenga por clásico. De donde puede inferirse una lección saludable para todos, y es que cierto género de popularidad profana y envilece la obra del poeta y deja en el mármol infinitas escorias; y que para el resultado definitivo, único en que el grande artista debe tener puestos los ojos, vale más una vida de educación humana como la de Goethe que una vida de perpetuo motín y lucha como la de Víctor Hugo. Lo que más exalta en bien y en mal las pasiones de los contemporáneos, suele ser lo más frío y muerto á los ojos de la posteridad. Procuraremos apartar de nuestro juicio

¹ Véase como prototipo de ella el libro de Paul de Saint-Victor.

² Véanse los muy ingeniosos, muy eruditos y muy divertidos libros del maligno y bien informado escritor legitimista Edmond Biré *Víctor Hugo avant 1830 y Víctor Hugo après 1830*.

todo lo que en las obras y en la acción de Víctor Hugo nos parece transitorio y momentáneo, para ver sólo al gran poeta, que es bajo ciertos aspectos el más grande que Francia ha producido. Se le puede amar, se le puede aborrecer, se le puede tasar más alto ó más bajo, pero su grandeza está fuera de litigio: todo es inmenso en él, hasta los defectos y las infracciones de las leyes del gusto.

Pero tampoco hay que engañarse sobre el carácter de esta grandeza. No es la del poeta de las edades primitivas, ruda, heroica y semi-divina por lo inconsciente: no es tampoco la perfección absoluta y soberana del poeta de las edades clásicas en que todos los elementos de una gran civilización se compenetrán de un modo armónico: no es, finalmente, la grandeza desinteresada, serena, olímpica, pero algo triste y solitaria, del genio que, nacido en épocas tardías en que la ciencia y la conciencia están divididas y subdivididas hasta lo infinito, aspira, y en parte lo consigue, á reflejar en su mente por un esfuerzo de inspiración sabia y laboriosa toda la complejidad de la vida del espíritu. Víctor Hugo, pensador superficial, enamorado de antítesis y de fórmulas huecas, perpetuo y elocuente repetidor de todos los lugares comunes de los diversos partidos en que militó, y además productor incansable en un tiempo y en una nación en que toda literatura anda revuelta con un poco de charlatanismo y de industria, fué, con todo eso, una de las criaturas más extraordinarias que Dios ha en-

viado al mundo poético; pero su fuerza nació principalmente de su *retórica*. Víctor Hugo, *niño prodigioso*, poeta de certamen laureado á los quince años, era en el fondo el mismo hombre de la vejez, gran pontífice y apóstol de una retórica nueva, más brillante y deslumbradora que la antigua. Yo juzgaré siempre mal del discernimiento crítico de quien le tenga por un Shakespeare ó por un Dante, pero en su género me parece, no sólo el primero, sino el único, un coloso literario, la encarnación más asombrosa y potente de la *retórica* en el arte.

Pero como esta voz *retórica* se presta á tantos sentidos buenos y malos é incluye dentro de sí tantas cosas, conviene apurar más de cerca la cuestión, mostrando cómo este elemento radical del espíritu de Víctor Hugo se manifiesta en sus obras, y les da la sola unidad que en ellas puede encontrarse. Porque Víctor Hugo pudo pasar del polo á la zona tórrida en sus simpatías políticas, en sus ideas religiosas, en sus convicciones sociales, en sus amistades y en sus odios, pero á una sola cosa fué constantemente fiel, quiero decir, á su *retórica*. Por eso el romanticismo francés, en lo mucho que tuvo de movimiento retórico, está completo en sus obras, y tiene en ellas su evangelio; pero en lo que toca al sentimiento lírico, Lamartine, Alfredo de Musset y el mismo Vigny le aventajan, y sin ellos valdría esta evolución mucho menos de lo que vale. La que llamamos *retórica* de Víctor Hugo consiste, ante todo, en la adoración al procedimiento por

el procedimiento mismo. Es gran poeta, pero es ante todo incomparable artífice de versos. Tiene colecciones enteras, como las *Baladas* y las *Orientales*, cuyo valor es puramente técnico, pero de una técnica magistral y prodigiosa. Téngase esto por un mérito ó por una razón de inferioridad, es de todos los poetas de primer orden el que ha compuesto mayor número de versos que pueden admirarse con entera independencia de sus asuntos. Su estética, muy rudimentaria é indecisa, unas veces aceptaba y otras combatía la fórmula de «*el arte por el arte*», inclinándose en la segunda mitad de su vida á sustituirla con todo género de propagandas revolucionarias y sociales; pero en sus versos la practicaba constantemente en su sentido primitivo y más estrecho, esto es, como idolatría del ritmo por el ritmo, del color por el color, de la factura por la factura. *Los Castigos* son sin duda un libro personal y agresivo, explosión de rencores implacables y muchas veces innobles, pero lo que aumenta la odiosidad de tal libro es que todas aquellas injurias han sido cinceladas con frialdad y reposo como quien fabrica una ánfora Panatenáica para llenarla luego con un brevahe hediondo. Obsérvese también que entre el inmenso número de sus víctimas, no hay nadie peor tratado que sus críticos, el *enano ridículo* Planche, el *asno* Nisard, como si nada le exasperase más que las censuras gramaticales y de estilo. Víctor Hugo podía aborrecer mucho el Imperio (que él había contribuido, como el que