



**Manuel Gutiérrez  
Nájera**  
La música y el instante  
Crónicas

COLECCIÓN "LA EXPRESIÓN AMERICANA"

## PRÓLOGO

EN EL CASO de proyectar la película de la historia para fijar la atención en un solo asunto, tal vez resulte llamativo insistir en que alrededor de los últimos treinta años del siglo XIX hubo en la historia de la prensa latinoamericana algo así como la competencia, complementariedad, paralelismo y hasta oposición tajante entre el llamado “artículo de fondo” y lo que cada vez más se ha perfilado mejor bajo el nombre de “crónica”.

El primero era capaz de tumbar gobiernos o sacudir conciencias; el otro, por el jugueteo de sus imágenes, estaba en condiciones, o de expresar cuál era la sensibilidad artística, la moda, lo pasajero o banal de una época, o cómo esos artículos cortos moldeaban y reflejaban los gustos de las diversas clases sociales, de arriba hacia abajo. En la historia latinoamericana hay varios ejemplos de los dos tipos de trabajo. Se piensa en el que el ecuatoriano Juan Montalvo pudo decir —y de hecho ocurrió— que gracias a sus incendiarios artículos de prensa se había eliminado un tirano. En otro instante, Rubén Darío llegado a Nueva York se refiere al atormentado y borracho poeta Edgar Allan Poe, cuya obra era un mundo insondable con fibra nerviosa de un maldito, pero es propuesto como ejemplo de arte. La sensibilidad latinoamericana se estremeció y más tarde se supo cómo quedó afectada. Otro ejemplo más complicado porque sus artículos periodísticos abarcan ambos tipos: José Martí, exiliado en los Estados Unidos, era capaz de conmover a sus lectores al relatar la injusticia, el atropello y el horror sufrido por unos obreros huelguistas en Chicago. A la vez, informa con mucha gracia de las condiciones únicas de una soprano que canta en Nueva York o cómo se maneja el negocio de las apuestas de boxeo. Exalta asimismo al barbudo y vagabundo Walt Whitman e influye sobre los poetas hispanoamericanos. Los artículos largos y larguísimos de Martí y demás escritores tal vez se acerquen más al “reportaje” y hasta tengan una construcción

casi narrativa. Sin embargo, en medio o al final de aquella extensa reseña, aparece la nota volandera, que posee otro ritmo y exige una lectura distinta, dirigida menos al intelecto y mucho a la impresión. No se puede olvidar que el arte de la época, en la pintura y en la literatura, oscila entre lo realista y lo impresionista, la mancha de colores o el dibujo preciso.

La distinción entre el artículo de fondo y la crónica suele ser materia de los especialistas de los estudios de comunicación social, pero cuando estas dos formas de expresión, además, están en manos de enormes escritores—los mejores de su época— el asunto pasa a la historia literaria. Exactamente entre los últimos treinta años del siglo XIX y los primeros treinta del XX ocurrió así. Resulta un capítulo singular asociado a la conformación de la opinión pública, a la manera cómo discuten en público los públicos y a la forma que adopte la discusión. En un tiempo en que se estimaba mucho el preciosismo artístico, el trabajo de opinión, el relato de impresiones, no podía ser ajeno a un cierto recargo de estilo.

No resulta curioso o excepcional por lo tanto que a la crónica se le asignen cualidades artísticas en su manera de decir y abordar los temas. Es indispensable que quienes emplean el género sean artistas, o por lo menos artistas de la crónica. Es más, se considera que quienes escriben esos artículos, por ser poetas en su mayoría, poseen una sensibilidad más desarrollada que la del común. Todavía más lejos, el artista, ser privilegiado en sus percepciones, es el mejor árbitro de los gustos, impone su criterio e, inevitablemente a la vez, sus gustos.

La palabra crónica remitiría a su etimología, lo que la vincula casi siempre a algo rápido, de corto desarrollo físico o extensión en el que el menor número de líneas reproduce el veloz tiempo en el que la crónica es concebida y redactada —a toda prisa— a fin de reseñar lo inmediato, lo que está ocurriendo o acaba de ocurrir. Otra de sus peculiaridades es que no quiere agotar el tema, ni lo aborda de manera profunda o exhaustiva sino que, permaneciendo acaso en la superficie —incluso a riesgo de superficialidad

y frivolidad— acometa su materia de una manera subjetiva, particular: muchas veces le es imposible probar lo que va afirmando o no le interesa hacerlo. Estas cualidades vinculan la mejor crónica de los periódicos de los siglos XIX y XX con el famosísimo género del ensayo. Montaigne no quería probar nada, a lo mejor sólo demostrar que era capaz de improvisar e inventar acerca de asuntos que otros tratan pero no de manera personal. No es infrecuente que en la crónica de todas las épocas la materia o contenido sea algo “insignificante” y lo que valga es la pirueta o habilidad del cronista. Es lo que ocurre siempre en literatura.

Claro que el fenómeno de la crónica en la época referida no es invento latinoamericano. Es una de las formas que adquirió el periodismo occidental y, desde luego, el francés. Balzac, siendo un desconocido todavía, inundaba la prensa con artículos sobre lo habido y por haber. Zola, con una estremecedora acusación, desató una crisis política que se ha hecho emblemática en los anales de la historia de las ideas. La crónica era un “estilo internacional”. En lo que respecta al continente, Ángel Rama adelantó una explicación que sigue siendo satisfactoria: en los últimos años del siglo XIX en Latinoamérica hubo un tipo de sociedad y un tipo de clase social que se hizo un público, consumió y dio valor de mercancía a lo que discutía los gustos y la moda. Así la crónica del modernismo fue el producto más apetecido y necesario de la prensa, con corresponsales en París, Madrid y Nueva York, que contaba lo que hacían los ricos y famosos de la época, los inteligentes y los brutos. Una prueba ejemplar de este género es el volumen *La vida parisiense* del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, libro publicado por Biblioteca Ayacucho. No por casualidad, españoles e hispanoamericanos consideraron al autor como el padre o modelo de la crónica modernista. José Martí o Rubén Darío, si fueron siempre mejores conocedores de sus temas, y, desde luego, autores de textos siempre mucho más extensos, no tuvieron sin embargo la rapidez, ligereza y frivolidad de Gómez Carrillo. Estas características se mejoran en las crónicas que ya entrado el siglo XX escriben el mexicano Amado Nervo o el

peruano César Vallejo. Ambos, desde estéticas y éticas distintas, coincidían en que los comienzos de la centuria se presentaban como “un siglo nervioso”.

Por supuesto que estos escritores y otras docenas de cronistas figuran en la historia por su condición de poetas. Pero la película de la historia debe detenerse también para observar la historia viva de sus textos de prensa, de los trabajos en los que parecían efímeros y condenados al olvido. Al volverlos a leer se afirma que no merecen ese olvido, pero se los coloca en perspectiva y es posible vincular los escritos particulares de un autor con el torrente de los de otros distintos hasta poder alcanzar la imagen viva de un tiempo que, evidentemente, ya no existe.

A la lista se añade el presente volumen. Recoge una pequeñísima parte de lo que Manuel Gutiérrez Nájera escribiera a lo largo de su corta vida: fue articulista desde la adolescencia. Trabajo diario y multiplicado en diversos periódicos a la vez, mediante el cual nutría hambrientas páginas para lectores que reclamaban su presencia. Específicamente en los años ochenta, época privilegiada en la cultura latinoamericana pues es el tiempo del modernismo.

Los historiadores y estudiosos retienen todos la importancia de Gutiérrez Nájera como poeta, en el tránsito entre el romanticismo y el modernismo. Pero la atención se dirige también hacia quien estaba esclavizado a la crónica. Su predilección era las artes escénicas, particularmente la ópera. Melómano incurable, sus trabajos dan cuenta de la movida vida teatral de Ciudad de México. Habría que advertir que sus trabajos no son de crítica musical en el sentido que hoy tiene esa especialidad. Son las crónicas de un enamorado de la música, de alguien privilegiado por su condición de poeta y por el rango que la sociedad le concede: árbitro de gustos y valores.

Pero mucho más importante es ver hoy que en su veneración por Shakespeare, en el enorme esfuerzo por comparar, conocer, opinar, destila una interesantísima visión melodramática de los grandes dramas literarios de Occidente. Acercamiento veloz, subjetivo, hipersensible a los celos de Otelo, que no son sino los sentimientos repre-

sentados en escena o el doloroso amor de los jóvenes de Verona percibidos, no mediante Shakespeare sino por los acordes de la ópera de Gounod. Tal vez tenía razón: la resonancia o la emoción de un sufrimiento artístico, acaso ya en su época, la procuraba mejor el *belcanto* que la poesía recitada, poesía inglesa de los siglos XVI-XVIII en un universo cultural como el suyo, sumido en la latinidad, es decir atado a lo francés, vinculado a lo italiano y español.

Esta visión del mundo, que no era exclusiva de Gutiérrez Nájera, alcanza a buena parte de los autores del momento, y para ellos suponía la dialéctica entre públicos específicos y escritores que se retroalimentaban y su gusto correspondía a una estética o convicción acerca del fenómeno del arte y del artista.

Gutiérrez Nájera aborda y condena la literatura y dramaturgia mexicana de su tiempo. Era que estaba ya en un nuevo tiempo, una sensibilidad nueva. Ocurre lo mismo cuando ejecuta a la literatura española, anclada en el pasado, asfixiada por falta de contacto con otras literaturas —la francesa, claro. Típica argumentación y pleito modernista. El mexicano critica sin embargo a los parnasianos franceses, poetas exquisitos, evanescentes y nerviosos. En contra, rinde permanente homenaje a Victor Hugo, emperador de los románticos. Su afecto o desafecto a ambas orientaciones poéticas no es excepcional. Rubén Darío, príncipe de los poetas americanos, ayer y hoy, decía en su mejor momento, que oscilaba entre el Hugo fuerte y el Verlaine ambiguo.

De tema en tema esta selección sólo recoge una parte de los muchos tomos en los que se han reunido y acumulado sus crónicas. Sirven para oponer la volatilidad del género a una especie de atemporalidad, como la que lo sacude cuando escucha a una artista excelsa, Sarah Bernhardt, divinizada como las divas de hoy. Si la crónica sobre un gran espectáculo refiere justamente la inmediata ley de la representación de la noche anterior y la prisa con la que tuvo que escribir el cronista para el día siguiente, sin embargo el instante de la música permanece, no sólo porque el arte tiene esta potencialidad sino porque la estética que lo

aprecia valora su eternidad, su trascendencia al tiempo, esa descomunal lucha del humano por superar al tiempo, como el arte garantiza.

Pero además estos trabajos tienen el interés adicional de probar que en la historia literaria latinoamericana ha habido siempre reflexión sobre el arte, y que desde distintos registros esa meditación construye poco a poco los eslabones de una estética pensada en estas tierras. Que la crítica en tanto reflexión fuera en una época impresionista como su tiempo, no quita un átomo a su valor como juicio y enjuiciamiento.

En los diversos volúmenes de la Colección La Expresión Americana de Biblioteca Ayacucho, se van trabajando progresivamente los eslabones de ese fenómeno de reflexión y controversia, esencial para las artes vivas.

ÓSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ

## WILLIAM SHAKESPEARE\*

### I

#### *El genio*

SE ENTRA con miedo al estudio de una de estas grandes obras de Shakespeare, como quien, por primera vez, entra en el bote para cruzar el océano. Con nada puede compararse tan propiamente el trágico inglés como con el mar. Como él, tiene perlas, y como él, tiene monstruos. Como él, copia, en sus noches de calma, los innúmeros astros, y como él, se levanta, enfurecido, en formidables ímpetus. Sentimos en sus dramas que la inmensidad nos abrumba como si navegáramos en alta mar. Es, entre los trágicos, lo que era la Fuerza entre los mitos. Se asemeja a Esquilo y también se asemeja a Rabelais. Sus carcajadas son de semidiós homérico y sus imprecaciones desesperadas son de Job. Nada humano le es extraño, como no le era para el hombre de Terencio. Esquilo no sabía reír; Rabelais no sabía llorar. Shakespeare aterra como el uno, y ridiculiza y befa como el otro. Cuando asciende al ideal, es la más alta cima; cuando baja a las profundidades recónditas de la observación, es la mina más profunda. Su corona está hecha de diamantes arrancados y de estrellas desprendidas. Todo el drama está en él, como estaba todo el universo en la gran nebulosa. Visto fuera de su obra, como creador omnipotente e impasible, es un dios; visto en sus personajes, es la Humanidad. Su altitud fatiga, desespera a veces, como fatiga y desespera la ascensión a una montaña cuya cúspide es casi inaccesible. Se llega a Eurípides, se llega a Sófocles, se llega al talón de Esquilo, se llega a la rodilla de Aristófanes: no se llega a Shakespeare. “Está más alto” —nos dice Molière. “Más arriba” —nos dice Calderón. Como el gigante de la balada huguiana, puede bien exclamar:

---

\* Aquí se reúnen seguidas cinco de las mejores crónicas sobre Shakespeare. No se respetan los criterios cronológicos sino la unidad temática. (N. del E.)



*Je combattais l'orage et ma bruyante halcine  
dans leur vol anguleux éteignait les éclairs;  
ou, joyeux, devant moi chassant quelque baleine,  
l'océan à mes pas ouvrait sa vaste plaine,  
et mieux que l'ouragan mes jeux troublaient les mers\**

Entre sus grandes antepasados unos son dioses creadores, olímpicos, serenos; otros son hombres que gozan y sufren, como gozamos y sufrimos. Sólo Shakespeare es dios y hombre. Está a nuestro lado y está muy arriba de nosotros. Se nada en su obra colosal sin encontrar la orilla. Se le ama pidiéndole perdón. ¡Y qué buzos los que han bajado a sus profundidades!

Todos los grandes entendimientos, todas las grandes ambiciones van a él, como ríos caudalosos a la mar. Éste halla perlas; ése corales; aquél se ahoga; pero el tesoro inmenso no se agota. Le vemos en esta de sus fases o en esta otra, como los griegos veían a Dios, ya arrastrado por caballos marinos, en la cerúlea superficie, bajo la forma de Poseidón; ya rigiendo en la selva las energías de la savia bajo la forma de Pan. Cada crítico levanta un templo al dios, para honrarle en una de sus primacías, en una de sus excelencias, en una de sus formas; pero el dios en su verdadera total y única sustancia no ha sido visto por ninguno. Victor Hugo lo entrevió en uno de sus éxtasis supremos; y cayó de rodillas, y sus labios sólo pudieron balbucir una oración.

Al perderse en la obra de Shakespeare, se experimenta vago terror, como si la noche nos sorprendiera en un bosque intrincado. Hay estrellas en el cielo: Ofelia, Julieta, Desdémona, Cordelia, Perdita... Hay buenas hadas que se hacen collares con las gotas de rocío, y carruajes con la cáscara de las avellanas. Puck, el buen Robin, retoza con Chicharillo, y travesando, desnata la leche, desajusta el

---

\* Yo combatía la borrasca y mi ruidoso aliento  
en su vuelo anguloso apagaba los relámpagos;  
donde, gozoso, ante mí cazando alguna ballena,  
el océano a mis pies abría su vasta llanura,  
y mejor que el huracán mis ojos turbaban los mares. (N. del E.)

molinillo, evita que la cerveza espume, tropieza con los labios de la vieja que apura el jarro y hace que se derrame la bebida; se interpone de súbito entre las bocas trémulas de los enamorados que se besan, y asusta con sus trápalas a los mozos y mozas del lugar. Oberón y Titania se abrazan a la sombra de un nomeolvides. Grano de Mostaza recoge velloritas espigadas, y Ariel trenza hilos de perla con la luz de la luna.

Pero duendes y tragos picarescos, hadas gentiles y bondadosos geniecillos, no son pobladores únicos del bosque. Tras el caduco tronco de una encina, chispean, como ojos de jaguar, las pupilas de Otelo. Rozan nuestra cabeza las alas de murciélago de Calibán. Oímos chocar en el aire los palos de escoba en que montan las brujas de Macbeth; hervir en la eriaza la marmita hechiceresca y brincar a los sapos entre ortigas. El espectro del padre de Hamlet, clamando venganza, camina a la plataforma de Elsenor. Las sombras van, escondiendo su puñales, al lecho de Ricardo III. Lady Macbeth vaga insepulta con su fatídica lámpara en la mano. Es verdad que Falstaff ríe, que Ofelia gorjea, que Desdémona canta, que Julieta curruca; pero también Shylock gruñe, Yago grazna, Gloster ulula, Otelo ruge. En esta selva del teatro shakespeariano hay cosas espantables que hielan la sangre y que erizan el cabello. Tiene alondras y tigres, ruisseñores y brujas, enamorados y asesinos.

¡Qué fuerza la de este genio que tan bien se hace amar como temer; que ora es rendido trovador y ora implacable justiciero! No hay para él regiones desconocidas. Es un viajero que está de vuelta de todos los países. No sólo vivirá siempre: en todos los tiempos ha vivido. No sólo crea: reanima y resucita. El historiador reconstruye laboriosamente una figura, dato a dato, con pedazo de viejos cronicones, con hojas de anales, con páginas de memorias.

Shakespeare pone la mano sobre el mármol de la tumba; exclama: “¡Surge!”, y la estatua yacente cae volcada, la lápida se alza y el héroe muerto se levanta. Así, al poder de su conjuro, aparecieron en la escena Coriolano, Julio César, Ricardo III, el rey Juan, Enrique IV. Son ellos, con sus propias ideas, con sus mismas pasiones, con su

lenguaje peculiar. Y Shakespeare no es su poeta: es su contemporáneo. Antes que Michelet, el trágico britano había comprendido que “la historia es una resurrección”. Antes que Macaulay, había aplicado los procedimientos de la anatomía comparada a la reconstrucción de las grandes personalidades humanas. Antes que los corifeos de la moderna escuela histórica, había dado tanta importancia al pueblo como al héroe. Los historiadores de su época eran simples analistas; él, poeta, era un supremo historiador. Esta maravillosa adivinación, esta videncia extraordinaria, sólo puede explicarse con la frase de un insigne tribuno: “Los poetas son como las alondras: ven la luz antes que los demás”.

Ni el pasado misterios ni el porvenir secretos tienen para él. Creemos haber encontrado una forma nueva para expresar los éxtasis del amor, el torcedor de la ambición, los arrebatos de los celos; y si es exacta, si es verdadera, si es humana, está en Shakespeare, está en el balcón de Julieta, en el palacio de Macbeth o en la alcoba de Desdémona. Aquel hombre nos saqueó el porvenir. Porque mientras la humanidad exista, las grandes pasiones serán siempre iguales, y él domó a todas y a todas ellas nos presenta, como a monstruos enormes, en esas jaulas de bronce que llamamos sus tragedias. Shakespeare es sublimemente vulgar. Eso que murmura Julieta es lo que nos dice nuestra amada al despedirnos de ella. Eso que rumía Shylock es lo que rumia el usurero al prestarnos algunas monedas. Nada más vulgar que un *ite amo!* y un *ime muero!*, y en esa frase están todos los idilios, y en ésta, todas las tragedias.

No creo que en ningún otro poeta haya cabido tanta humanidad como en Shakespeare. Mi admiración, excesiva acaso, podía pronunciar el nombre de Víctor Hugo; pero en Shakespeare está la humanidad; en Víctor Hugo están la humanidad y él. Él con su tradición, con sus pasiones, con sus amores, con sus odios. Toma a los personajes que le sirven para encarnar una idea suya. Habla en ellos. Su gigantesca voz resuena siempre, como la del océano cuyos tumbos se escuchan aun antes de que aparezca a nuestros ojos.

Shakespeare es impersonal. Una vez concluida, se aleja de su obra, como Dios de la creación. Ya ha dado leyes a sus criaturas; ahora que obren por sí solas.

Y no aparece, no habla ni filosofa en el curso del drama: está en él; pero, como el cielo, muy arriba.

A mí me atrae el estudio de Shakespeare, como atrae el mar. Bien sé que en mi frágil barca de vela latina, en mi barca construida para que en ella cante barcarolas a muy corta distancia de la playa, voy a perderme en esa inmensidad. Y, sin embargo, me aventuro con la audacia de quien no sabe todavía lo que es el alta mar. Pero este grave estudio desespera. Miro a Hamlet, lo observo, creo haberlo visto, haberlo escuchado, haberlo comprendido, que ya es mío, y al volver la hoja, al día siguiente, me encuentro con otro Hamlet que ni siquiera conocía. Un nuevo crítico me lo descubre, una nueva frase me lo revela. ¡Y así, siempre! ¡Pero, imposible separarse de Shakespeare! Unas veces nos tiene entre sus brazos; y otras, entre sus garras. Ya nos ata con lianas; ya nos sujeta con sus uñas. Nos sentimos humillados, y, no obstante, lo admiramos.

A [*sic*] ocasiones, es el canto de un ruiseñor extraordinario, y lo oímos extasiados como el monje Alfeo al ave del paraíso. ¡Oh, qué suavidad! ¡Oh, qué dulzura! ¡Oh, qué ternera! Tiemblan de voluptuosidad las hojas nuevas; una alondra se columpia en la escala de seda por donde Romeo acaba de subir; inunda el bosque, parecido a la nave de una catedral gigantesca, un inmenso himno nupcial; las palomas juntan sus cuerpos blancos y sus picos color de rosa; Ofelia pasa recostada en los almohadones de encaje que le forma la espuma del arroyo; se inclina el sauce, no para humedecer sus ramas en el agua, sino para escuchar mejor la canción de la blanca Desdémona; los cristales de la ventana gótica se ruborizan al sentirse tocados por la aurora, como la mejilla de una virgen besada tímidamente por su amante; se sienten besos que no se oyen; se ven almas de niños en el alba, y se dice templando: ¡Que no acabe!, ¡que no se extinga esta melodía tan voluptuosamente casta!, ¡que suenen siempre esas palabras tiernas, que son las que anhelamos suspirar al oído de la mujer a

quien queremos! ¡Un minuto!, ¡un instante!, ¡que no acabe! Y luego, el follaje chasca, como si una fiera oculta brincara de repente. La nuca presiente la mordida del tigre. El corazón retrocede encogiéndose, ¡como un cazador sorprendido!

¡He ahí el drama! Y las manos de Shakespeare son tenazas que caen sobre nuestros hombros y caemos. ¡Oh, qué terror! La hermosa joven muerta, tendida para siempre sobre el mármol; la mujer que traiciona; el padre, triste y errabundo, abandonado por sus hijas; el niño estrangulado en su cuna; la mancha de sangre, que jamás se desvanece, en la mano de lady Macbeth; las brujas que salmodian en el aire su canto diabólico: “¡Lo horrible es lo hermoso!, ¡lo hermoso es lo horrible!” Todo lo monstruoso, todo lo malo, todo lo deforme, ventreando, arrastrándose o irguiéndose; todo el dolor que nos aguarda en esta vida alzándose y diciéndonos: ¡Aquí estoy!, y más allá, tras los oscuros lindes de esa comarca de donde nadie ha regresado, envuelta en la azul oscuridad de la luz hiperbórea, lo desconocido, lo infinito, y Hamlet pensativo contemplándolo sin poder arrancarle su secreto. Shakespeare es, entonces, brutal. Nos estruja, nos golpea, remueve la daga en la herida, aprieta nuestro cuello; es el feroz burgrave clavando cien y cien veces su puñal en el pecho de la esposa culpable; nos sentimos suyos, como la paloma del milano, como la oveja del boa, como el niño del oso que lo ahoga; queremos correr y nos sentimos con raíces, y trémulos e imprecantes murmuramos: ¡Piedad! ¡Perdón! ¡Ya no! ¡Ya no!

Oíd el *Otelo* representado por Salvini o por Rossi. El terror que se siente es el terror del árbol que no puede correr.

¿Quién ha hecho cantar o rugir de esta manera, como en órgano colosal, todas las pasiones humanas?, ¿quién nos conoce como Shakespeare nos conoció? Cuando lo estudio, suelo acercarme a él con religioso respeto, como se acerca el levita al velado tabernáculo. Parece que me acerco a un juez. Su mirada entra en mi cuerpo y da en el alma. Nada digo, porque adivino que ha de contestarme: ¡Ya lo

sé! Me siento descubierto, aprehendido, y todo lo malo que hay en mí se arrebuja y esconde como si quisiera librarse de ser visto. Así se esconde el robo en la manga del ladrón. Así se bajan los párpados ante el que ya conoce nuestra culpa.

Pero seamos audaces. La vela latina de mi frágil barca se destaca sobre el azul del horizonte. Naveguemos algunas brazas en el mar.

## II

### *Otelo*

Otelo es el más soberbio león del teatro shakespeariano. Sentimos, al encontrarnos con él, lo que el niño al dar con un lobo en lo más intrincado de la selva. Pero la fiera, altiva y desdeñosa, pasa sin hacernos daño. Sólo azuzada, provocada, herida, sacude la melena, encaja la garras, hunde el colmillo.

¡Qué hermoso es este monstruo! No posee la hermosura vulgar, la que todos comprenden, sino la arcana, la recóndita; no la que surge coqueta de la espuma del mar, con un espejo en la mano, sino aquella a que es preciso descender por torcidas y tenebrosas galerías llevando en la mano una linterna sorda. Es bello porque es bello el valor, porque es bella la gloria, porque es bello el triunfo. Un himno guerrero acompaña su voz, como el sonido de la flauta acompañaba las palabras de algunos oradores griegos. No enamora a Desdémona: la conquista. No es ella su amada: es su presa. La abraza como el mar abraza a la tierra. La posee como el sol posee a la nieve que sus rayos deshacen. Casi no cuenta sus hazañas: aparece, y las adivinamos. Se reflejan en su coraza de plata y en sus pupilas llameantes. Desdémona las sabe, y su amor nos las dice al oído en voz muy baja.

En *Romeo y Julieta* hay pájaros que cantan; en *Hamlet* hay búhos que aletean; en *Otelo* hay bestias feroces que luchan, y se desgarran las entrañas en la arena candente del desierto. Aquel hercúleo molde humano va a recibir, como chorro de bronce derretido, la más horrible de todas las pasiones: los celos. Necesitaba ser tan fuerte

y recio para no romperse y saltar en añicos. Para eso alumbró su cuna el sol de África, para eso endurecieron su corteza carnal las tempestades en el océano y las batallas en la tierra. La vida lo preparó, como una sabia domadora, para esta lucha con el más indómito de los monstruos.

Llega este drama a la escena como una flota empavesada al puerto. La luz de la montaña alumbra lanzas, cascos, banderas, olas que llegan a la proa de los navíos y se arrodillan ante el vencedor. Los niños cantan un himno triunfal; las mujeres corren al encuentro de sus amantes; los viejos sienten que, al agudo toque del clarín, despiertan y se levantan en sus almas glorias muertas. Otelo no viene a la escena por su propia voluntad: el mar lo arroja.

Después, toda esa pompa desaparece. El drama se va ennegreciendo, como el cielo cuando sube la noche de los abismos a los montes y de los montes al espacio. Ya no ondula el raso de los trajes venecianos; ya no hechizan los ojos la púrpura y el armiño de los mantos. Otelo queda solo, como una sombra más intensa y más negra entre las sombras.

### *Desdémona*

Consideremos brevemente las tres figuras que van a destacarse sobre el lienzo oscuro. Desdémona es la blanca. Parece una paloma que no encontró su nido y que vuela perdida en medio de la noche. Ninguna otra figura de mujer, en el teatro de Shakespeare, tiene el encanto místico de ésta. Se va de la casa de su padre porque el amor se la lleva. No resiste, como la barca del pescador no resiste a la ola que la empuja, ni el pétalo de rosa a la ráfaga de aire que lo arranca. El amor la besa en los ojos y ella le dice como obediente virgen: —¡Soy tu esclava! Es el señor ausente que ha venido. Allí está su sillón, la copa servida, el lecho preparado. Como la bíblica Rut, dice a su esposo: “Tu pueblo es mi pueblo, tu Dios es mi Dios; allí donde tú mueras, moriré; y allí donde te entierren, quedaré enterrada”. Es una niña enamorada de los cuentos. Otelo la cautiva refiriéndole los peligros que ha corrido. Y todavía en su última noche, Emilia, como nodriza cari-

ñosa, le narra cuentos y la arrulla con canciones. No conoce la vida; va a conocer la muerte nada más. Cuando expire, se la llevarán los ángeles entre sus blancas almohadas, como en una cuna. Está unida a aquel soberbio guerrero, que es el hombre en su expresión más alta, y parece una virgen. Cuando habla con Casio creemos que va a decirle: —Jugaremos juntos. Cuando se acerca a Otelo tiene la mirada de la niña que no quiere entrar sola a un tenebroso corredor y que dice muy tímida: —¡Acompáñame! Sin impuros deseos la vemos desvestirse, desatar sus trenzas, y entrar al lecho que no parece nupcial, sino de novia. Tiene miedo y reza a la Virgen para que la cuide. ¿Miedo a qué? No ha hecho daño a ninguno, pero siente ese miedo vago de los niños al ladrón, al aparecido, al ogro de los cuentos. Sencilla y cándida, quiere volver a ver su blanco traje de novia y se duerme con él, como una niña con su muñeca. Su amor es tan quieto que Otelo la encuentra ya dormida.

¡Qué tranquilo es su sueño! Le cierra suavemente los párpados y le dice a la muerte: “¡Hermana, aquí está ya!” Lo que va a pasar después es una pesadilla de la que despertará en el cielo. Pesadilla, esto es, algo que no es, que no puede ser, algo de que se ríe uno cuando lo recuerda ya despierto. ¡Amar a otro!... ¡qué sueño tan absurdo!, ¿se puede amar a otro que no sea el esposo? ¡Morir a manos de Otelo! ... ¿matan acaso los que aman? Desdémona se reirá en el cielo de este sueño. Ahora está dormida; suave respiración mueve sus senos; su brazo blanco cae desnudo a un lado del lecho mientras con el otro oprime todavía, para que no se lo roben, el vestido de novia. Está soñando con las guerras, proezas y campañas de su amado; lo ve soberbio en el fragor de la pelea o luchando cuerpo a cuerpo con monstruosos animales en los desiertos de África. ¡Qué hermoso es!, ¡qué bizarro!, ¡qué valiente! Pero la pobrecita, acobardada, le dice en sueños, con ternura inmensa: “¡Deja que yo te quite la coraza. Todo eso hiciste para que yo te amara y ya te amo. No me dejes, ya no te vayas; tengo miedo, y si te vas, llévame contigo!”

Ninguna de las heroínas de Shakespeare es tan deli-



ciosamente niña como Desdémona. Cuando Otelo refiere al Senado las artes que empleó para seducirla, nos la pinta escuchando con ávidos oídos lo que él le contaba de caribes, de antropófagos, de seres que tienen la cabeza debajo del hombro, de los riesgos que él corrió por mar y tierra, de cavernas lóbregas, de montañas que llegan casi al cielo. Desdémona oía todo atentamente, y cuando los quehaceres de la casa la llamaban a otra parte, los despachaba aprisa y volvía al punto. Cuando se encuentran solos, ella, como una amante pide un beso, le ruega que le refiera “toda su vida por entero”. “Y si tenéis —le dice— algún amigo que me quiera, enseñadle a que me cuente esa misma historia y seré suya”. ¿No veis? Está enamorada del cuento, está enamorada del héroe, no del hombre. “Ella me quiso —dice Otelo— por los peligros que yo había corrido, y yo la amé por la piedad que de mí tuvo.”

*She loved me for the dangers I had pass'd,  
and I loved her that she did pity them.*

Hay algo de filial en este amor.

Cuando Otelo la rechaza brutalmente, ella se reprocha a sí misma culpas que no conoce, que no ha cometido, con la sumisión de la buena hija que cree siempre justas las reprensiones de su padre. Habla, y su voz tiene deliciosos balbuceos infantiles. Y esto es, precisamente, su mayor encanto. A Julieta se la besa en los labios; a Desdémona, en los ojos. Cuando mucho se ama, parece que el corazón se vuelve niño. Un rayo de sol lo alegra; una palabra seca lo aflige. La voz de la mujer querida, en las supremas expansiones de ternura, es la voz del niño que despier-ta en su camita. “¡Mamá!” y “¡Te amo!” se parecen mucho.

¡Cómo se encoge el corazón de pena al ver a aquella criatura blanca e indefensa en las garras del milano! Los hijos de Eduardo abrazándose convulsos en su lecho al oír las pisadas de Gloster inspiran menos compasión. Nos rebelamos contra Otelo; se busca el cuchillo de monte para lanzarse contra la fiera y clavárselo en la nuca; pero a poco, Otelo nos desarma; su dolor nos arranca la hoja aguda: ¡fue

brutal, pero irresponsable como la piedra que cae, como la ola que se encrespa, como el bosque que se incendia!

Pongamos en contraposición con la ideal belleza de Desdémona la fealdad torva de Yago. Desdémona es blanca; Otelo, rojo; Yago, negro.

[1887]

## OTELO Y TAMAGNO

POR ENTRE la tiniebla, descogida brutalmente, ábrese paso una figura enorme. Es la de Oteló. Avanza lentamente y con la cabeza baja, como el hipopótamo. Quiere dejar su huella honda en donde pisa, acaso como signo de dominio. Si encuentra una maraña de juncos cerrándole el camino, no esgrime el hacha ni de un tajo desbarata el obstáculo: va derecho a él, entra en la malla y se quiebran los juncos, cual si fuesen de vidrio, o se inclinan dóciles como de seda.

En los palacios, en las ciudades, falta aire a ese hombre. Él es del bosque. La bóveda formada por las encinas gigantescas es su bóveda. El cedro es su tenebrario. Se complace en hallarse cara a cara y a solas con un león y verle fijamente. Le gusta que la montaña le conteste cuando él grita.

Anda con la cabeza baja, paso a paso; pero cuando alza el cuello, cuando yergue la frente, sentís respeto religioso, y el silencio, en oscuras ondas, va extendiéndose alrededor de él. Sin embargo, esa fuerza no es diabólica. No hace mal a nadie. Es la fuerza noble, señora de sí misma. No teme nada. Se mira, ufana de su arrogancia, retratada en el torrente.

...Un día esa sombra sabe que tiene estrellas; sabe que ama. Ha pasado un ángel por la oscuridad. Oteló desde entonces ya no es el mismo que era antes. El indómito cae de rodillas al peso de una caricia. Sus ojos brillan, pero no ya como los de la fiera cuando acecha, sino como las lámparas, que arden sobre el altar de la diosa. Oídle cuando habla de Chipre con Desdémona; ese es el único dúo de amor que hay en el drama. En torno de ellos todo resplandece, todo canta. Hinchán el aire gritos de alegría, músicas dulces, pétalos de rosa. La isla toda parece consagrada al culto de Desdémona. Y Oteló, con la lengua ardiente de los gazales árabes, murmura como en éxtasis: —“¡Oh, mi hermosa guerrera! ¡Oh, alegría de mi alma! Si tras las recias

tempestades han de venir calmas como estas, quieran mugir y mugir los roncros vientos hasta que logren despertar a la muerte.”

Después de esa escena nupcial, el amor no vuelve a sonreír en la tragedia. ¡Oh noche de los trópicos! Arrastrándose entre la vegetación lujuriosa, ha llegado la víbora hasta el talón de Otelo y lo ha mordido. Lleva ya la ponzoña envenenándole la sangre; siente ya los celos.

¡Y cuán maravillosamente explicados por el poeta! Otelo va ya bajando la pendiente de la vida. Está en la edad en que no se obtiene el amor como un derecho, sino como una gracia: gracia precaria, don muy frágil. Los últimos amores están llenos de delicias.

¿No queda lo mejor del vino en el fondo de la copa? ¿El noveno cielo no es el más hermoso? Pero también están llenos de angustias, por lo mismo que siendo ya los únicos, son a la vez irreparables. La zozobra les muerde el corazón, cual gusano escondido en una fruta del otoño. Su lecho es una tienda de campaña, cercada de peligros y de alarmas. No duerme el hombre entre los brazos de la mujer amada, sino inquieto, con el oído alerta, perseguido en el sueño por fantasmas. ¿Quién le asegura que mañana al despertar encontrará en el lecho a la que ama?

De aquí el ardor profundo, la suspicacia vibrante, la ansiedad de avaro ocultador de su tesoro, que caracterizan el amor de Otelo. —Preferiría —dice al sentir las primeras sospechas— ser un sapo y vivir en la sombra de los calabozos, a creer que disfruta otro la más mínima cosa de la que yo amo. —Más adelante expresa con energía desgarradora el vacío mortal que dejó en él su amor arrancado: “¡Ser despedido del santuario en donde deposité mi corazón... del santuario en donde me es fuerza vivir o renunciar a la existencia! ¡De la fuente en que corre mi corriente, porque se secaría en otros canales! ¡Ser arrojado de ella y no poder guardarla sino como se posee una cisterna en cuyo fondo hediondos sapos ayúntanse y pululan! ¡Oh Paciencia, joven querubín de labios sonrosados, muda de color al oír esto, y sea tu rostro siniestro como el infierno!”.

Los celos van creciendo y enredándose en el alma de Otelo, como lianas en un tronco de árbol, como víboras en el cuerpo de Laocoonte. Ya lo cubren, ya lo envuelven de pies a cabeza. Ya él es todo celos. Lo ahogan esas lianas; lo sofocan esas víboras. Sólo le dejan libres los ojos para que vea fantasmas que no existen; los oídos para que oiga palabras espantosas que ninguno otro oye, porque suenan dentro de Otelo.

El templo se derrumba sobre el gigante. Ya no hay esperanza para él... ya no hay Desdémona. Las pupilas se le inyectan de sangre; ve todo rojo y piensa estar en el infierno. Su sombra llena el Universo y el Universo todo es sombra para él. En un instante todos los astros cayeron al abismo. Durante un segundo, junto al mar dormido, en la playa de Chipre, ¡qué dichoso! Y ese segundo huyó raudamente, como Psiquis, con su lámpara de oro en la mano. Ahora ya no es amado. Luzbel, cuando cayó del Paraíso, abrió las alas e hizo la noche para el mundo. El amor en Otelo, al caer de espaldas, herido por el puñal de la perfidia, hizo la muerte.

¡Idos, horas, idos, como esclavas nubias, cargadas de tesoros, de arcas con las joyas que robasteis a vuestro amo! ¡Idos con sus esperanzas, con sus amores, con sus triunfos; con sus besos, con sus delicias, con su alma! Él en la noche va en busca de la muerte. Va a matar, porque es fiero; y luego va a morir, porque ama mucho. Ahora camina más lentamente y con la vista clavada en el suelo. ¡Oh, si la tierra se abriera, y si la noche le tragara!... Pero es preciso que Desdémona sucumba. La sangre de las palomas es grata al Destino. Fuerza es que muera... y que Otelo duerma el eterno sueño en la almohada de Desdémona.

\*\*\*

Deténgome al llegar aquí y me pregunto: —¿He hablado de Otelo o he hablado de Tamagno? El personaje y el intérprete se funden para mí en el caso presente, formando una sola individualidad. Otelo es Tamagno. Desde la primera escena de la ópera, desde que el artista aparece como en triunfo, sentimos que aquel hombre posee la fuer-

za suprema, irresistible; que es capaz de ahogarnos como a Desdémona, y hasta de hacernos polvo entre sus manos. Sentimos la garra en la nuca y el calosfrío en el cuerpo todo.

La primera palabra que fulmina, estremece al concurso. ¡Bien rugido, león! ¡He ahí al potente soberano! No tendrá ya que hacer esfuerzo alguno para dominarnos. Un fruncimiento de cejas le ha bastado, como a Júpiter, para que sin replicar le obedezcamos. ¡Henos en su poder! La voz atlética de ese hombre nos coge por la cintura, nos columpia en el aire, nos balancea sobre el abismo, nos lanza al cielo, nos arrastra a carrera tendida en el caballo sin rendaje de Mazeppa. Sale toda de un salto y toda armada de los pies a la cabeza. No tiene una juntura su coraza. Es hercúlea, pero como Hércules, sabe arrodillarse. Se apodera de nosotros por fuerza; pero, una vez en su poder, nos sentimos orgullosos de nuestra esclavitud. Nos cautiva esa voz como Otelo cautivó a Desdémona.

Pero no sólo es la voz lo que nos maravilla en el artista insigne. No: esa voz es la espada —espada de héroe medioeval, espada que sólo Orlando levantaría. Admiramos el brazo que la esgrime, el genio dramático que la emplea.

Tamagno no da tajos y reveses con la voz. No desnuda el acero por lucirlo. Lo pone a servicio de la pasión como el terrible moro puso su alfanje a servicio de Venecia. De aquí lo bien que interpreta o traduce el pensamiento del autor. Voz y palabra no discrepan ni una línea. Ésta es el cuerpo; aquélla, la armadura fulgurante.

Colosal, sin disputa, es este artista. Su figura nos llena la mirada, su voz nos llena los oídos, nos hincha los pulmones, nos levanta el alma. Es como un soplo de bosque o de mar que se nos entra. Allá adentro tenemos —algunos de nosotros cuando menos— banderas de combate plegadas y escondidas en oscuro rincón; frondas inmóviles que cobijan el sueño de los pájaros enfermos; capillas góticas cuyas campanas están mudas y cuya flecha de oro semeja dardo que les penetra en la cabeza; mares que van a tierras desconocidas; ángeles que no llegaron al cielo porque una pena suplicante les detuvo.

E ignoramos que hay esos misterios, esas dormidas armonías en nuestro espíritu. Mas, que cante Tamagno y las banderas flotan, los clarines resuenan, piafan los corceles, la fronda se descoge, brota el epitalamio, irradia el templo, vuélvense las campanas a los cielos, recogen cantos y los vuelcan después sobre la tierra; llénase el mar de embarcaciones empavesadas, y del fondo del mar emergen como cisnes los piadosos ángeles, trayendo lágrimas —ioh, buenas, santas lágrimas!— a nuestros ojos ávidos de ellas.

¡Todavía amamos!... ¡Todavía sentimos!... Todavía se nos nublan los ojos y hay algo que nos dilata la garganta, y que luego se va como entre húmeda niebla, dejándonos consolados y mejores... ¿Volver a hallar las lágrimas, no es casi la dicha? Y las hallamos ioh grande, egregio artista! cuando te despides de tus banderas, de tus glorias, de tus ejércitos, de tus nobles ambiciones y más que todo, y principalmente, de tu amor. Te vemos al través de nuestras lágrimas ioh vencido de la vida! pasar solo, a carrera abierta, por el campo que abandonó tu ejército en derrota. Hallamos nuestras lágrimas cuando te inclinas sobre el lecho de Desdémona y la ves pálida, dormida, muda y bella.

Vuelven a nosotros los ímpetus, los arrebatos juveniles, la generosa ambición, el deseo inmenso. Tú los despiertas con tu voz, con tu clarín, artista poderoso.

\*\*\*

Perdonad que toda mi crónica sea para Tamagno y para Otelo... es decir, para Tamagno. Cuando se acaba de oír a ese colosal tenor, sólo de él se puede hablar.

[1894]

## OTELO, YAGO Y DESDÉMONA

ACASO el drama más terrible de Shakespeare sea el Oteló. Aquella sombra parece hermana de la inmensa noche. Pero lo negro no está en la tez de la africana; lo negro está en el alma de Yago.

Cuando suenan los pasos de Oteló, creemos oír las pisadas de un león. Cuando Yago se acerca, percibimos el ruido de una culebra que se arrastra. Oteló es negro. Yago es amarillo. Oteló es brutal. Yago es demoniaco.

La progenie de Yago es de monstruos; en ella están Caín y Judas. Ni Calibán que personifica la perversidad en el teatro de Shakespeare, es más repugnante. Porque Calibán es como diablo, y Yago es como hombre. Tiene todas las pasiones reprobadas, todas las pasiones patizambas, todas las pasiones contrahechas, todas las pasiones que se arrastran, que silvan, que se esconden, que babeán, que detestan la luz, que caminan torciéndose, que muerden: es envidioso, es cobarde, y para defender su cobardía y su envidia, las enconcha en la astucia.

Hay pasiones grandes; pasiones que agitan a las poderosas; pasiones que matan; pero como mata el león o como mata el águila. Estas pasiones tienen garra; pero tienen también melena hermosa o recias alas. Así son los celos, así es la ambición. Las de Yago, son vicios o deformidades. Las otras inspiran miedo, y éstas, asco.

Oteló es la fiera; pero la fiera noble que no ataca sino acosada, azuzada, urgida. Yago es lo contrario de un domador. Él acosa, azuza, punza a Oteló, lo encierra en la jaula, lo excita y provoca su rabia desde afuera, y cuando ya lo mira enfurecido, entreabre la puerta y le arroja a Desdémóna para que la devore.

En esa fiera había azuzado antes todas las fieras de los celos. En esa naturaleza primitiva y fecunda, había sembrado todas las plantas venenosas. Y después ya es Oteló irresponsable, como el león herido que devora a su víctima, como la tierra que devuelve en árbol lo que en simiente recibió. Por eso Oteló no inspira indignación, sino piedad.



¿Quién no compadece, quién no ama a Desdémona? Shakespeare es incomparable para crear inocencias sublimes y maldades gigantescas. Yago es más perfecto que Luzbel; Desdémona más hermosa que Eva. Su misma hermosura y su misma bondad la matan, como la propia luz consume al cirio. Porque es tan hermosa y porque es tan buena, la ama mucho su esposo, y porque la ama mucho la asesina. Es un tesoro... y por eso la entierran.

Ella es el tipo acabado de la mujer que ama. Por su amado deja a su padre, y comete la ingratitud inevitable del amor. Nada la detiene y se va con él, como la esclava con su amo, si él la llama. ¿Qué es feo? ¿Qué es negro? ¿Y qué importa? ¡Es su dueño! Ella sabe que es hermoso: ¿Qué importa que no lo sepan los demás? ¡Mejor! Así sólo será de ella esa hermosura! La Cordelia del *Rey Lear*, es la hija por excelencia, esa hija que es como madre virgen de un anciano. Julieta es la enamorada. Desdémona es la esposa. En Ofelia llora la hija, habla la hermana, canta la niña: en Desdémona no: sólo habla la esposa. Dio su vida a Otelolo: por eso no se queja cuando se la quita. La tenía prestada: era de él.

¡Qué admirable creación! Menos blanca que la de Ofelia; pero más de carne.

Perdonamos a Otelolo que la mate, y nos parece que dice bien, cuando grita después de sofocarla: ¡Tuve razón! ¡Tuve razón!

Sí; ¡Tuvo razón! Para él le había robado ella todo su caudal de amor. ¿Y para qué? Para darlo a otro. Y la adúltera merece la muerte, Jesús perdonó a la Magdalena, a la cortesana, a la impura; pero no dijo que perdonaba a la mujer adúltera. Y eso que esa mujer no era la suya.

Otelolo mata a Desdémona; pero no deja de amarla: ¡qué honda filosofía! Ya está muerta y todavía quiere besarla. Ya es cadáver, y aún le parece muy hermosa. ¡Que no sepan ni las "castas estrellas" su delito! Él fue justiciero: no será delator.

Cayó sobre esa vida, apagándola tan naturalmente, como cae la noche sobre el mundo.

Después: cuando sabe que es inocente su Desdémomo-

na, ¡qué explosión de dolor! El león entonces hinca las garras en su misma carne. Ruge como si le hubieran robado sus cachorros... llora como el niño arrancado de los brazos de la madre. Es una criatura y una fiera.

No se ve criminal, no; se ve solo. No se castiga; no se mata; se va con ella.

## ROMEO Y JULIETA

### I

EL DRAMA por excelencia del amor, es *Romeo y Julieta*. En *Hamlet* pasa el amor rápidamente, como una paloma perdida que vuela en pos de sus compañeras. En todo *Hamlet* no suena un solo beso. En *Otelo* apenas el amor ha aparecido, cuando ya los celos lo han cubierto, como la marea cubre la playa. En *Romeo y Julieta* el amor llena todo el drama. De esta obra, como de un nido de novios, sale perpetuo rumor de besos.

Desde las primeras escenas, el amor se enciende. Es un bosque que empieza a arder: ¿quién ataja el incendio de un bosque? Romeo entra al baile y ve a Julieta. —“¿Quién es —dice— la dama que enriquece la mano de aquel caballero?” Su hermosura está pendiente de la faz de la noche, como una joya valiosa de la oreja de una etiope. “¡Hermosura, harto preciosa para la posesión, harto exquisita para la tierra...! ¿Mi corazón ha amado hasta ahora? ¡No! ¡Juradlo, ojos míos, porque hasta hoy habéis contemplado la verdadera hermosura!”

Y Julieta, como eco vibrante de ternura, dice en otro extremo de la sala:

—“Nodriza, ven aquí. ¿Quién es aquel gentil hombre? Si es casado, la tumba será mi lecho nupcial.”

Dos vidas se encuentran y se juntan, y se funden en una, como dos gotas de lluvia. Ya no se dirá: Romeo; ya no se dirá: Julieta; ya siempre se dirá: Romeo y Julieta. Entre esas dos existencias la mirada formó un nudo.

Seguid la marcha de ese amor: es la marcha de una vida. Va derecho y rápido a la muerte, como la flecha al blanco, como el halcón a la presa, como el alud a la llanura.

Brotó una noche, como esos árboles fabulosos y gigantescos de la India. Se estremecieron las olas y surgió la isla; se movieron las rocas y brotó el volcán; se miraron los dos y ¡he allí el amor! ¿Quién los detendrá ahora?

¡Quien mude la leyes de la gravitación! Para el amor y para la muerte no hay remedio. Se ama y se muere fatalmente.

En torno de Romeo y de Julieta gruñen los odios, como perros bravíos antes de acometerse; se enroscan las espadas; se cruzan los insultos; busca el puñal al corazón. Ellos nada ven: se miran.

—¿Cuál es tu Dios? Romeo.

—¿Cuál es tu patria? Julieta.

Para ellos nada existe fuera de ellos. El amor es una isla habitada por dos: en ella viven.

¡Con qué rapidez camina el amor de Romeo y el de Julieta! Apenas se han visto en el baile, y ya Romeo, en la misma noche, ronda la casa de su amada; y ya Julieta se asoma para esperarle, porque está cierta de que irá.

En las demás obras de Shakespeare hay muchas figuras de primer plano. En *Romeo y Julieta* sólo hay dos: los amantes. Los otros personajes, el padre Lorenzo, la nodriza, Tibaldo, Mercurio, forman el coro. ¡Toda la obra es un dúo que empieza en miradas, sigue en besos y termina en la tumba! ¡Así es el amor! Lo pintan ciego porque es ciego para el mundo; porque sus ojos sólo reflejan otros ojos. Alrededor de Romeo y Julieta todos odian: ellos aman.

Notad que en estos amores no hay celos. ¿Cómo ha de encelarse una pupila de lo que ve la otra, si ambas ven lo mismo? Las dos figuras de esos enamorados pasan unidas en eterno abrazo y sin mirar a ninguno. No es un drama este de Shakespeare; es música y lienzo. La escena del baile, la escena del balcón, la escena del sepulcro, son pinturas. El diálogo en el baile, el diálogo en el balcón, el diálogo en la tumba, son dúos. Cuando Julieta y Romeo hablan, su coloquio es una serenata. Cuando callan y se besan, son las figuras de un cuadrito veneciano.

Todo canta en el drama; el ruiseñor en el granado, la alondra en el árbol, la palabra en el verso. Ved el cuadro: los vidrios de colores se enrojecen, ruborizados por el beso de la aurora. Las estrellas se ahogan, pálidas, en las ondas frías del alba. La noche huye, con el secreto de los novios. El sueño, que no entró a la alcoba de los jóvenes esposos, bate las alas y se va, cansado de esperar. —Ya

os acompañé cantando, oh felices amantes! —dice el rui-  
señor, y se duerme! —¡Ya es hora, oh imprudentes! —dice la  
alondra que despierta! Y viene la luz, y con la luz, la vida  
y con la vida, la desgracia. La noche nupcial ha termina-  
do. Julieta y Romeo se asoman al balcón, como dos aves a  
la cornisa del nido. Quieren volar, pero no tienen alas, y  
por eso la muerte, el cuervo negro, cae sobre ellos y los  
cubre. —Ya habéis amado —dice tal vez— ya os dio la vida  
cuanto puede daros; ¡ya sois míos!

Ese es el cuadro: ahora oíd la música:

*Julieta.* —¿Ya quieres partir? El día no aparece. Esos  
gorjeos que te han alarmado no son los de la alondra: son  
los de un rui señor que pasa toda la noche cantando entre  
las ramas del granado. Creeme, esposo mío, no era la alon-  
dra, era el rui señor el que cantaba.

*Romeo.* —No era el rui señor, era la alondra que anun-  
cia la proximidad de la aurora. Mira, amor mío, mira las  
ráfagas de luz que van penetrando por las nubes en Oriente.  
Las antorchas nocturnas se apagan, el día se va asomando  
por la vaporosa cima de los montes. No tengo más reme-  
dio que marcharme y vivir, o quedarme y perecer.

*Julieta.* —Esas ráfagas de luz que tú ves, no son las  
de la aurora: las produce un meteoro que te servirá de  
antorcha y te alumbrará en el camino de Mantua. Espera  
un momento: aun no es preciso que te marches.

*Romeo.* —¡Bien, esperaré! Si me prenden, si me lle-  
van al cadalso, sea en hora buena: te habré complacido.  
Puesto que tú lo quieres, diré que “aquel resplandor no es  
el de la aurora, sino un reflejo pálido de luna; que esos  
trinos que resuenan sobre nuestras cabezas, alto, muy alto,  
en la bóveda del cielo, no son los de la alondra”. Menos  
temo el quedarme a tu lado que el partir. ¡Venga la muer-  
te! Pero ¿qué es lo que tú miras con tanta atención, amada  
mía? Respóndeme, bien mío, respóndeme.

*Julieta.* —¡Es de día! ¡Es de día! ¡Huye, márchate,  
aléjate presuroso! Es la alondra que canta; la reconozco  
en sus agudos trinos! ¡Ah, líbrate de la muerte, la luz va  
extendiéndose más y más!

Esta escena es toda de Shakespeare, es del genio.

Bandello, el novelista italiano, de quien tomó Shakespeare el argumento de su drama, apenas la indica: “á la fine cominiando l’aurora a voler uscire si baciaron, estrettamente abbaciarono gli amanti, et pleni di lagrime e sospire si dissero adio”.\*

En el drama icuánta ternura! icuánta vida! Sólo hay otra escena a la que ésta puede ser, aunque remotamente, comparada; una escena del poema indio *Sacontala*. A punto de abandonar la casa paterna, Sacontala se siente detenida por el velo:

*Sacontala*. —¿Quién tira de los pliegues de mi velo?

*Un anciano*. —El cabritillo que tantas veces has alimentado con granos de synmaka. No quiere separarse del lado de su bienhechora.

*Sacontala*. —¿Por qué gimes, tierno cabritillo? Me veo en la precisión de tener que abandonar nuestra común morada. Cuando a poco de haber nacido, perdiste a la madre, yo te tomé bajo mi protección. Vuélvete a tu pesebre, pobre cabritillo mío: ahora es preciso separarnos.

## II

“Amar o haber amado: eso basta” —dice un gran poeta. Ya Julieta y Romeo, amaron: ya pueden morir, porque han vivido ya.

Viene la luz para la naturaleza y viene la sombra para los amantes. El alba da a los jóvenes esposos palidez de cadáver, Julieta dice en el balcón:

—¡Dios mío! ¡Un presagio fatal habla en mi alma! Ahora que estás al pie de mi balcón, me pareces un muerto en el fondo del sepulcro. O me engañan mis ojos o estás muy pálido.

Y Romeo responde:

—Créeme, amor: tú estás muy pálida también. La árida angustia bebe nuestra sangre.

---

\* “finalmente al despuntar la aurora se besaron, estrechamente se besaron los amantes, y bañados en lágrimas y suspiros se dijeron adiós.” (N. del E.)

Desde esta despedida, el drama se ennegrece. Termina la serenata y empieza un himno funeral. El monje que da el narcótico a Julieta; el herbolario que vende el tósigo a Romeo, son figuras negras, pero figuras accidentales, episódicas, que no distraen la vista del grupo principal. El amor, exclusivo y único, absorbe la atención del espectador. Aparecen como nubosos, como esfuminados, los padres de Julieta. Quieren casarla, y ella hasta con dureza les responde, porque ya no es de ellos; es de él.

Deben morir los amantes, porque el destino no consiente que haya, dos cielos, uno aquí y otro allá. Deben morir para que no sobrevivan a su amor. Y la tumba ofrece su mármoleo lecho a los esposos, como diciéndoles: ¡Aquí se duerme eternamente!

¡Qué contraste entre la fresca escena del balcón, y la fría, la helada de la tumba! Pero ésta es menos triste, porque en ella no se despiden, se juntan y se duermen para siempre. Ya no habrá luz de aurora, ni voz de alondra que los despierte: ya están solos.

Así acaba este drama que es la más melancólica melodía de Shakespeare. ¡Qué basto y qué hondo es el pensamiento de aquel hombre! Shakespeare es bosque. Tiene cavernas muy oscuras como *Hamlet*; árboles gigantes cubiertos de heno, como el *Rey Lear*; leones como Otelo; lobos como Yago; urracas como *Shylock*; y en sus copados árboles hay nidos, y en esos nidos cantan o currucan ruiseñores como Julieta; alondras como Ofelia; palomas como Cordelia. Abajo están las brujas, lady Macbeth, las furias; en el aire las hadas como Titania, y los genios como Ariel; en el azul los ángeles, las almas. Habla *Ricardo III* y es una catarata; habla Perdita y es un arroyuelo. En *Julio César* se sube una cima; en *Macbeth* se desciende a una barranca.

No, Shakespeare no se asemeja a ningún hombre. Se parece a la naturaleza.

### III

Cuando se ha leído *Romeo y Julieta* y por primera vez se oye hablar de la ópera, ocurre esta pregunta: ¿pues

qué, no está escrito en música ese idilio trágico? Y en verdad, cantan los personajes del drama; el dúo inefable brotó, en madrugada azul, de la poesía de Shakespeare. Parece que nada puede añadirsele: la armonía es perfecta.

¿Qué fue, pues, lo que hizo Gounod, para no hablar más que de él, dejando en la sombra al ruiñón amante de la sombra, a Bellini? Gounod puso al lienzo un marco de ébano, primorosamente labrado. Dijo al mundo —porque el arte habla al mundo: —¡Creo que así hablan esas almas enamoradas que ya ahora no tienen voz humana!

De las obras del Maestro que acaba de morir, *Romeo y Julieta* no es la que más vivirá; pero sí, acaso, la más elegante. ¡Copita de oro cincelada por egregio artista, el dicitamo que guardas blandamente embriaga! ¿Qué culpa tienes de no ser ánfora ni urna, sino el ánfora y la urna de los dos amantes, obra fueron del genio que les dio a la inmortalidad?

En la música de Gounod hay devoción, cariño. Lleva ella flores a la tumba, que es “perenne monumento;” llora arrodillada en la gradería de mármol negro; apoya el codo blanco en la baranda esbelta de la escalinata. Pasan las notas, como coro de novicias, cirio en mano. Y este fúnebre séquito es el que Gounod encabeza y rige... ¡el que hoy acaso sale a recibirle en el misterioso reino de las sombras!



## HAMLET

SIEMPRE que reproduzco en el cristal de mi imaginación la pálida silueta del soñador danés, recuerdo necesariamente dos lienzos soberanos de dos grandes pintores, el *Hamlet y Ofelia*, del artista inglés Enrique Lehmann, y el *Hamlet en el cementerio*, de Paul Delacroix. Shakespeare, Goethe y Byron no han tenido nunca traductor más inteligente que Delacroix. Su *Hamlet en el cementerio* es una obra maestra. El joven príncipe de Dinamarca tiene entre sus manos el cráneo descarnado y frío de Yorick. ¡De aquel pobre Yorick cuyas agudezas le habían hecho reír tan largamente en sus primeros años, y que ahora finge una mueca imperturbable con la irónica risa de la muerte! Los sepultureros, hundidos casi en la ya abierta fosa, hablan de obscenidades e impurezas, mientras Hamlet filosofa con Horacio. Nubes que se tomaran a primera vista por murciélagos grotescos azotan con sus alas tetras el cielo lívido y plomizo que una vislumbre de la luz polar alumbra a medias. La tierra del cementerio, saturada de putrefacción y recientemente removida, tiene un oscuro tinte, que cuadra a maravilla con la tristeza de la escena aquella. Y, sin embargo, a esa tierra sombría va a descender el cuerpo de Ofelia, más blanco aún, con la blancura exangüe de la asfixia; en esa tierra sombría y oscura va a empeñarse la lucha de Laertes con el príncipe.

El lienzo del pintor británico es menos sombrío, no menos bello. Hamlet, con sus ropas negras, su cabellera de un rubio pálido, sus ojos de azul polar, y su porte de estudiante de Jena, semeja bien el joven príncipe de Dinamarca, el soñador melancólico que ha paseado sus indecisiones por la plataforma del castillo de Elsinor, entre el quejido de las olas del *sund*, y las frías claridades de la luna de invierno. Es el hombre del norte, el descendiente enervado de los héroes escandinavos; en quienes a la acción reemplazaba el pensamiento. Primero, la manera extraña de interpretar el tipo legendario sorprende grandemente. Pero

luego, renunciando al ideal romántico, vése uno obligado a confesar su admirable verosimilitud y precisión. La Ofelia de Lehmann, no es esa joven *miss* con rostro de *keepsake* que deshoja su corona de baile en la orilla de un río imaginario. Su rostro tiene el sello alemán, o danés —mejor dicho—, pequeño el óvalo de la cara; redondas las mejillas, más bien que pálidas, empalidecidas. Con algo de la gracia infantil de Margarita, la Ofelia de este lienzo, deja escapar de su mano inerte, una blanca margarita, cuyos pétalos no deben haberle dicho con su mudo idioma lo que su alma deseaba, mientras con la otra mano sostiene un pliegue del traje en donde lleva las flores rústicas cogidas al borde del arroyo.

Hasta las chispas de avena loca que lleva en el cabello están trazadas con pincel preciso. Solamente en sus pupilas puede adivinarse la sombría luz de la demencia. El artista se ha cuidado bien de envolver a la hija de Polonio en esas muselinas de colegiala, en esas ropas blancas, que han estereotipado las actrices para las escenas de locura. Un corpiño y una vestidura de damasco rameado, propios de su rango y condición, cubren el cuerpo de Ofelia. Viéndola, no puedo menos de murmurar entre mis dientes aquellos cuatro versos de Gustavo Bécquer:

*Como la brisa que la sangre orea  
en el oscuro campo de batalla,  
cargada de perfumes y armonías  
en el silencio de la noche vaga.*

Hamlet y Ofelia componen una dualidad magnífica. Estudiémosla.

Siempre que medito sobre la creación extraordinaria de Shakespeare, experimento no sé qué vago calosfrío de miedo. Macbeth me aterra con su ambición sin límites, con su remordimiento eterno. Otelo, horriblemente hermoso, con su pasión, con sus celos, con su crimen, parece una figura desprendida del cuadro más sombrío y fantástico de Rembrandt. El rey Lear conmueve, Julieta enternece. Pero Hamlet, Hamlet tétrico, meditabundo, taciturno, con la ironía en los labios y el dolor profundísimo en

el alma, dudando de todo, despreciando a todos, conde-  
nando a no creer ni aun en su misma madre, herido de  
muerte en sus más sagradas afecciones, enfermo, tal vez  
loco, si enfermedad o locura es el ideal, ebrio de sueños.  
Atlas agobiado por la inmensa pesadumbre de la realidad,  
Hamlet no sólo conmueve, no sólo aterra, no sólo enter-  
nece; hace más que esto todavía, produce un vértigo, vérti-  
go que arranca lágrimas a la pupila, pensamientos al cere-  
bro; vértigo que nos arrebatara de la tierra, que nos conduce  
a un caos indescifrable en que la virtud y la verdad des-  
aparecen, y sólo se levanta, aterrada, la imagen espantosa  
de la duda. Y, sin embargo, no he encontrado en Hamlet  
nada de común con los demás hombres. Mejor dicho:  
Hamlet no se asemeja en su conjunto a personalidad algu-  
na: es la humanidad, es el hombre. No es un misántropo,  
no es un loco; y, sin embargo, tiene mucho de misántropo  
y de loco. Aquí parece sabio, acullá necio. No se sabe si  
habla o sueña. Diserta como humanista e idealiza como  
un poeta. En su frente mírase grabada la honda arruga de  
la meditación. Conversa consigo mismo. Su retina es bas-  
tante poderosa para ver frente a frente lo infinito. Cuan-  
do la ironía brota de sus labios, parece que ha conocido a  
Voltaire. Es un soñador, esto es, un abismo. Dios sabe qué  
secretas pláticas sostiene con la naturaleza. A veces he lle-  
gado a creer que la filiación poética de Hamlet data del  
Satán de Milton. Como éste, es sabio; como éste, orgullo-  
so. Por algo veló Dios la ciencia de la verdad: quien la  
conoce, muere.

El amor de Hamlet no se asemeja al de los otros hom-  
bres, es un amor avergonzado de serlo. ¡Qué amor tan te-  
nebroso! Nada quieto, nada apacible hay en el espíritu de  
ese soñador sombrío. Quién sabe qué aguas turbias o cena-  
gosas son las que hierven en el negro abismo de su alma.  
No remováis su memoria: removeríais cenizas. Lo bueno  
se ha refugiado en un rincón de su alma, como si tuviese  
miedo de aparecer al mundo o vergüenza de haber venido  
a él. Tiene la aspereza del sufrimiento. Lastima su pala-  
bra, porque es helada y punzante cual la duda. Está habi-  
tuado a sondear las profundidades: por eso todos le huyen.

La fijeza de su mirada es la fijeza del que vive en la muda contemplación de lo absoluto. Parece que siempre está delante de la esfinge, cuya sonrisa de granito se ha trasladado por espejismo mágico a sus labios. Viene de las profundidades del corazón humano, ¿cómo no ha de ser sombrío? Dante cruzaba como espectro las calles de Ravenna. ¡Ése vuelve del infierno!, decía la medrosa gente al contemplarlo. Hamlet ha recorrido círculos más aterradores todavía que los círculos del vate florentino. Al verlo deslizarse como sombra, torva la frente y la mirada fija, podríamos exclamar: ¡Ése vuelve del espíritu! Hasta las lágrimas parece que lo han abandonado: no llora, se muere.

Desconfía de todos, porque en todos mira la lepra de la carne. Si no puede creer en su madre, ¿qué extraño es que dude de su amada? En su cerebro la idea del porvenir se ha borrado. Allí no cabe ni el amor ni la ambición: el odio, sólo el odio. Parece que fermenta entre sus labios la saliva de la cólera universal. La voz humana tiene en su oído la resonancia del áspero rugido de la hiena. Cuando ve a un hombre a sus pies, retrocede horrorizado, como si temiese la mordedura de una sierpe. La humanidad le causa náuseas. Verdaderamente más que odiar, desprecia al mundo. Su odio es más concreto: odia a Claudio, porque es el asesino de su padre. No puede amar a su madre porque ella, adúltera, malvada, ha sido cómplice del crimen. Empero, más humano en esto que el Orestes de Sófocles, no confunde en un castigo único a ambos criminales. Para Claudio, la muerte ¡y qué muerte! No la muerte del cuerpo solamente, sino también la muerte del espíritu. Miradlo: se aproxima a la cámara del rey, ya llega, entra. He aquí a Claudio que reza. No, no lo matará en este momento: su alma, purificada por la oración, volaría al cielo. Hamlet tendrá la calma salvaje del que saborea a sorbos su venganza. Esperará el momento oportuno, cuando Claudio

*...ronque*

*en ebrio sueño, cuando esté entregado  
a la ira o a los goces incestuosos  
del mancillado lecho, o bien al juego*

*jurando u ocupado en algún acto  
contrario a la salud de su alma eterna.*

La venganza de Hamlet necesita la eternidad por escenario. No así para con su madre. Sabe que ella es acaso más criminal que Claudio, pero ¡es su madre! Quiere hacerla ver su crimen, presentarle el frío cadáver de su cómplice, para que lllore, para que se arrepienta, para que se purifique en ese Jordán inagotable de la misericordia. Entre Hamlet y Orestes hay la misma distancia que separa al paganismo de la santa religión de Jesucristo.

\*\*\*

Ofelia es la más bella encarnación del amor puro. Pudiera decirse que es un sueño alemán humanizado. Yo me la imagino envuelta entre las ondas de un traje menos blanco que su alma, con el cabello destrenzado, con la húmeda mirada fija en el espacio, cogiendo aquí y allá yerbas y flores para formar bellísimas guirnaldas. ¡Qué alma tan cándida la suya!, ¡qué pureza aquella pureza de sus sentimientos! Antes de Shakespeare, sólo dos hombres pudieron trazar la figura de Ofelia: Beato Angelico en sus lienzos, el Petrarca en sus cantos. El trágico inglés comprendió acaso que era sobrado pavoroso Hamlet, e incrustó en el marco triste de su drama el rostro tranquilo y pálido de Ofelia. ¡Qué contraste! Hamlet de todo duda; Ofelia lo cree todo. Él tiene la inquietud del que nada desconoce; ella tiene la calma inconsciente del que nada sabe. Media entre ambos un abismo: la experiencia. Ofelia es el alma que se acerca y Hamlet es el alma que se aleja. Allí donde el uno mira la bajeza, cree la otra hallar lo bueno y lo sublime. Para delinear la torva silueta de Hamlet, sólo se ha empleado un tinte: el negro. Para pintar los contornos de Ofelia se han necesitado el azul, el blanco y el gris perla. Siempre que sollozan las melódicas quejas de Bellini, me acuerdo de Ofelia. Él es el antro; ella, el fuego fatuo. Cuando Hamlet sabe que han matado a su padre, jura la venganza. Cuando Ofelia mira el cadáver de Polonio, se vuelve loca.

¡Cuánta delicadeza hay en esta creación del trágico britano! Parece que en el protagonista de su drama quiso aterrarnos enseñando a la humanidad hundida bajo el inmenso peso de su sabiduría, y que en Ofelia nos reveló el espíritu en su más puro estado de inocencia. Ofelia es feliz. No ha aprendido todavía esa triste ciencia que escudriña las sentinas del alma y que descubre la hediondez asquerosa del harapo. No ve en cada cuerpo la encrucijada de un infame. Para ella, amar es todo. A nadie teme, de nadie desconfía. Su corazón vive en paz con su conciencia. Si Isaac Lakedem se acercara a ella y la dijese: —¡Tengo sed!, ¡estoy maldito!, ¡todos me rechazan! Ofelia miraría al réprobo, y le diría: —¡Toma, bebe! Lo bueno llena de tal suerte su alma, que el mal no lograría entrar en ella aunque quisiese. Ofelia es el polo opuesto a Hamlet. La paloma se cierne encima del abismo. La estrella se refleja en el hirviente seno de los mares. La noche está enamorada del día. Ofelia ama a Hamlet.

¡Pobre Ofelia! Aquel amor es su martirio. No se enamora de un hombre sino de un espectro. Ella, toda ternura, ama a aquel hombre en cuyo espíritu rebosa la hiel más amarga. Hamlet no ama, tiene miedo de amar, su corazón no tiene savia. Al ver a Ofelia, siente lo que debió sentir Luzbel caído al levantar la cabeza y ver al cielo. Ese amor es un rayo de luna que serpea por entre las hojas secas del invierno. La brisa sopla, anímanse las hojas, parece que se empeñan en una danza lúgubre y fantástica; pero se extingue el viento, los árboles enmudecen, todo calla, y vuelven las amarillentas hojas a la tierra para morir con fúnebre chasquido bajo la huella del distraído viandante que las pisa.

Cuando la duda se apodera de un espíritu, el amor huye de él como espantado. Creer es amar, el que no cree no ama. Por eso Hamlet martiriza a Ofelia. La ha hecho concebir un amor que nunca ha de saciarse. ¡Pobre niña! ¡Qué amargamente triste es esa escena en que Hamlet la rechaza!, ¡cómo brota a borbotones la crueldad humana de aquellos labios convulsos por la cólera! En esa escena, Hamlet horroriza. Todo lo que hay de bueno en su alma

se esconde y se rebuja, y el mal, el odio rabioso e implacable, la hiel acumulada durante largos años, la desesperación profunda, salen como furiosas Euménides de su pecho, y destrozan fibra a fibra el corazón de Ofelia. ¡Verdad, triste verdad la de esta escena! Herimos más a los que más nos aman. Aquel vampiro, bebiendo, no la sangre, sino el alma de una niña que lo adora, es más terriblemente trágico que el conde Ugolino muriendo con sus hijos en las negras mazmorras de la torre del hambre.

Ofelia es el ideal. Por eso cuando se asoma al borde de ese abismo que se llama corazón, pierde el juicio, se vuelve loca. Su locura es apacible. No denuesta, no ultraja, no maldice. Cruza los campos recogiendo flores y cantando versos aprendidos en su infancia. Nadie huye de ella, pero todos lloran al mirarla. Llega a la margen de un arroyo, trepa a un cercano sauce para colgar allí guirnaldas, cruje de súbito la rama, cae la enamorada pálida a las aguas, mantienenla sus ropas, y sin dejar de cantar un instante, ceñida la sien de ortigas y ranúnculos, se va hundiendo poco a poco. Ya sólo se divisa su cabello, que flota en esparcidos rizos sobre el agua... después el cristalino espejo vuelve a unirse, no le ruga ya ni un solo soplo... ¡Pobre Ofelia!

\*\*\*

¿Hamlet es un loco? Yo no conozco el límite que media entre la absorción y la locura. Como en el universo físico, hay en el mundo de los espíritus un punto, fuera de la atmósfera terrena, en el que los cuerpos quédanse suspensos, atraídos por fuerzas contrarias. La ley de la pesantez debe gobernar al mundo moral como gobierna al físico. Sucede en las regiones ideales lo que pasa en la atmósfera: cuando se asciende mucho, los poros brotan sangre. Un sabio está muy cerca de ser un loco. La demencia no es más que la prolongación de un sueño. Si el sueño es hermoso, se llama la locura Ofelia; si es horrible, la apellidamos Hamlet.

Pero Hamlet —se me dirá— no es un Raymundo Lulio, no es un Fausto. Hamlet —contesto ahora— es más que esto

todavía: es un símbolo. A veces he llegado a creer que en uno de los apocalipsis de su genio, Shakespeare entrevió nuestro siglo y le dio ser en Hamlet. El niño caduco de la tragedia inglesa es el símbolo de la humanidad que duda. Su ciencia no es la que se adquiere en las universidades.

La escuela de este niño ha sido el mundo. El libro en que ha aprendido, el corazón humano. Vino al mundo cargado de ilusiones. No supo plegar a tiempo su maleta de quimeras, ni ponerse, huérfano de sueños, en el camino de los otros hombres. La realidad no perdona nunca a los que sueñan. Cuando es cruel mata el alma, como mató el alma de Hamlet; cuando es compasiva mata la razón, como mató la razón de Ofelia. Hamlet es un niño que se ha asomado ya al abismo. Todas sus esperanzas se convierten en dudas, todos sus sueños de vida en sueños de muerte. No ama más que a su padre. No, me engaño, quiere también a Horacio, su único amigo. ¡Admirable previsión del genio de Shakespeare! El corazón del hombre es como el girasol: si el astro rey no apareciese más en el oriente, acabaría por morir en noche eterna. Y la noche para el espíritu es la muerte. Si Hamlet no creyese en la amistad de Horacio, si no luchara con el amor de Ofelia, dejaría de ser un hombre, sería un monstruo. Cuando el equilibrio se pierde por completo, el corazón se rompe. La muerte es muerte porque no ama a nadie.

Tengo para mí que la locura de Hamlet, ficticia o no, es indispensable. Si no se finge loco, pierde el juicio. Necesita que todos lo juzguen insensato para mostrarse tal cual es. Un momento más de presión y su cerebro estalla. Aquel niño caduco tiene la desgracia de haber pensado muy temprano. Estas eflorescencias prematuras son siempre dañosas.

Si Hamlet es un loco, también lo es nuestro siglo. La misma duda, el mismo descreimiento, el mismo deseo impaciente del suicidio. Nos hemos divorciado de nuestra Ofelia: el sentimiento. Gerutha es la filosofía que ha matado a la religión para unirse con Claudio, el ateísmo. No creemos en nada, pero el sueño de la tumba nos causa miedo. Sabemos todo, menos la ciencia de la felicidad.



Como el Ahasvérus de Quinet, el juicio final ha de venir a sorprendernos sin que hayamos resuelto todavía los oscuros problemas del espíritu. ¿Estamos locos?, ¿somos sabios? Hamlet, como nosotros, sólo tiene una interrogación en el cerebro. A fuerza de ver el sol, se ha deslumbrado. Bueno es contemplar el infinito, pero si nos inclinamos demasiado sobre el parapeto de la realidad que nos separa del abismo, el vértigo se apodera de nosotros, la profundidad nos llama. ¿Había caído Hamlet al abismo?

No sé en dónde concluye la misantropía, ni en dónde da comienzo la locura. Yo de mí sé decir que cuando miro a Hamlet en la escena, me parece que sus plantas no tocan en la tierra.

Hamlet es el sueño hecho hombre.

[1878]

## EL CAN-CAN Y LA JOTA

EN EL OBSERVATORIO de los ociosos y mal entretenidos, se ha podido ver durante esta semana un especial fenómeno de bastidores: el eclipse parcial de la Mancini. *Ceci tuera cela*, decía Victor Hugo: Paca Martínez ha matado a Elisa Mancini, decimos hoy nosotros. El paso a dos se bate en retirada derrotado por la jota. El campo del proscenio queda por Aragón. ¡Santiago y cierra España! Los bailes italianos y las pantomimas parisienses corren avergonzados ante la música sandunguera de la jota. Desde que el telón se alza y aparecen en las tablas unos cuantos alegres estudiantes, con sus raídas sotanas y punteando la guitarra, el público se mueve inquieto en las butacas como si una legión innúmero de hormigas hubiera tomado por asalto los asientos. *Ne me chatouilles pas*, como decía Madame Geoffroy. Todas las caras pónense halagüeñas, y hasta el semblante de la señorita X, que jamás sonríe, se va desarrugando lentamente. Los calaveras retirados que ocupan casi siempre las lunetas laterales, se inclinan para ver mejor en un verdadero éxtasis. Sale, por fin, la Paca. El público prorrumpe en un aplauso y hasta los hombres serios que duermen por la tarde en el congreso y dogmatizan en la calle de Plateros, limpian con la punta de su pañuelo los anteojos, para aproximarse visualmente a la graciosa bailarina. Las notas regocijadas de la jota, cosquillean cariñosamente los oídos. No hay en toda la sala ningún semblante triste. ¡Bravo por España!

Cae el telón y los espectadores piden a gritos la repetición del baile. Paca y Frayet dan las gracias; pero el público impaciente no se aquieta, y la jota se baila una, dos, tres, cuatro, cinco veces.

Este triunfo es inaudito. El paso a dos en sus mejores tiempos no pudo alcanzar estos honores ni este aplauso. El público se ha separado en dos partidos: blancos y azules, güelfos y gibelinos, Mancinistas y Paquistas. Debemos confesar que en la bandería de la graciosa napolitana ha

habido considerables defecciones. Regagnon y el redactor de la *Scintilla Italiana* quieren ser las últimas velas de este tenebrario. Pero el candidato oficial de la primera temporada ha perdido en gran parte su prestigio, sus más encarnizados defensores se pasan al campo enemigo con armas y bagajes, ni más ni menos que si fueran periodistas o políticos. *Sic transit gloria mundi*.

La señorita Mancini no debe preocuparse de estas cosas. Muchos siglos antes había dicho ya el latino: *Habent sua fata libelli*, ¿por qué no ha de pasar lo mismo con las bailarinas? El aplauso del público dura solamente lo que las frescas rosas de Malherbe. Está probado que ese ser complejo y vario que se llama el público le robó el corazón a una coqueta. Tiene esas mismas veleidades, esas mismas inconstancias, esos mismos mariposeos de las mujeres del gran mundo.

Ayer se entusiasma con los perros sabios, hoy sólo tiene ojos para ver los grandes bailes, mañana... ¡isabe Dios a qué punto de la rosa teatral señalará su rápida veleta! ¡*Público é movile...* etcétera! Como todos los redactores de programas y todos los que quieren explotarlo, se encargan de quemar incienso en sus altares, se ha ensoberbecido y reparte su aplauso y su dinero con la altivez de un soberano que indulta a un prisionero.

Su Majestad el Público es un rey absoluto, y nadie ha contado nunca con la constancia de los amores reales. Pregúntelo usted, señorita Mancini a la pálida Luisa La Vallière. Es un sultán hastiado, que arroja al Bósforo por la ventana del harem los cuerpos de sus queridas olvidadas. En Constantinopla hay un gran negociante que envía a todo viajero una esquila concebida en estos términos: *Abdel Ben Asir, pescador de sultanas, ofrece a usted los servicios de su profesión*. Ese procurador general de todos los curiosos extranjeros, explota la leyenda turca haciendo creer a todos sus clientes que las mujeres encerradas por el sultán dentro de un saco bien cosido, que arroja a las aguas, son las mismas que él exhibe a precios convencionales en su establecimiento. Si hubiera algún Abdel Ben Asir de bastidores, que pescara a las antiguas favoritas lan-

zadas por el público al Bósforo del olvido, imaginen ustedes qué numerosa y peregrina exposición podía formarse.



La sucesora de la Mancini es blanca y bien formada. Su cabello de color castaño claro, con pretensiones a rubio. Baila con ligereza, con menos majestad, es cierto, que la morena napolitana, pero con más agilidad y gracia. Verdaderamente, la mayoría de los concurrentes al teatro no la conocían hasta que bailó esa famosa Jota de los "Polvos". Antes se había escondido cautelosamente en la penumbra de la segunda fila. Era un aspirante a la presidencia, que acechaba en la sombra la primera situación propicia para convertirse en candidato oficial. Los bailes italianos no eran a propósito para ella. Necesitaba toda la gracia y toda la coquetería de esas regocijadas notas españolas para lucir su donaire y gallardía. El *maillot* le estorbaba y le hacían falta los alegres repiqueteos de los panderos y las risas cadenciosas de la guitarra.

Estos bailes españoles, digan lo que se quiera, tienen la música especial de la alegría. Son retozones y traviesos como un muchacho de aldehuela. Respiran salud, como el semblante colorado y fresco de la moza, que, cántaro al hombro, vuelve de la fuente, cantando bajo el follaje de los altísimos castaños. Serán provocativos, voluptuosos; pero de todas suertes, nunca podrán siquiera asemejarse en inmoralidad a las danzas, refinadamente sensuales, de los franceses y de los italianos. Aquí la mujer huye y el hombre persigue; en los bailes franceses el hombre es quien desdeña y la mujer es quien requiere. El baile español es el amor libre, leal y franco, que rompe en explosiones de alegría, que besa a boca llena y estrepitosamente, porque besa en presencia de los padres. El baile francés, por el contrario, es el amor arrancado de su centro, lejos de los valles, del sol y del aire libre; es el amor enclaustrado en la atmósfera, trasciende a tabaco, del gabinete secreto de una fonda. La faldellia no lleva flores naturales, frescas y lozanas, sino flores de trapo, sucias y ya ajadas. Más bien que el amor, es la prostitución. La música no causa esa

alegría incitante y descubierta, que convida a travesear sobre la hierba fresca. Al compás de la música española sólo puede bailarse con una novia o una buena moza; para los tumultos del can-can, cualquier mujer, sea fea o bonita, es buena. No hay baile más parisiense que las cuadrillas. No me habléis de las cuadrillas ceremoniosas de los ingleses: eso no es baile, es ejercicio de salón. Para cuadrillas, las francesas. El parisiense se estremece de júbilo desde que escucha las primeras notas, como los caballos de guerra al oír el primer tiroteo. Después, se vuelve loco. Brinca, salta, se disloca, alza los pies a alturas inconmensurables, grita, hace contorsiones, mueve y desfigura su cara, como si fuese de *caoutchouc*, se olvida de su compañera, de sí mismo, es un muñeco con cuerda para quince minutos. El inglés nace de mal humor; el alemán bebiendo cerveza y el francés bailando can-can.

Castro y Serrano decía que el can-can es el *champagne* de los bailes. Tomad una botella de mujer; echadle agua y azúcar en abundancia: un poco de alcohol de ese que enciende, y un poco de carbono de ese que calienta; cubrid a la mujer con un vestido de gracia, cual si dijéramos la etiqueta de las bodegas del Marne, y colocad encima un tapón de modestia bien atornillado con alambres o cabellos de oro. En esta situación de jubiloso misterio, aguardad, teniéndola delante, a que el festín comience, o como quien dice, a que la formalidad de la concurrencia se vaya haciendo insoportable; y entonces a una voz del anfitrión que traduce exactamente los sentimientos del concurso, haced que el tapón salte, la etiqueta se rompa, el carbono prenda el alcohol, el líquido azucarado se vierta, las copas giren en torno de la Hebe que escancia, los labios secos se remojan con la turbonada embriagadora del falso néctar que comunica el fuego a los bebedores; haced que los taponazos se repitan con cadencioso intervalo, para que ningún vaso quede vacío, para que la espuma, apenas se liquide, vuelva a hervir, cercana a todos los paladares; haced que la música rompa en desenfrenos de armonía, que la canción se eleve en melodiosas confusiones, que el vértigo se civilice sin vergüenza y sin reparo, que la colectivi-

dad se vuelva botella, estalle en mil vidrios que punzan, pero que tornasolan la luz caliente del festín: hacedlo todo esto en el comedor con botellas, y es el *champagne* de la comida; hacedlo en una sala o en un teatro con mujeres, y es el can-can del baile.

\*\*\*

El baile español es el atrevimiento; el baile francés, la desvergüenza. Los bailes italianos no son más que una gran exhibición de formas. Las mujeres visten a la última moda del Paraíso. Y —ícosa rara!— lo que más agrada en esos bailes es que la mujer vista de hombre.

Más bien que bailes son cuadros plásticos. Las bailarinas, en vez de vestirse para salir a las tablas, se desvisten. Bien es cierto que esta usanza teatral ha pasado ya a los salones en Europa. En ciertos bailes, al ver entrar a una señora, disfrazada de carta de confianza, esto es, sin cubierta, suelen darme tentaciones de decirle: señora, se ha equivocado usted: el baño está más adelante. No comprendo, pues, la vocería en que ha prorrumpido el periódico francés y el italiano, clamando contra la inmoralidad y la indecencia de la jota aragonesa. ¿Cómo no han pedido la prohibición expresa de esos bailes, en los que la mujer alza la pierna hasta una altura en que el pudor ya no se ve, como dice Pancho Bulnes? ¿Nos quejamos del termómetro porque marca diez grados bajo cero? Haya templanza en la atmósfera, y el termómetro marcará el suave calor de los gusanos de seda.

Sin embargo, hacen bien esos moralistas en proscribir la jota. Es un baile que no se comprende en los periodos del can-can. Hace algunos años, una dama preguntaba a un diplomático francés, viendo bailar las cuadrillas de *Orfeo en los infiernos*: —Caballero: ¿es esto el bajo imperio? —No, madama, es el imperio del bajo.

[1880]

## DON JUAN TENORIO

EL ÚNICO realmente vivo en el día de muertos es un difunto: Don Juan Tenorio. Ese caballero (que por cierto, no lo es) ejerce, ogaño como antaño, su maravilloso poder de fascinación. Nadie sabe por qué viene en día de finados: tal vez tenga licencia de Dios para salir de la gloria o del purgatorio en esa fecha. Pero él llega a hora precisa: generalmente a las cuatro de la tarde, en Todos [los] Santos. Se viste, se acicala, alquila un espadón, visita al actor mexicano don Manuel Estrada y Cordero, pega sus tarjetones en todas las esquinas y se prepara al rapto de Chucha Servín o Concha Méndez.

Puntual es Don Juan Tenorio. Su fiesta no es movable, sino fija. Jamás se descarrila el tren que le trae (por de contado no ha escogido ahora ni escogerá nunca la línea del interoceánico), acaso, como Lohengrin, tiene un cisne que le sirve de cabalgadura. El hecho es que llega, desenvaina el acero, desenvaina cómicos ¡y allá van de redondillas!

Muchos, en el día de muertos, apenas si hacen memoria de los padres, de la esposa, del hermano, del amigo, pero de Don Juan, de ese convidado de piedra que se sienta a nuestra mesa cada año, todos se acuerdan en el 2 de noviembre. Por donde quiera que circule sangre española, circula y circulará Don Juan Tenorio. Desaparecieron los conquistadores, los encomenderos, los virreyes; se realizó la independencia; pero ni el cura Hidalgo, ni Morelos, ni Iturbide, pudieron quitarnos a estos conquistadores españoles, permanentes en el territorio mexicano: el tendero, el empeñero, el contratista y Don Juan Tenorio. El gachupín del empeño oye el grito de Dolores, pero maldito el caso que le hace; el de la tienda sítianos por hambre; el contratista contrae deudas que paga la nación, y Tenorio nos enseña anualmente a reñidores, a embusteros y a dar sablazos.

En la supervivencia de este tipo tradicional, más señalada en España y en las repúblicas que ella educó, hay

mucho digno de estudio. El Segismundo y el mágico prodigioso de Calderón, viven arrumbados en los desvanes de la inteligencia culta. Los personajes de Shakespeare no son populares —con excepción de Falstaff, acaso— ni en la misma Inglaterra. Representan grandes abstracciones, enormes sumas humanas. El Fausto tenía mayor popularidad cuando era títere. Hoy se le mira con respeto, como a una gloria nacional de Alemania: vive embalsamado, pero no habla ni anda sino en los círculos literarios. Personajes realmente populares son Arlequín, en Italia; Pierrot, en Francia, y, subiendo a esferas superiores, Don Quijote, Don Juan y Sancho Panza. España puede gloriarse de haber creado tres tipos universales: los que mejor comprende el pueblo. Son, pues, más intensamente humanos que los otros; más de carne, por decirlo así.

Ese Don Juan voluble, fanfarrón, mentiroso, enamorado, jugador; ese Don Juan que vive en el ocio y en la orgía; que despilfarra, que es mal hijo, amante pésimo, pero siempre afortunado; ese Don Juan que, tras de hacer mil fechorías y centenares de infamias, aparece simpático y entra con toda desvergüenza al cielo, nos encanta porque es la idealización de nuestros defectos, el vicio amable, perdonado y casi canonizado. Encarna, además, la petulancia de nuestra raza, su pereza, su falta de circunspección y su prodigalidad. Fausto es abstracto: sale de una redoma encantada; ya no hay usureros que presten sobre almas o ya no hay gentes que tengan alma porque, si la tuvieran, estaría empeñada. Don Juan, más o menos degradado, más o menos envilecido, vive siempre.

¿Quién, de mozo y cuando en las venas “la sangre juvenil toca a rebato”, no se ha creído un Don Juan o soñado en ser como él? Ya los tenorios mequetrefes de hoy no podrían blandir la tizona del que se las hubo con el convidado de piedra, pero el carácter subsiste, en intención, cuando menos.

Todos, o casi todos (porque he oído hablar de hombres perfectos), llevamos adentro un Don Juan hablador, baladrón y mentiroso. Eso nos hace bobos a nosotros mismos. Él es quien nos dice: —Tú tienes mucho talento, tú



eres hermoso, muy valiente, magnánimo, conquistador de corazones... y, generalmente, le creemos todo eso.

A veces, ese Don Juan sale a los labios de su poseso y habla con el interlocutor de éste, refiriéndole imaginarias conquistas amorosas, lances quiméricos, peripecias inauditas y grandiosas hazañas. A fuerza de escuchar cien y cien veces lo que nos cuenta ese Don Juan interno, llegamos a creer que, en efecto, somos como él dice, y que nos han ocurrido las prodigiosas aventuras inventadas por él. Un mentiroso es, simplemente, un hombre cuyo Don Juan es más hablador que el Don Juan de los otros.

Pero el de la generalidad siempre disculpa los errores que cometemos; prométenos tesoros para el porvenir; realza y borda nuestras buenas obras; se empeña en hacernos creer que la señorita X o la señora Z están perdidamente enamoradas de nosotros; ofrece empleos como cualquier ministro, y nos convencemos, sin mucho esfuerzo, de que ese tan íntimo amigo nuestro dice la verdad.

La idea que de nuestro yo tiene ese Don Juan, es comúnmente la contraria; tiene nuestra mujer. El hidalgo de La Mancha tenía un Don Juan enorme adentro, y una mujer muy gruesa, zafidamente sensata: Sancho Panza.

En mi juicio, no hay, no puede haber monólogos. Ninguno habla solo. Todos dialogamos en la soledad. O se conversa con alguien ausente, o se habla con un dolor, o se tienen coloquios con Don Juan. En éstos, él es quien charla más. Toma la palabra y comienza a engañarnos. Parlotea como esos comerciantes franceses que enseñan telas y sombreros y encajes y sombrillas a las damas, mareándolas y aturdiéndolas con su habladuría, hasta que ellas caen y compran, como si un vahido las postrara. Ese es el que enciende en nuestro interior su linterna mágica, y convierte a veces nuestra alma en una caja de música tocada por él.

Tiene algo de Aladino, algo de alquimista, mucho de Diego Corrientes, y hasta un poco de Alí Babá, cuando ya no somos muy honrados. Es el que nos lee cuentos de hadas cuando estamos solos. Tiene, para entretener a ese gran niño que va con nosotros mismos, sus cajas de soldados

de plomo, todos bien vestidos, todos relucientes, con vistosas flámulas, con airosos penachos, con alegre música. Le queremos y le creemos, como creíamos y queríamos, de muchachos, al tío que nos contaba, para entretenernos, las proezas de los doce pares.

El Don Juan de los ermitaños era el Don Juan místico, algo así como San Juan de la Cruz. Nadie está solo en la vida y a todos acompaña ese adlátere más o menos embustero. Para algunos, es el joven pálido, vestido de negro, que acompañaba a Alfredo de Musset y parecía su hermano.

Pero el Don Juan propiamente dicho es el que nos disculpa, el que nos encubre, el que nos deslumbra, el que nos halaga, el que nos pervierte. En las horas de la desgracia le aborrecemos, pero él, astuto y mañoso, ronda la buharda en que yace enferma nuestra alma, y como el seductor que ha abandonado a su víctima y siente de cuando en cuando el deseo de verla, entorna la puerta, entra embozado, habla, y torna la seducida a abrir los brazos.

Porque vemos en ese tipo del Tenorio la representación de nuestro interno y magnífico Don Juan, nos cautiva esa figura frívola, viciosa, sin pasiones, sin ideales, sin creencias, que tiene hermosura en la comedia de Tirso, por lo osada y pujante, pero que, en el drama moderno, personifica nada más al rufián bien parecido y al tunante afortunado.

Don Juan perjudica a todos, y por ser donjuanesca se empobrece y se muere nuestra raza. El petulante, el despilfarrado, el burlador de mujeres no tiene el fin de ese Don Juan, criatura de Zorrilla, sino el fin que tuvo el de Tirso. Siempre se lo lleva el Diablo.

[1881]

## LA PROTECCIÓN A LA LITERATURA

IGNORO QUIÉN lo dijo, pero estoy seguro de que fue uno de los primeros hombres que pensaron: de todos los caminos que guían a la pobreza, la literatura es el más amplio y expedito. Persio aseguraba que los poetas, al revés de los otros hombres, concebían entre las estrecheces y la miseria hijos robustos y bien acondicionados para vivir muy largos años. Homero, que nunca miró juntas diez monedas, decía, quejándose de su destino: ¡Ingrata musa, que recompensas con hambre nuestras caricias y ternuras! Una tradición que se ha vulgarizado grandemente, afirma que Cervantes no cenó antes de escribir el *Quijote*. La tradición es falsa: primero, porque está perfectamente demostrada la imposibilidad de crear obras maestras con el estómago vacío; segundo, porque la historia del hidalgo manchego no pudo ser escrita en una sola noche, y consiguientemente es muy difícil que el manco de Lepanto no tuviera durante los años que tardó en hacerla, ni una sola oportunidad de cenar en casa ajena, y tercero, porque estando cautivo en Argel, su alimentación corría por cuenta del Estado.

Lo que sí queda fuera de toda duda, es que todos los poetas, menos los que han nacido en buena cuna, menos los pedigüeños, y menos los afortunados, han hecho oír sus quejas y lamentaciones, sus elegías y sus gruñidos de miseria. Los mejor tratados por la fortuna, han sido los explotadores del gusto reinante, como el Aretino. Para estos desheredados de la gloria, que no tienen domicilio en la posteridad, reserva la diosa ciega sus halagos.

Hoy han cambiado algo los tiempos. La literatura es en Europa una carrera en toda forma, tan disciplinada como la carrera militar, puesto que en ella se asciende por rigurosa escala, desde soldado raso, con excepción de aquellos que en la milicia, lo mismo que en las letras, comienzan por ceñir la banda azul. Los escritos, como todas las mercancías, sufren la ley de la oferta y la demanda.

Victorien Sardou tiene una quinta amueblada con lujo

fabuloso, cerca de París. Julio Verne se ha comprado nada menos que un navío para emplearlo en sus expediciones artístico-románticas. Victor Hugo, cuya riqueza se exagera porque es caritativo y pródigo, tiene lo suficiente para asegurar el porvenir de Jorge y Juana. Castelar se hace presentar las cartas que le dirigen, en bandejas de plata. Fernández y González, que es un loco, ha echado por la ventana más de dos millones. Los periodistas americanos tienen sueldo de ministros y las oficinas del *Times* ocupan una porción enorme de terreno.

Parece, pues, que el hambre se va batiendo en retirada y que sólo desgarran con sus uñas el cuero de aquellos que no tienen bastante actividad ni suficiente inteligencia. Los globos que no tienen gas, no suben nunca.

En todas partes, sin embargo, este auge de la carrera literaria se debe en gran parte a las medidas protectoras de los gobiernos. Aquí, más que en ninguna parte, necesitamos de esa protección, porque aquí, menos que en ninguna parte, puede abandonarse la marcha de las cosas a la simple iniciativa individual. El gobierno lo es todo y debe intervenir en todo. Nuestra sociedad es menor de edad y no puede manejarse, como la sociedad inglesa, por sí sola. Ahora pues, que la paz se ha cimentado y que la prosperidad comienza para México, es indispensable que el gobierno atienda con medidas justas y discretas al desenvolvimiento de las ciencias y las letras.

No puede negarse que el entusiasmo por las letras ha decaído grandemente. ¿Adónde está aquel cenáculo del *Renacimiento*, capitaneado por don Ignacio Altamirano? El triunfo de la República dio un poderoso impulso a la literatura. Justo Sierra llegaba entonces a México lleno de vigor, las estrofas robustas de sus odas despleaban con majestad su ala de bronce. Peredo condimentaba con exquisito esmero sus críticas teatrales. Pancho Bulnes comenzaba a esgrimir la pluma de acero que tantas heridas hizo y tantas reputaciones dejó en tierra. Todavía Cosmes no era diplomático, ni Jorge Hammeken político; pero hacía versos en lugar de escribir folletos sobre beneficencia. Teníamos varios periódicos de literatura como *El Renaci-*

miento, como *El Domingo*, y como *La Semana Literaria*. Eduardo González representaba las *Plantas venenosas* de Gostkowski, la *Piedad* de Justo Sierra y la *Serafina* del señor Peredo. Riva Palacio hacía admirables versos y Mateos se dedicaba a escribir novelas. Cuéllar estereotipaba tipos mexicanos en su *Linterna mágica*, y Bablot escribía críticas de arte.

¿En dónde está ahora ese entusiasmo por las letras? La literatura está entregada al brazo seglar, que la ejecuta. Los que saben pensar y escribir, no piensan ni escriben más que de política. Nada nuevo viene y podemos impunemente dirigir el telescopio por todos los ángulos del cielo, sin peligro de descubrir nuevas estrellas. Los astros antiguos se han eclipsado, y la luz de los nuevos, salvo honrosas excepciones, es débil, pobre y turbia. Las veladas, a manera de aquellas que dio el inolvidable licenciado Rafael Martínez de la Torre, son quiméricas. El *Liceo Hidalgo* murió de consunción, saqueado por los bárbaros. No hay ningún centro literario de cierta importancia y seriedad. Nadie piensa, nadie escribe, nadie lee.

Aquí, pues, deben venir a socorrernos las acertadas disposiciones del gobierno. ¿Cuáles deben ser éstas? Desde luego propongo las siguientes: creación de un centro literario nacional, sostenido y subvencionado por el Gobierno; formación del tratado de propiedad literaria entre España y México; subvención otorgada a una compañía dramática.

Conforme haya tiempo para ello, iré estudiando detenidamente estos tres puntos.

[1881]

## YA VIENEN...

YA VIENEN, ya vienen las alegres turbas de farsantes, repicando sus áureos cascabeles, sacudiendo las plumas rojas, verdes y amarillas del penacho, que se empina orgulloso en su sombrero. La pesada carreta cruje al peso de los baúles y las cajas; rechinan las grandes ruedas, y el aire de la tarde se entromete por los terribles desgarrones del gran toldo; Colombina oculta su cabeza rubia en una manta de colores; Pantalón frota sus manos amoratadas, para calentarse; Arlequín travesea y brinca, creyendo así entrar en calor, y el viejo Casandro, cada vez más achacoso, cada vez más aporreado, reniega en voz de chantre y su voz repercute en la carreta, como las notas dadas intempestivamente por el contrabajo en una melodía de flautas y violines.

Ya vienen, ya vienen las alegres turbas de farsantes. Los mozos preparan sus mejores trajes y se endomingan para recibirles; las muchachas disponen sus listones de colores, su basquiña nueva y sus hermosas zapatillas de paseo; y los viejos, malhumorados y mohinos, refunfuñan entre dientes, engarabatados como los gatos junto al fuego. Los chicos abren de par en par las puertas y ventanas, o salen en tumulto alharaquiento por las calles, figurando parvadas de gorriones; saltan, brincan, se agarran a los ejes de las ruedas, azuzan a los viejos rocinantes que tiran del pesadísimo vehículo, y echan sus rotos fieltros por el aire saludando con vivas a los recién llegados. Pierrot, asomado por un gran agujero de la tela, reparte naranjazos y saludos a los chicuelines.

El heraldo de armas, vestido con el traje más brillante de la guardarropía, con su dorado escudo al pecho y la áurea trompa en los labios, vestido de terciopelo carmesí, chafado y calvo, anuncia a grandes voces la llegada de la famosa y conocida compañía.

—¡Viejos, mozos y mujeres!

He aquí que el alto y poderoso señor Mauricio Grau, cansado de recorrer tierras extrañas y coleccionar doblones

en las plazas, viene de nuevo a visitaros y se dispone a presentar en el tablado grandes prodigios y estupendas maravillas. Sabed, caballeros de la ciudad y villanos humildes de los campos, los del tacón escarlata y la áurea espuela, como los de los grandes zuecos de madera, que ha venido con él, más que nunca divina y tentadora, su sacra y real majestad Paola Marié, la de ojos picarescos y rasgados y boca más pequeña que los ojos. Su cutis blanco está hecho de rosas y claveles; por eso véis que esparce un suave aroma. Es baja de estatura porque nació, en noche oscura y tempestuosa, del corazón tierno y carnoso de una fresa. Los genios de la noche quisieron robarla para su palacio de ébano, y ella se hizo chica para ocultarse entre las hojas. Dos relámpagos de la furiosa tempestad que ennegrecía el espacio aquella noche se quedaron prendidos en sus ojos: les cerraron el paso las pestañas.

Vosotros ya sabéis que Paola, la amada de los dioses, es la hija predilecta de la divina comedia. Los chuparrosas le dieron su agilidad, y los arroyos su argentina carcajada. El alto y poderoso señor Mauricio Grau la halló una noche detenida en las hojas húmedas de una campánula; se aproximó con precaución, y viendo que dormía, sacó de su escarcela diminuta las tijeras de plata y le cortó las alas. Cuando Paola despertó, no pudo ya volver al cielo.

Y desde entonces la divina comedianta fue regocijo de las miradas y admiración de los oídos en el tablado. Sólo que, a veces, recuerda que tuvo alas y quiere alzar el vuelo. De ahí proceden esos bruscos movimientos que maravillan a la gente ruda y que no son más que reminiscencias del antiguo estado. Desde entonces alegre y regocija las ciudades que se despueblan para contemplarla, y entusiasmo a los palaciegos y los campesinos. Para ella no hay espinas en el mundo; son tantas las rosas arrojadas a su paso, que forman como una alfombra acolchonada a sus pequeñas plantas. Para ella no hay oscuridades en el cielo, porque allí donde ve nace una estrella. Para ella no hay silencio en el espacio, porque la risa juguetea por donde pasa.

Sabed también que viene con nosotros su alteza la princesa Hélène Leroux. Es gruesa y alta como una de las

antiguas amazonas. Los genios y los espíritus del aire la apellidan Titania, y es su reina. Con la caliente y roja sangre que circula por sus venas se pudiera teñir, mejor que con la púrpura de Tiro, el manto de cien reyes. Dicen que dentro de su garganta hay un jilguero. El pobre pájaro prefiere esa preciosa cárcel de alabastro al aire libre, al pleno sol de la montaña, y pasa el día besándola.

Y ved aquí a la graciosa y adorable Cécile Grégoire. Cortaron sus blancas alas a un orgulloso cisne del norte, para formar con ellas la carnal envoltura de Cecilia. Cuando descubre sus nevados hombros, su cuello blanco y su marmóreo seno, el rocío se equivoca de camino y en vez de ir a mojar los delicados pétalos de la camelia, cae sobre su cutis. ¡Quién pudiera beber ahí esas perlas líquidas!

Escuchad esa armoniosa y argentina carcajada: es Pauline Merle que pasa. Ved esos dos luceros que tiemblan de amor y se estremecen en el espacio, es Marie Vallot que mira. Ocultas en la sombra, asoman sus cabezas picarescas la Privat y la Lentz. Tauffenberger ajusta a su cuerpo el traje espléndido de Barba Azul. No imaginéis, ¡oh rudos campesinos!, que es un muñeco de Año Nuevo. Mauras pasea por el tablado en traje de gentilhombre. Nigri, el gran artista celebrado por las cien trompas de la fama ensaya los furores de Mourzouk. Duplan, grueso como un cervicero flamenco y decidor como un gascón, hace reír antes de abrir los labios. Mézières dispone todo su arsenal para el combate: las grandes narices de cartón y las pelucas blancas, divididas en tres partes como los discursos académicos; las reverencias de *vert-galant* y los clásicos anteojos con arillos de oro. Poyard, *le bon* Poyard, limpia su carabina para *Los brigantes*, y Henriot, el hijo mimado de las musas, esconde su *esprit* en la concha del apuntador, para que no lo robe algún alegre redactor del *Tintamarre*.

Disponeos, pues, oh gente menuda, gente llana y gente de la corte, a reír con los sustos de Giroflé, con los amores seniles del marqués de Pontsablé, con el valor indómito del general Boum-Boum y la adorable gracia de Madame Favart. Ya vais a recorrer el soñado país de Gérolstein, las montañas azules del Tirol y los rientes vericuetos de Corneville.



Sabréis la historia de esa pobre Mascotte, amada por un príncipe, y admiraréis, ya vivos y animados, los cuentos fantásticos de Hoffmann.

Los mosqueteros penetrarán al convento, poniendo en fuga a las monjas, a las novicias y a las educandas. Pablo y Virginia cantarán su apacible idilio en el tablado. Ya va a correrse la cortina y van a presentarse a vuestros ojos las fábulas animadas de los poetas. La música alegra el aire, y los panderos suenan tras del gran telón. Alegraos, oh gente leída y gente ruda, porque el alto y poderoso señor Mauricio Grau está ya entre nosotros.

El heraldo calla: los chicos abren de par en par las puertas y ventanas y salen en tumulto alharaquiento por las calles; los mozos preparan sus mejores trajes, y los viejos, mohinos y malhumorados, refunfuñan entre dientes, engarabatados como los gatos junto al fuego. ¡Ya vienen, ya vienen las alegres turbas de farsantes!

[1881]

## EL MOVIMIENTO LITERARIO EN MÉXICO

ME HABÍA propuesto ha poco escribir con este título una serie de artículos y de semblanzas. Venturosamente para las letras, que no hubieran agradecido esos entuertos, hube de renunciar a la tarea por la pobreza del asunto y la carencia de pretextos. La asendereada literatura, liada de pies y manos, no da los menores signos de actividad o vida. Los amantes ocultan las traiciones de sus novias con el mismo escrúpulo con que cubren sus hombros y velan su garganta a la salida de algún baile. Yo de buena gana quisiera hacer lo mismo con nuestra literatura: sus hombros están apergaminados y flacos como los de una vieja inglesa; los pómulos salientes de su cara, le dan una vejez anticipada; necesita mucho hierro para dar fuerza a la sangre; mucho hígado de bacalao para vigorizarse; está enferma, clorótica, menesterosa de cuidados y urgentemente necesitada de ejercicio.

Cuando recorro con la vista la empolvada estantería en que guardo mis libros más antiguos y veo, alineados gravemente, los volúmenes de aquellos semanarios de la literatura que tanto deleitaron a nuestros padres, no puedo menos de confesar tácitamente que en aquella sazón, con ser pobre y escuálido, era más grande nuestro movimiento literario. Los poetas no acertaban a tocar la trompa heroica y solían confundir su Rocinante de madera con el Pegaso de alas inflamadas; se necesita mucha buena fe para admirar a Granados Maldonado y a González Bocanegra; los imitadores de Arriaza y de Meléndez, con su vestido pastoril, llenaban los bosques con la armonía meliflua y empalagosa de sus caramillos; pero, bien o mal cuatro o cinco periódicos de literatura vivían, dejando mediano medro a sus editores; Fernando Calderón, tocado de la embriaguez ultrarromántica, daba sus dramas caballerescos al teatro; Rodríguez Galván escribía entre los estantes telarañosos de su tío el librero; la modesta Academia de Letrán reunía en un excelente núcleo a los escritores, y Carlos Hipólito Serán, enfermo de hambre, escribía una de las mejores comedias del teatro mexicano.

En los semanarios de por aquel entonces, las recetas de cocina y las descripciones de animales raros codeaban los artículos de Prieto y los versos de Alcaraz; pero, así y todo, aquellos periódicos de literatura como *El Mosaico*, *El Museo*, *El Espectador*, *La Guirnalda*, *Presente Amistoso*, *El Repertorio*, *El Ateneo*, y otros muchos, lograban larga vida, disputada por los pequeños *Semanarios de las Señoritas*.

Hoy las mujeres leen *La Moda Elegante* y se envenenan con la literatura imposible de doña María del Pilar Sinués de Marco y el notable marqués de Valle Alegre. Y Los hombres—yo el primero, a pesar de mis achaques poéticos y literarios—leemos poco y en francés. Los escritores de ahora valen cien veces más que los de antaño; pero no escriben. El cenáculo del *Renacimiento*, capitaneado por don Ignacio Altamirano, continúa siendo nuestro único centro literario, pero ni Altamirano escribe, ni Justo Sierra, el alma vibrante de aquella cruzada, canta, ni Jorge Hammeken cincela aquellos artículos soberbios del *Artista*. Los héroes de esa *Ilíada* en que se combatió a brazo partido con el caduco sistema literario, han desertado de sus filas. Altamirano traduce a Claretie; Justo, apartado de la prensa, vive con los romanos y los cartagineses; Hammeken no puede escribir dos artículos sobre Cacahuamilpa; Bulnes se ha vuelto financiero; Riva Palacio, el poeta americano, no forma ramilletes con esas violetas de Parma que él llamaba apólogos, ni traza a grandes rasgos el cuadro del gobierno virreinal; Sosa no escribe críticas dramáticas y se refugia en el estudio escrupuloso de la biografía; Cosmes lee las novelas de Dumas el grande en sus entreactos parisienses; y para sustituir a aquellos luchadores que pelearon en *El Renacimiento*, en *El Domingo*, en *El Federalista* y en la primera época de *La Libertad*, no se distinga en el paisaje la agitada tropa de una raza nueva, que empuñe de nuevo la clava de los Hércules.

Peón Contreras no hace dramas; Mateos tiene en cartera dos o tres comedias que guarda bajo siete llaves; no hay un solo periódico literario, si exceptuamos la edición semanal de *El Nacional*, única que se atreve entre la tos asmática de las locomotoras, el agrio chirriar de los

rieles y el silbato de las fábricas, a hablar de los jardines de Academus, de las fiestas de Aspasia, del árbol del Pireo, en el habla sosegada y blanda de los poetas. *Delenda est Carthago*.

[1881]

## DRAMATURGIA MEXICANA

DE ALGUNOS años acá se ha despertado en los literatos mexicanos una verdadera fiebre dramática. Todos hacen dramas y comedias: hasta el circunspecto abogado, el por mil títulos apreciable caballero don José de Jesús Cuevas. Unas obras merecen un aplauso más o menos caluroso, como algunas del doctor Peón y Contreras; *La cadena de hierro*, de Cuenca; *El otro*, de Juan Mateos. Otras han pasado desapercibidas, como *La hija del insurgente*, de Ortiz; *La otra vida*, de José Monroy; *La ciencia del hogar*, de Juan de Dios Peza; la *Fernanda*, de Scribe, traducida y arreglada por Gustavo A. Baz. Otras, finalmente, por desgracia las más, han alcanzado una censura moderada, pocas veces, y con frecuencia agria, punzante, desconsoladora. A este número pertenecen *El hidalgo Gabriel Téllez*, de Domínguez; *El pan de cada día*, de José Rosas Moreno; *El expósito*, de Zayas Enríquez; *La otra*, de Muñoz Ledo; *La mano de Dios*, de Adolfo Obregón; las producciones de Alfredo Chavero, varias de Juan Mateos, algunas también del doctor Peón y Contreras, y otras muchas de varios autores que por no ser difuso no menciono.

La causa principal de que la mayor parte de las obras teatrales mexicanas sean el palpitante objeto de una crítica tan severa como imparcial, estriba en que sus autores han considerado el teatro como un corredor de la Escuela Preparatoria, como una plaza pública, como el Congreso, en el que todos gritan, todos se contradicen y ninguno se entiende. Cada nueva producción dramática que se anuncia prodiga un consuelo, hace nacer una esperanza, recrea la mente con el delicioso sueño de la ilusión. Llega la representación, y entonces el frío del escepticismo encoge el espíritu, abate el corazón el soplo del desaliento y el dulcísimo ensueño se convierte, como por encanto, en una triste y desagradable realidad.

El que escribe para el teatro escribe para el público que a ese recinto concurre, y si no se halla animado por el afán de la enseñanza, por la propaganda de la doctrina,

por el elogio de la virtud y de la moralidad, su intento de alcanzar un aplauso fracasará. Sus conceptos, como las hojas secas de los campos, sólo producirán algún ruido cuando se les huelle; su obra toda será digna de seguir la suerte de aquellas que en la inmortal novela de Cervantes el cura sentenció a nutrir el fuego, o caerá para siempre en la fosa sin fondo del olvido.

Tres clases de espectadores forman lo que se ha convenido en llamar público: primero, las mujeres; segundo, los pensadores; por último, la multitud propiamente dicha. Estas tres clases de espectadores desean ser instruidos y moralizados al par que divertidos, y gran frialdad, y desconsuelo experimentan sus ánimos al salir del teatro sin llevar consigo una verdad útil, un consejo saludable, una moralidad austera y profunda.

Victor Hugo, en el prefacio de su *Lucrecia Borgia*, dice: “el teatro es una cátedra; el teatro es una tribuna; el teatro habla recio y alto”. Esta juiciosa reflexión del eminente autor de *Los miserables* ha sido muy combatida; pero los argumentos que en su contra se han emitido, son tan débiles que no han conseguido siquiera desconceptuarla.

Hay dos medios de apasionar al público en el teatro: por lo grande y por lo verdadero; lo grande conmueve a las masas; lo verdadero sobrecoge al individuo. Lo grande busca Corneille, lo verdadero Molière; alcanza a la vez lo uno y lo otro Shakespeare. La verdad contiene la moralidad; la grandeza encierra la belleza.

De la inteligencia de estos elocuentes preceptos han surgido: *La hija del rey*, *Anton de Alaminot*, *Hernán Cortés*; del desconocimiento absoluto de ellos brotan *Xóchitl*, *Entre mi tío y mi tía*, *Sor Juana Inés de la Cruz*, y *El mundo de ahora*.

Cuando uno escribe para el público, se propone generalmente un modelo de entre los literatos que con caracteres de oro han dejado su nombre impreso en los anales del buen gusto, y procura seguir su estilo, imitar sus conceptos, buscar en sus mismos escritos la luz y la inspiración. Si así pensarán y procedieran los escritores que, como los que he mencionado antes, dan rienda suelta a su

desenfrenada pasión por el teatro, ya que el gusto francés trae enervados los sentidos de la mayor parte, debían proponerse como tipo alguno de los verdaderos grandes autores dramáticos franceses, y quizá llegaríamos un día a poseer en nuestra patria la tragicomedia altanera, desmedida, española y sublime de Corneille; la tragedia abstracta, amorosa, ideal y discretamente elegíaca de Racine; la tragedia de filosófica intención de Voltaire; la comedia profunda, sagaz, penetrante, pero sin piedad irónica, de Molière; la comedia de acción revolucionaria de Beaumarchais.

[1881]

## LA VIDA FERROCARRILERA

EL ÚNICO héroe posible para, los dramas de esta edad, es él vapor.

Como si estuviéramos asistiendo a la representación de la “Princesa de Bagdad”, por todas partes escuchamos; real o imaginariamente, un coro de silbatos.

Eads alcanza del gobierno la concesión de ese ferrocarril maravilloso, que parece una novela de Julio Verne hecha hierro.

Grant contrata con el Ministerio de Fomento la vía férrea, que dentro de diez años ha de llevaros a la frontera de Guatemala.

La señora Moriones puede extasiar a los viejos solteros, atraer la curiosidad de las señoras y entusiasmar a las modistas, con el precioso traje azul, ceñido a la Vallot, que con tanto donaire vistió en noches pasadas.

Lorca puede anunciar con grandes cartelones ese “Mar sin orillas”, agitado por fuertes tempestades, pero grandioso siempre como toda creación de Echegaray.

El casino puede abrir sus puertas y las cantinas a los consumidores.

Nada de esto preocupa grandemente al público, que sólo tiene oídos para escuchar el chirrido agrio de los rieles, el silbo de las locomotoras y el convulsivo sacudimiento de los trenes.

Si yo tratase de escribir un drama, escogería como protagonista al fogonero.

Es el único personaje que puede despertar el interés de los espectadores en estos tiempos esencialmente ferrocarrileros.

¡Cosa rara!, a nadie ha ocurrido pintar en el holgado lienzo de la novela contemporánea, la vida de esos pobres seres que forman el grande ejército de los ferrocarriles, desde el maquinista que lleva el timón y enfrena al monstruo, hasta el deshilachado garrotero que atraviesa sereno sobre los vagones, como Blondín atravesaba sobre la cuerda floja.



La marinería inspiró a Victor Hugo, la voz cantante de este siglo, una admirable obra maestra.

¿Por qué la vida ferrocarrilera no ha encontrado su Homero todavía?

La gran serpiente de hierro lleva y arrastra porción de desvalidos cuya vida, perennemente igual, es un suplicio.

Para ellos el mundo se encuentra en los anillos de esa víbora gigante, que se nutre de carbón y que respira fuego.

Tienen que domar todas las rebeldías de la materia: ésta es su *Ilíada*.

Tienen que vivir constantemente ausentes de la mujer que alegra el hogar y de los niños que sonríen en la cuna: ésta es su *Odisea*.

A solas con el peligro, van poco a poco dominando las rebeldías del miedo.

Para ellos guardan las estaciones todas sus crudezas: el sol de mayo su plomo derretido, y las estrellas de diciembre su convulsión de frío.

Linterna en mano, atraviesan tranquilos, por la noche, del techo de un vagón a otro.

Los barrancos abren a sus pies esas profundidades que dan vértigo, y las montañas se abren a su paso para devorarlos.

Poco a poco, la frecuencia del peligro va formando la corteza de su sensibilidad.

Y en una noche oscura, en la atrevida línea de algún puente o el recodo de una curva, si desriela el tren, se precipita en la barranca, y aquellos infelices entre los fuertes sacudimientos del terrible monstruo, el crujir de las ruedas y el ruido seco de la madera que se desquebraja, mueren de cara al cielo, pensando en el hogar que ya no verán nunca, en la esposa que entretiene su ausencia con los quehaceres de la casa, y baja a la cocina provista de su blanco delantal y con los brazos desnudos; en la vieja abuela que hila automáticamente en un rincón, y en los niños de cabecita rubia y ojos azules, que asoman a la ventana para espiar cuando regresa el padre, si les trae una nueva golosina.

Y todavía estas muertes trágicas tienen cierta solemnidad terrible y prestigiosa.

La muerte oscura, fría y vulgar, es la espantosa.

El pie vacila, gira la cabeza, y un hombre cae a plomo entre las ruedas de la fiera.

Un pequeño brinco del tren, que tritura los huesos de la víctima, es lo único que observa el pasajero.

La viajera, de tez pulida, cubierta por un velo, continúa acurrucada bajo su espesa piel.

El viejo, de gran montera y gafas de oro, no interrumpe la lectura de su periódico.

El americano apura gravemente su botella de whisky, y la lámpara, colgada en la mitad del departamento, continúa esparciendo su luz filtrada por la gran caja de polvo que cubre la bombilla y el tafetán azul que cubre el polvo.

Pero entre todas estas vidas agitadas, hay una que es casi virgiliana: la del guarda-camino.

La mujer adereza la comida en el humilde brasero, los hijos corretéan junto a la casa, y el hombre; con su bandera en la mano, recorre sosegadamente las líneas, geométricas de la vía.

Por las noches el tren torna las vagas proporciones de un fantasma.

Primero, rasga la oscuridad lejana como un gran meteoro; y el aire, como los quejidos de un gigante.

Después se escucha el ruido de sus ruedas, el estremecimiento de sus carros, y se mira su gran pupila roja, reverberando en las tinieblas.

La campana comienza su repique agudo y el tren pasa, mientras el infeliz guarda camino, como un esclavo antiguo; saluda a su señor con la bandera blanca.

El monstruo entre dos caudas de chispas se aleja en las profundidades del horizonte oscuro.

Si el guarda camino hubiera leído a Núñez de Arce; diría para sus adentros:

*A lo lejos silba y pasa  
la rauda locomotora.*

[1881]

## LA FAVORITA, DE G. DONIZETTI

ESTAMOS asistiendo a un gran desfile de resucitados. Tras la vieja partitura de Carlos VI ha aparecido *La favorita*, otra ópera que ha presenciado muchas revoluciones en la Tierra y en los astros! Carlos VI data del año 43; *La favorita*, del año 40. Un gran abismo, sin embargo, las separa. En la primera está el estilo pretencioso de los franceses; en la segunda, la eterna melodía de los italianos. Halévy era un prudente, un erudito, un hombre de gabinete y de trabajo; Donizetti era un poeta, un improvisador, un loco, el pródigo que despilfarra la hacienda de sus padres; el pájaro que canta, sin cuidarse de la rama que lo sostiene ni de las hojas que lo cubren. Donizetti poseía en alto grado esa preciosa cualidad que el maestro Halévy no tuvo nunca: el don ligero de la improvisación.

*La favorita* fue la tercera ópera que Donizetti dio en París. Las dos anteriores fueron: *Los mártires* y *La hija del regimiento*. *La favorita* tiene todos los elementos que constituyen una mala ópera italiana. Es un zurcido de cavatinas, de dúos y de tercetos, más o menos agradables, pero deshilvanados, sin carácter fijo; hurtados, sin piedad, a diestra y siniestra, por la mano rapaz de un joven compositor, más cuidadoso de su caudal que de su fama. Verdad es que el libreto daba ocasión a estas rapacidades. Ese joven novicio que cuenta sus amoríos al prior de Santiago de Compostela es Guido cuando canta su romanza melancólica. Esa Leonor en medio de sus cortesanos es parecida a Margarita de Navarra; el fraile anciano que fulmina los rayos de la indignación celeste sobre el rey es el cardenal que aparece en el tercer acto de *La hebrea*; ese monje que mira a su querida disfrazada con el hábito monacal no es otro que Comminges. Las situaciones son vulgares y trilladas. Leonor es una Marion Delorme transformada en cortesana del siglo XIV; el rey Alfonso es todo lo que se llama un rey de baraja; el prior de Santiago de Compostela, que es un viejo loco y casi terco en amoríos, fulmina excomuniones tremebundas, en nombre del pontífice, cosa que no

hicieron jamás los priores ni los abades, sino los nuncios del padre santo.

La obertura de *La favorita* no tiene, propiamente hablando, carácter italiano. Es un trozo de música sabia, erizado de fórmulas escolásticas. Donizetti abandona la cavaletta por la fuga. Luego que acaba la obertura, córrese el telón y, al compás de una música lúgubre, una procesión monacal cruza la escena. Dos monjes se desprenden de las filas, y como dos cuentas parduzcas caídas de un rosario enorme, vienen rodando hasta encontrarse cara a cara frente a la concha del apuntador. La exposición está concluida. La cantilena del novicio contando sus amores místicos al prior de Santiago de Compostela es insignificante, lo mismo que el dúo que la sigue. —¡No vayas! —dice el prior en un adagio monótono y vacío. —No; parto a la guerra. El redoble obligado suena y —como es de rigor— un solo de trompeta invita al joven novicio a partir para la guerra.

Para quien recuerda la deliciosa escena de las bañistas en el acto segundo de *Los hugonotes*, nada tiene de nuevo ni bello el coro que sigue al dúo entre el fraile y el novicio. ¡Qué frescura y qué limpidez en la armonía de Meyerbeer! ¡Weber no imitó jamás tan acertadamente el calosfrío del foro bajo las grandes ramas de los árboles! Las bañistas *La favorita* entonan pesadamente su canción monótona:

*Rayons dorés, tiède zéphyr  
de fleurs-parez ce séjour,  
heureux rivage que respire  
la paix, le plaisir et l'amour!\**

La cavatina del barítono, en el segundo acto, no se distingue tanto por la novedad de las ideas cuanto por la habilidad con que pone de relieve las aptitudes del artista. El adagio en *la menor* que sirve de introducción a la cavatina está perfectamente concebido y expresado. En cam-

---

\* Rayos dorados, tibio céfiro  
de flores recién abiertas,  
hermosa orilla que respira  
la paz, el placer y el amor! (N. del E.)

bio, el final de este mismo acto carece por completo de movimiento y de pasión. Imaginaos la forma italiana más vulgar; hinchada de viento sonoro; en la orquesta, instrumentos que rugen; y en la escena, cantores que vociferan: un ruido, hábilmente combinado, pero desprovisto de pasión y de carácter.

El terceto entre Leonor, el rey y Fernando (tercer acto) es uno de los mejores números de la partición: el *cantabile* es bello sobre toda ponderación. El rey suaviza su voz, pide, suplica. Leonor, ya resignada, exclama

*La pâle fiancée  
sera morte ce soir.\**

Va a celebrarse la ceremonia de las nupcias. Leonor se ha cubierto de azahares, y Fernando, ebrio de gozo, la conduce al templo. Ya vuelven los desposados. Aquí, por una acertada combinación escénica y musical, el coro interviene en el drama, como en *Ana Bolena* y en *Lucía*. Este participio de las masas corales en la acción produce el mejor efecto. Los nobles vuelven la espalda a Fernando, que se ha unido con la favorita del rey; éste adivina todo, estalla en un grito de viril indignación, maldice de Leonor y rompe su espada en presencia del rey y de la corte. El adagio de este final se desarrolla con amplitud y grandeza; las voces y los instrumentos se combinan en una de esas armonías amplias y patéticas, cuyo secreto poseía Donizetti, merced a su inspiración melódica y a la ciencia, que empleaba a veces; y cuando la mayor estalla en una explosión unánime de la orquesta y de los coros, el aplauso, largo tiempo contenido, rompe al fin el silencio en alabanza del maestro.

El cuarto acto vuelve a conducirnos a las sombrías arcadas del claustro. Los monjes cavan sus propias sepulturas diciendo como salutación esta terrible frase: *¡De morir tenemos!* Los frailes oran o trabajan en la escena, que parece un animado cuadro de Zurbarán. Los órganos y las salmodias me producen pésimo efecto en el teatro. Bien

---

\* La pálida novia  
morirá esta tarde. (N. del E.)

está que el compositor escudriñe los secretos de la vida ascética; bien está que sobre al culto católico su pompa llena de aparato, sus campanas, sus procesiones, sus letanías y hasta su canto llano, como lo hizo Meyerbeer en el quinto acto de *Roberto el Diablo* y Gounod en la escena de la iglesia, en *Fausto*. Pero esas copias de réquiem y de profundis mezcladas con cavatinas italianas, dúos de amor y serenatas, son francamente insoportables. Scudo, de quien tomo varias apreciaciones sobre la música de *La favorita*, censura, y con razón, este procedimiento.

Una de las piezas capitales de la obra es el dúo con que acaba el último acto. Allí hay pasión, movimiento y vida. Se oye el lenguaje del amor desenfrenado y las quejas de la agonía. Leonor, disfrazada con el hábito de los monjes, viene a morir en los brazos de su amante. Este dúo es, sin disputa, el mejor inspirado de la ópera.

\*\*\*

*La favorita* que hemos oído no es precisamente la que escribió Donizetti. Las tijeras de Monsieur Merle, y el cortaplumas de Monsieur Lestrac han penetrado en la partitura, como la cuchilla del cirujano en el cuerpo del enfermo. Verdad es que ninguno conserva memoria de haber visto y oído en México *La favorita* tal como Donizetti la escribió. ¿Quién recuerda ese gran baile que debe alegrar el segundo acto y la danza de las bañistas en el segundo? Yo de mí sé decir, que agradezco en el alma a Monsieur Grau que nos haya ahorrado el triste espectáculo que presentarían nuestras flacas y entecas bailarinas, apretando nerviosamente sus amaratados brazos, enseñando sus hombros angulosos que el aire de ese escenario teñiría de violeta. Ninguna escena de verano es posible en ese teatro, poblado de catarros; y mientras las coristas cantan al calor de la primavera y la frescura de las ondas, vemos cómo tiemblan de frío, buscando con los ojos, no el agua del río, ni los cuerpos de las náyades, sino el bracero lleno de tizones encendidos o la tibia colcha que con ansia infinita aguardan para calentarse.

*La favorita* ha sido un triunfo espléndido para Madame Privat; su voz, y sus condiciones artísticas más que su

voz, no son a propósito para los arranques de la pasión. En cambio: ¡qué dulzura!, ¡qué suavidad! No es una voz de cristal; es una voz de cabritilla. Así hablan las rosas a los ruiseñores en los cuentos orientales; se diría que esa mujer no canta, sino que habla en notas. Nunca se cansa, nunca se fatiga; no hay esfuerzo ninguno en esa voz, que brota natural y fácilmente como un manantial de agua saliendo de la hendedura de la roca. Al verla tan sosegada y tan sin movimiento, yo he creído muchas veces que no es ella la que canta, sino el ángel guardián que vela detrás de ella. ¿Será un cuerpo de nieve, en cuyo seno han anidado algunos ruiseñores?

¡Ay!, la naturaleza, siempre avara, le dio una voz de timbre delicioso, pero no quiso darle el fuego sacro que da calor y vida a las artistas. Madame Privat canta en el teatro como cantaría en un salón, al lado del piano. Su rostro no se anima; sus ojos negros y rasgados no despiden luz; parece que no tiene pasiones; no llora, no se estremece, no se indigna; parece un alma errante que se queja; ¡es un copo de nieve que canta como un ángel!

El barítono Maugé no ha defraudado nuestras esperanzas. Su voz, especialmente en el registro medio, es muy notable. Como actor, es correcto, sobrio y elegante. ¡Lástima grande que se nos presentara con un traje impropio, absolutamente, de la época! Yo disculpo que la empresa haga sentar a Carlos VI en una silla de manzana, comprada en la mueblería de la Canoa; que alumbre la alcoba real con velas de estearina; y que desfigure a los coristas con trajes y capuchones imposibles. No podemos pedir más. Nuestro escenario es pobre, como Job, y hemos de conformarnos de antemano con todo anacronismo, por grave y escandaloso que éste sea. Lo que yo no disculpo es que, artistas de la categoría de Monsieur Maugé, quieran vestir un traje vistoso y de gran precio, sacrificando la verdad histórica a un efecto de sastrería o de carnaval. En estos artistas sí exijo y debo exigir la propiedad.

Mauras cantó admirablemente. No lo esperaba y me complazco en confesarlo.

[1882]

## BARBA AZUL

NO, YO NO haré esta vez mi crónica color de rosa. He perdido mi capital de buen humor, y estoy enfermo. Voy a escribir la crónica color de sombra: negra como los ojos que yo adoro y como las trenzas de Graziella.

La música es una amante dócil y obediente que se somete a todos los caprichos, como la odalisca que para complacer a su señor le ciñe el cuello con el collar divino de sus brazos, o guarda su reposo en actitud discreta refrescando la atmósfera con su abanico. Llega a nosotros de puntillas, para no despertarnos si dormimos; toca a nuestra puerta y nos pregunta: —“¿qué sentimientos quieres que despierte en ti?”. Por eso ayer reímos con la misma armonía con que hoy lloramos. La música no se impone, no domina: es el lenguaje que se acomoda a todas las pasiones; la lengua del león, que a fuerza de acariciar lamiendo el pie de su señor, hace una llaga. En una misma nota, piensa Fausto, solloza Margarita y ríe Mephisto.

Si hubiera estado alegre, habría reído como un loco, ante las cabriolas salvajes de Boulotte y los furores cómicos de Barba Azul. Pero estaba triste, profundamente triste, y mientras brotaban, alharaquintas, de la orquesta, las canciones báquicas y las canciones offenbáquicas, yo pensaba, no en los grotescos personajes que veía en el escenario, sino en la triste, en la vaga, en la romántica leyenda de Barba Azul.

Barba Azul es uno de los personajes con quienes trabamos amistades desde niños. Su figura torva y pavorosa, está en el primer libro que leemos. Viene a nosotros con las heroínas y los héroes de esas leyendas sobrenaturales que se refieren a los niños por la noche, para que la audición de lo maravilloso los consuele de haber venido al mundo. Viene con Aladino, el mozo apuesto cuya lámpara maravillosa se asemeja a la antorcha de la fe; con Alí Baba, el arquetipo de los bandoleros; con esa pobre, esa humilde, esa infeliz caperucita roja, a quien el ogro aprieta entre sus brazos musculosos; con todos los dioses y semi-



dioses de ese Olimpo que se extiende entre la selva donde Macbeth vio a las brujas, y las brumas opalinas del Brocken. Barba Azul, como Judas, recibe las primicias de nuestro odio.

Los niños de hoy leen poco esas leyendas. Los cuentos de hadas se han modificado como las magias. La vara de marfil se ha convertido en una caña imantada, y Morgana, el hada extraordinaria, ha aprendido matemáticas. Los niños de hoy que reciben una educación más acertada, leen la historia de Robinson, ese poema de la voluntad, y recorren los países inexplorados con los héroes de Julio Verne. Ya no viajan por el país azul de los sueños; su caballo no tiene alas; está movido por vapor.

Yo, sin embargo, pienso con delicia en esos cuentos que escuché de niño, y cuyo simbolismo comprendí más tarde. La leyenda es la forma popular del pensamiento en la Edad Media. Esos sencillos cuentos que entretenían nuestros ocios, de niños, entretuvieron y consolaron a todo un pueblo. El vasallo, el siervo y el esclavo se consolaban de las congojas y asperezas de la realidad con el dorado mundo de los sueños. Vivía durmiendo. Todos le rechazaban; él encorvado sobre la gleba, sufría solo, y cuando sonaba la última hora del trabajo, iba a cerrar los ojos a su choza, para no ver los seres y las cosas, y viajar por el mundo de las quimeras y de las idealidades. Así nació la mística leyenda de oro. Los pobres, los humildes, los menesterosos, se consolaban con la contemplación de esos santos que llegaron al cielo con las plantas desangradas, miserables y desnudos. La Iglesia los alentaba y les decía: "el camino del cielo es un camino de dolores". Esa esperanza inmensa fue como el alimento de su alma. El ala del sueño los llevaba a Dios. La leyenda les daba a comer su cuerpo y a beber su sangre.

Los cuentos de hadas nacen, cuando hombres y mujeres dejan el comunismo grosero de la villa y empieza a determinarse la santa idea de la familia. La villa era como el *ergastulum* de los antiguos: una mezcla promiscua de hombres y mujeres. Su moral era idéntica a la moral de los patriarcas, que creían cometer pecado uniéndose en matrimonio con una extranjera, y no permitían más que el consorcio entre parientes. Los *Penitenciaríos* de aquel tiem-

po, en los que se refieren por menor los pecados vulgares, conservan el recuerdo de estas épocas. La idea de la familia no nació hasta que el hombre, como el ave, pudo hacer un nido. Entonces murió la hembra y apareció radiante la mujer.

Ya está sola; ya tiene una cabaña hecha de tablones mal unidos, por cuyas rendijas se cuele silvando el viento de invierno: ya tiene hogar, ya tiene un banco, un lecho y un cofre.

*Trois pas du coté du banc,  
Trois pas du coté du lit,  
Trois pas du coté du coffre,  
E trois pas Revenez ici.\**

En ese hogar naciente y miserable, nace la leyenda. En los rincones, está el duende familiar. Encima de la cama revolotean las hadas por la noche. El esclavo que vive en la indigencia, busca con la imaginación un mundo de servidores obedientes. Las hadas eran trabajadoras; todavía se dice: *cose como una hada*. Mientras la mujer hila en su tosco huso, los duendes y las hadas vuelan en su torno. ¿Quiénes eran las hadas? Unas reinas de Galia, que no quisieron reconocer a Jesucristo, y que están condenadas a vivir mientras el mundo exista. ¡Triste pena! Antes eran enormes; hoy son diminutas, como la reina Mab, cuya carroza regia está hecha en una cáscara de nuez. Las *kowriggwans* –hadas enanas– son las reinas de ese brumoso mundo sobrenatural.

Seguid la filiación de esos maravillosos cuentos de hadas. Cada uno nace de un dolor y de una lágrima. El dolor ha creado el arte en todas sus manifestaciones y sus formas. Seguid el curso de los ríos, y llegaréis al Océano. Seguid la historia de la leyenda, y llegaréis al corazón del pueblo. Ese ogro que devora a los pequeños no es más que el símbolo popular de las terribles Hambres que asolaron, como un viento de muerte, en la Edad Media. Esos dia-

---

\* Tres pasos del lado del banco,  
Tres pasos del lado del lecho,  
Tres pasos del lado del cofre,  
Y tres pasos, volved aquí. (N. del E.)

mantes que adornan como estalactitas la corona de Aladino, son las cristalizadas lágrimas del pueblo. Sueña el ciego que ve y el pobre que posee. Ansia de amor sobrecoge sus almas, y crean ese admirable cuento de la *Hermosa durmiente* que les aguarda en el silencio de los bosques. Miran entorno suyo y ven a la mujer afeada por el trabajo y la miseria; entonces, para redimirla, para purificarla, inventan esa fábula doliente de una hermosa oculta bajo la forma de una bestia. Todos persiguen con la vista las curvas que dibuja en el espacio, el Pájaro azul, esto es, el ideal. Todos repiten como un coro aquella exclamación de Rückert: ¡alas! ¡alas! Allí está el ahogado dolor de la aldeana, a quien dice el corazón: debes ser bella para agradar a tu señor; y a quien responde el ondulante espejo del arroyo: ¡itú eres fea! Ahí está la congoja del vasallo que riega de sudores y llanto el terruño, pero que tiene un alma, ¡alma que sueña con las erguidas castellanas de vistosos trajes, que atraviesan en su caballo blanco la llanura!

Es el antiguo idilio del Oriente; la rosa que se enamora del ruiseñor; la cosa inmóvil enamorada de la cosa alada. Pero aquí la rosa no tiene espléndido matiz: está desnuda de hojas, y el ruiseñor es un ave cobarde de rapiña. Ahí está escrita la eterna aspiración al ideal. La imaginación, macedrada por el ayuno, es la que crea mejor palacios fabulosos.

Los hambrientos son los autores del mundo sobrenatural. Toda esa riqueza, todas esas pedrerías que abundan en las leyendas y en los cuentos, fueron creadas por un pueblo que carecía de pan y carecía de amor: forman la historia de su aspiración. Por eso vemos cómo en la leyenda, la esclava ama tanto que llega a ser amada; y el Monstruo se enamora de tal suerte, que se vuelve hermoso.

Esas leyendas marcan también las injusticias y las ignominias. La compasión popular desciende como un rocío sobre el dolor. Ahí está la madrastra que golpea a la niña Cenicienta; y la garrida castellana presa en las redes del feroz Barón. Todo lo que sufre y todo lo que llora tiene cabida en esas narraciones. Los animales, en los cuentos de hadas, tienen alma también como nosotros. Leed el cuento de *Piel de asno*. Creeríase escrito por Michelet. La

redención sublime del amor alcanza a todos. La leyenda es la historia de la Edad Media contada por la mujer.

\*\*\*

La historia de Barba Azul es una de las formas del matrimonio en la Edad Media: el matrimonio del señor feudal con la vasalla. La antigüedad de esta leyenda se remonta al siglo XIV. En los siglos anteriores, la vasalla no tenía entrada a la alcoba de su señor por la puerta del matrimonio. La mujer de la nobleza era la digna hembra del señor feudal. Tenía su corte de amantes, como Leonor de Guyenna, y usaba en su tocado dos cuernos. Las hijas de Felipe el Hermoso son las personificaciones del carácter de la mujer en aquel tiempo. Isabel hace que sus amantes asesinen al marido. Pero, al lado de estas euménides de la concupiscencia, aparece la plebeya que puede convertirse ya en señora del Barón. Dos leyendas ponen de relieve la resignación de la mujer y la crueldad del marido en estos matrimonios: *Grisélides* y *Barba Azul*. Las mujeres de la nobleza decían: “El amor entre marido y mujer es imposible”. Grisélides, a todos los insultos y a todos los ultrajes contestaba: ite amo! Era el alma nueva que iba a purificar el mundo antiguo.

Barba Azul es el señor feudal, que pisotea todas las leyes y que piensa defenderse de Dios con sus mesnadas.

Las mujeres que mata no pueden ser iguales tuyas; son invariablemente sus vasallas. Si fueran sus iguales, cada asesinato traería una venganza, y Barba Azul queda constantemente impune. No es un hombre; es un apetito. Su amor, digiere mil mujeres por año. Barba Azul es la forma lasciva del feudalismo.

Piensen algunos que esa leyenda es la historia de Gille de Retz juzgado por hechicero en el siglo XV y condenado a morir entre las llamas. En la torre de Gille de Retz se hallaron las osamentas de ciento cuarenta niños que él mató para satisfacer sus concupiscencias y operar sortilegios. Sin embargo, la leyenda de Barba Azul existía ya en aquellos tiempos. Para mí, no es la historia de un personaje

determinado; es la cifra y compendio del feudalismo. Es el Don Juan Salvaje, el Don Juan por derecho de conquista.

Sería curioso delinear la historia de estos grandes devoradores de mujeres, explicando las diversas figuras populares y legendarias que han tomado, según el momento histórico en que se examinen.

Don Juan —dice Saint-Victor— no es un libertino vulgar. Es la aspiración encarnada, el entusiasmo hecho hombre, el enamorado errante que busca por el mundo la querida sublime de sus sueños, y que pisa con planta desdeñosa los mil y tres escalones —*mille é tre*— de una escala de mujeres, para llegar a esa forma perfecta que le abre los brazos en el fondo de las nubes. El vicio ha profanado su cuerpo; pero un deseo celeste habita en su corazón. Una fuerza fatal le impele por ese camino de atentados y de seducciones. Engaña sin mentira: abandona sin traición, sin cobardía. Los corazones que desgarran esta ave de presa del amor, le dirían de buen grado lo que dice la cabeza cortada del Klephta al águila que la devora: “come ¡oh pájaro! nútrete con mi juventud, nútrete con mi bravura, que tu ala y tu garra crecerán”. Don Juan es el deseo insaciable e impaciente, que ninguna copa llena, que ningún amor satisface, que teniendo muy alto su ideal, ha menester las alas del ángel para llegar fiel, y que desesperado de alcanzarle, se revuelca en el fango, con los ojos clavados en su visión inaccesible.

Lovelace desdeñaba las conquistas fáciles y solo perseguía a las mujeres inaccesibles. El amor en Lovelace no es una pasión: es el instinto de la lucha, la necesidad de vencer. Su divisa es la del romano de Virgilio: “abatir a los soberbios”. —Yo amo la oposición, dice en alguna parte: *I love opposition*. La resistencia lo exalta, el obstáculo lo excita, la seducción es para él una guerra que tiene su plan y sus reglas, y cuyas maniobras deben tender a la capitulación de la mujer, como la táctica del capitán a la derrota del enemigo. Así, cuando Clarisse Harlowe se le presenta tan impregnada de virtud como él de vicio, revestida de la estricta armadura del deber, provista de las armas que dan la vigilancia y la prudencia, resuelta a morir primero que

caer, ¡con qué ímpetu tan ardoroso ataca a ese adversario digno de él! ¡Qué obsesión tan tenaz! ¡Qué máquina de ardidés y de astucias! ¡Todas las bellezas del universo alineadas a su paso, no le arrancarían ni una mirada! ¡Clarisse es para él la mujer única, la idea fija, el único ser que puede desearse! Le pone cerco, conforme a la estrategia, como si pusiera cerco a una ciudad, con minas, contra-minas y circunvalaciones infinitas. Mueve él solo para conquistarla, más estratagemas, más prestigios, que el infierno mismo para conquistar a San Antonio. Por malvado que sea, un hombre tan soberbio llega a cautivar la atención y el interés de todos. Se le admira, se le teme como a un tigre real, nacido para el ardid y la destrucción. Y tanto, que no parece ridículo cuando dice que se cree igual al César, y que sólo por capricho limita sus conquistas al mundo femenino. —¡Maldito sea, exclama—si soy capaz de unirme a la primera princesa de la tierra, sabiendo, imaginándome que vacilé un momento entre un emperador y yo!

Octavio de Parisis, el Don Juan Parisiense, carece de esta épica soberbia. No es más que un voluptuoso indolente, cuyos deseos jamás tienen los arranques del amor. Su poeta le hizo demasiado irresistible; las más grandes conquistas le cuestan apenas unas cuantas escaramuzas; no tienen más que el trabajo de dejarse querer. Los corazones caen cocidos y guisados en la alforja de este cazador de alcoba. La pasión no acompaña a su fortuna, rápida como una sonrisa. Toma a las mujeres, las pierde, las recoge, las arroja con una ligereza implacable. No son en sus manos más que unos juguetes efímeros. El remordimiento cosquillea apenas su indiferente excepticismo, pero nunca lo muerde.

Octavio entierra a sus víctimas bajo la ceniza de sus tabacos, entre un suspiro y un epigrama. Arroja sus queridas pasadas al olvido, como los sultanes de la antigua Turquía arrojaban sus odaliscas al Bósforo. Estas víctimas, muertas en el campo del deshonor, le inspiran una lástima igual a la que siente el general triunfante por los soldados muertos en la lucha.



¿Será Barba Azul la forma de Don Juan en la Edad Media? No hay en él amor, no hay, aspiración al ideal, no hay lucha ni combate; no hay, más que deseos. Como ser organizado, es inferior al conejo y al cerdo de la India. Es, sin embargo, un ser rigurosamente histórico. Barba Azul es el castellano que usa de ese derecho odioso que los franceses llaman el derecho del señor, y los españoles el derecho de pernada. En esta historia, sin embargo hay otra cosa que estudiar. El castellano no recibe ya a la plebeya para deshonrarla simplemente: la hace su esposa y la mata en seguida. La dignidad de la mujer sube una grada más. No es una cosa; es una víctima. A medida que la dignidad de la mujer vaya creciendo, las costumbres se irán suavizando. El mundo se ha perfeccionado por el amor. Después, Barba Azul no matará ya a sus mujeres. Hércules habrá caído a los pies de Onfalia. Caperucita amarra los brazos del ogro.

Todo el horror que inspiraba el feudalismo, solloza y llora en esa historia. Para ponerla en música, se necesitaría anotar el rumor de las cadenas y el chasquido de los látigos. Gaïffer, el castellano de una leyenda que creó Victor Hugo, manda cavar un foso al pie de su castillo. —¡Quiero saber sobre qué cimientos descansa mi fortaleza! dice el castellano. Los obreros trabajan ocho días: el foso es más profundo que los de Cataluña y de Guyenna. Al cabo de ese tiempo se descubre una roca y un cadáver. En la roca está escrito este nombre: Barrabás. Y cavan todavía: transcurre otra semana y aparece un esqueleto cuya mano descarnada aprieta aun unos cuantos dracmas de oro: ¡Judas! Y cavan más: el tiempo pasa y se descubre un cuerpo disyecto en cuyo cráneo enorme está escrito con letras de fuego este letrero: ¡Caín! Y cavan más. El hacha no encuentra piedras ya: se llena el foso de retorcidas víboras de fuego, y una voz exclama: —¡Gaïffer: no caves más: has llegado a la puerta del infierno!

Ese es el castillo de Barba Azul. Ese es el feudalismo.

[1882]

## LOS CUENTOS DE HOFFMANN, DE J. OFFENBACH

### I

Hoffmann es popular en Francia, más popular aún que en Alemania. Desde la portera hasta la gran señora, desde el especiero hasta el artista, todos han leído sus cuentos con agrado. Parece extraño, sin embargo, que un talento tan excéntrico, tan fuera de nuestras costumbres literarias, haya, en tan breve plazo, conseguido sus cartas de ciudadanía. El francés no es dado a fantasías por su naturaleza, y no sería hacedero que lo fuese en una nación tan rica en reverberos y periódicos. La media luz, tan necesaria a lo fantástico, no existe en Francia ni en el pensamiento, ni en la lengua, ni en las casas. Los cuentos de Hoffmann son incompatibles con nuestros pensamientos volterianos, nuestras lámparas de cristal y nuestras grandes ventanas. ¿Quién podría ver las culebras azules ondulantes del estudiante Anselmo, al pasar bajo las blancas arcadas de la calle de Rívoli; ni qué suscriptor de *El Nacional* podría sentir el miedo al Diablo, que calosfriaba la epidermis de Hoffmann cuando en las altas horas de la noche escribía sus cuentos, y despertaba a su mujer para que le acompañase? ¿Qué haría el Diablo en París? Otros diablos, más diablos que él, se mofarían de su candor, le robarían el *écarté*, le obligarían a tomar acciones en alguna empresa, y si no traía en orden sus pasaportes, le pondrían en la cárcel.

CON ESTAS frases empieza Théophile Gautier el estudio de Hoffmann. Yo creo, como él, que los franceses son poco dados a divagaciones y ensimismamientos; y entre los franceses, los parisienses son, de fijo, quienes menos ascenso dan a lo maravilloso; y entre éstos, ninguno ha sido menos apto que Offenbach para entender e imaginar lo vago, lo indefinido y lo fantástico. Verdad es que circulaban por sus venas los glóbulos rojos de la sangre alemana, pero seguid su obra paso a paso en todos sus zig-zag y culebreos,



desde *La bella Helena* hasta *Madame Favart*, y no hallaréis en ella nada que no sea única y exclusivamente parisiense. Tanto es así que, fuera de París, Offenbach nunca obtuvo más que cierta boga pasajera, y aun en los mismos teatros parisienses fue decreciendo su parroquia, conforme se modificaron las especiales condiciones en medio de las que nació el género bufo. Offenbach era parisiense como Heine lo fue, con haber nacido en Alemania, aunque esta comparación tenga algo de blasfema.

En una serie de curiosísimos artículos escrita por el general Riva Palacio y publicada en las columnas de *El Nacional*, explicaba el autor lo que es el arte bufo y le seguía a través de la historia hasta sus orígenes. Desventuradamente, ese trabajo, tan notable por los datos que encierra como por el primor con que está escrito, quedó incompleto.

En él, no obstante, puede verse cómo la opereta fue un producto de las costumbres corrompidas que reinaban en el imperio de Napoleón III. ¿Tendrá siempre la boga que alcanzó en aquellos años? A mi modo de ver, no será así. Habrá siempre en la escena algún equivalente suyo, pero modificado por las particulares condiciones de la época. Los cascabeles de Offenbach dejaron de aturdir los oídos luego que perdieron los granos de plomo de la actualidad. Ya Hortensia Schneider no canta las coplas de *La gran duquesa* ante un público de reyes, como Talma representó en sus buenos días. Los muebles y las alhajas de la diva se vendieron en pública subasta, y ha poco más de un año, Hortensia expiró en la sacristía de una parroquia. Su última palabra fue el monosílabo "sí". Desde ese instante, la Schneider, la revoltosa comedianta, la pimienta de los reyes, murió para que naciera de sus cenizas la señora condesa de Brionne. ¡La gran duquesa ya no existe!

Offenbach mismo asistió a la transformación de la opereta. La prueba es que para atrapar de nuevo la gloria que parecía esquivarle, hubo de aventurar sus pasos por nuevos caminos, escribiendo obras como *Madame Favart* y *La hija del tambor mayor*, que tanto se diferencian de sus primeras obras bufas y se acercan a la buena música francesa. A esta época pertenecen *Los cuentos de Hoff-*

*mann*. Cuentan que era ésta la ópera predilecta del maestro. Por ser acaso la más honrada de las suyas, la dedicó a su hijo.

Ya en *Madame Favart* había iniciado su última “manera”, y comenzado su ascensión a la ópera cómica. Más clara aún se nota esta mudanza en la obra que siguió a *Madame Favart*, en *La hija del tambor mayor*. Recordad el gran dúo del segundo acto, que nada tiene de común con las demás creaciones de Offenbach y que está lleno de ternura y sentimiento. Pero ni en ésta ni en aquélla es tan visible y clara la trasmutación como en *Los cuentos de Hoffmann*. Aquí entramos de lleno al imperio de la ópera cómica. El maestro deja a la puerta sus cascabeles: ya no es él mismo. Y tan cierto es, que muchos individuos de ese público lego, que es, en fin de cuentas, el que reparte la celebridad, decían en el teatro, al concluir la ópera, que tenía ésta una música pesada. ¡Pesada, siendo de Offenbach, cuyas ágiles notas son como las cabras, ligeras y retozonas e incansables! Una de dos: o el público se equivoca, atribuyendo al regocijado compositor una obra ajena, o la música no es monótona y pesada. Recordad una a una todas las obras de Offenbach. Las notas saltan como glóbulos de azogue sobre un tambor de goma elástica; brincan, dan volteretas en el aire, culebrean, mudan de forma, y jamás se detienen, ni se esperan, ni paran en sus ágiles cabriolas. Poned un kaleidoscopio sobre un perno que le imprima cierto movimiento de rotación, y aplicad la vista al antejo: pues como allí las cuentas coloridas se atropellan y se enredan, formando mil figuras caprichosas, así en la música de Offenbach se mueven las melodías y los compases cancanescos. No hay obra alguna de Offenbach que sea monótona. Cuentan sus biógrafos que en los ensayos generales suprimía casi siempre dos, tres o cuatro escenas, un acto entero, a veces, aun contra la opinión de los artistas; y esto para evitar que la obra fuese demasiado larga, por más que en la mutilación perdiera una parte de sus bellezas. No era posible, pues, que *Los cuentos de Hoffmann* cansaran y adormecieran a los espectadores. Veamos si es verdad.

## II

Recuerdo que había leído ha mucho tiempo, un viejo melodrama de Barbier y Carré cuyo título es *Los cuentos de Hoffmann*. Si no os arredra el polvo de los siglos y queréis leer esa obra insoportable, entrad a la librería de Budin, y registrad su preciosa colección de dramas franceses. Yo no os lo aconsejo: para admirar una obra tonta y descosida, basta con el libreto de la ópera. Tal parece que Barbier tiene el propósito de hacer daño y mala obra a los poetas alemanes. En el libreto de *Mignon* afea y degrada a la heroína de *Wilhelm Meister*. En el libreto de *Los cuentos de Hoffmann* ridiculiza al extravagante narrador, y entra a saco en la ciudad de sus leyendas, violando a las doncellas y afrentando las canas de los viejos. Haré justicia, sin embargo, a los autores del melodrama y del libreto. El pensamiento de corporizar los fantaseos de Hoffmann, dando vida a la narración que hace de sus amores en la taberna de Master Luthero, fue un pensamiento original y bueno. Ahí está la taberna con un enorme tonel de cerveza, superado por la figura traviesa de un Baco infantil, último hijo del poderoso rey Gambrinus.

A esta taberna venía el poeta noche a noche, acompañado de su inseparable amigo Devrient. ¿Será éste el que los libretistas han llamado Nicklausse? Si es así perdió en el cambio. Devrient, el amigo de Hoffmann, fue un personaje distinguido; y tanto, que el mismo rey, por hacerle gracia, pagó una vez todas sus deudas. Ya no hay en el mundo hombres tan distinguidos. Otra ocasión, Master Luthero cobró a Devrient los toneles de cerveza que había consumido en la taberna, durante un año entero. Devrient ofreció pagar y lo que hizo fue volver la espalda, e ir a embriagarse en otro lugar. A poco, y por la ausencia de Devrient, los parroquianos de Master Luthero se fueron alejando; hasta que un día, convencido de que el imán de su clientela era el mal pagador, ocurrió a él, humilde y compungido, el tabernero, pidiéndole por Dios que volviera a su casa, aunque jamás pagara un solo *groschen*. De estos hombres no queda ya ni la semilla.

Hoffmann, al comenzar la ópera, vuelve del teatro, en donde a la sazón se representa y canta *El Don Juan*, de Mozart. Hoffmann está enamorado de la actriz Stella, a quien también corteja el consejero Lindorff. A medida que el poeta vacía botellas de cerveza, vuélvese parlanchín y comunicativo. Rodéanle todos, y el estimable ebrio, para usar la frase de un inteligente amigo mío, empieza la narración de sus amores. Aquí la narración de Hoffmann toma cuerpo y en vez de oír-la, el espectador la ve animada y viva, en el tablado.

El primer amor de Hoffmann fue una muñeca. Hábil-la visto, prodigiosamente bella, tras las persianas entornadas de su balcón. Creíala mujer y la amaba con todas las fuerzas de su cuerpo y de su alma. Cierta vez, el opulento Spallanzani invita a sus amigos para presentarles aquel prodigio de mecánica. Hoffmann asiste a la tertulia. La muñeca estaba, en verdad, admirablemente construida. Cualquiera la habría tomado por una mujer de carne y hueso. Canta como Mademoiselle Privat y baila como Rosita Mauri. Y Hoffmann la ama, la oprime contra su pecho y es arrastrado por ella en el torbellino del vals. Pero sus ojos no se animan, su epidermis de blanca porcelana no se colorea con las tintas del pudor; es un autómatas que el judío Coppélius rompe con los nerviosos ganchos de sus manos.

El segundo amor de Hoffmann es Antonia, la hija del consejero Crespel. Antonia posee una voz maravillosa, pero una terrible fatalidad pesa sobre ella: si canta, muere... como el cisne. Y Antonia canta.

Aquí acaba la narración de sus amores. Volvemos a la taberna, en donde los bebedores de cerveza cantan en alegre coro. Stella vuelve del teatro y habla de amor a Hoffmann, pero el poeta la rechaza; no quiere amar de nuevo; está maldito: la única querida que no muere y que no engaña es... la cerveza.

### III

Como se ve, los libretistas han hilvanado con un hilo burdo y grueso, tres de los mejores cuentos de Hoffmann: "Maese Coppélius", "El violín de Cremona" y "Don Juan".

Un maestro de genio y alemán de raza pura, como Meyerbeer, habría encontrado en esas tres ficciones, asunto patético y conmovedor para una ópera. Un hombre enamorado de una muñeca es casi casi un personaje trágico. Barriére ha explotado un asunto parecido en sus *Mujeres de mármol*. Pero éstas no son, como la Olimpia de Hoffmann, bloques de madera movidos por curiosos mecanismos. La sangre circula por sus venas; Wörth las viste, y pasean por las tardes, alrededor del lago, en el bosque de Boulogne. Mas, llamad con los delicados dedos del amor a esos pechos marmóreos: nadie responde. Allí no hay nadie. Son muñecas conscientes; tienen uñas; chupan la sangre, como los vampiros, y matan con su amor, como el manzanillo con su sombra.

Son muñecas viciosas. Todos al descender por el declive de la vida, recordamos a alguno de esos autómatas que tan bien simulaban la palabra y el amor. Todos, cual más, cual menos, hemos amado a una muñeca. Su cutis era blanco como la porcelana y sus cabellos rubios como una onza de oro. Las ilusiones despertaban al verla y le decían: —Tú eres la misteriosa habitadora de nuestros alcázares azules; ven; nuestro corazón te guardará como un sagrario de coral, porque tu espíritu es tan blanco como los cirios que llevan los adolescentes en la mano, al hacer su primera comunión. Eres lucero; pero el amor del alma es como el océano que besan las estrellas al ponerse. Eres el ángel que en extática adoración está en el cielo; pero el amor es un grano de plomo, que puesto sobre el ala de los ángeles, les hace gravitar hacia la Tierra.

Y como Dante, veámos la prometida de nuestros sueños con la frente ceñida por el nimbo de los querubines, y llevando en la mano el lirio casto que las vírgenes llevan en los lienzos de pintores místicos. Y le vendimos nuestra vida y nuestra alma. Y nuestras vidas y nuestras almas se consumieron en su altar, como las velas de cera virgen que arden en el templo. Y ¿qué eran esas diosas impalpables, esos intactos témpanos de nieve que coronan la cima de los montes? Muñecas de porcelana y madera, trajes de raso coronados por plumas de faisanes, seres de nieve que no

derrite nunca el sol, porque el sol de su cielo es un enorme ruedo de oro, y el oro es frío como las malas almas.

Y no pudimos animarlas, como animó el estatuario griego a Galatea, y siempre frías y siempre mudas, no dieron, en pago de nuestra vida y nuestra alma, más que el amor mecánico de las muñecas. Hablaban como los rorros que se exhiben en el escaparate de una tienda. Como éstos, tenían su precio fijo; se iban con el cliente que más caro les pagaba. Y al comprender la realidad sentimos la congoja del pobrecito niño que mira roto su primer juguete y del joven que ve perdido su primer amor.

Antonia es también un símbolo dramático. Es un ruiñón que tiene el pico atado; una jaula con alma y alma de madre, que quiere dejar en libertad las aves presas y no puede. Sabe que trina como las alondras y quisiera cantar, porque su voz la besa y la acaricia. Pero si canta, el alma se le va por la pequeña puertecita que dejan entornada aquellas notas. Tiene que irse de la tierra sin decir su secreto. Es el arpa que nadie toca porque sus cuerdas se revientan.

*Del salón en un ángulo oscuro,  
de su dueño tal vez olvidada,  
silenciosa y cubierta de polvo  
veíase el arpa.*

Ésa es la mujer que debe amarse. Pero ésa se muere. Es el ánfora de niebla que encierra una preciosa esencia. Y el ánfora se quiebra al menor contacto, al menor soplo, y la esencia, el amor, el alma, vuela al cielo. Olimpia es la querida que nos engaña, y Antonia la novia que se nos muere.

*Hoy esos labios se han marchitado,  
hoy esos ojos sin vida están...  
¡Ay! Esos seres todo cariño,  
¿por qué se mueren?, ¿por qué se van?*

La comedianta Stella no ofrecía tan vasto campo a las divagaciones del poeta, ni del músico. Sin embargo, Hoffmann debía rechazarla, no porque se asemejase a las infortunadas heroínas de su amor, sino porque Stella, en cierto modo, pertenecía a todos, y esto sublevaba los sen-

timientos nobles del enamorado. En esos hombros torneados habían bebido amor las ávidas miradas de todo un público, y la mujer que el poeta ama debe vivir oculta, como viven los diamantes en la tierra. En el cuento admirable del narrador, Stella es la doña Ana que vive nada más en el tablado, y que muere con las últimas notas de la orquesta.

#### IV

Pero ni los autores del libreto, ni Offenbach, supieron sacar provecho de este asunto. El maestro quiso probarnos que podía hacer una grande ópera, y no lo consiguió. Tanto valdría que una prostituta se empeñara en probarnos que podía ser virgen. Offenbach quería su última obra, como los padres generalmente quieren más al hijo desmedrado y hasta suelen tenerle por hermoso. Aquel prodigioso improvisador que desató el corsé de la alegría, y supo hacer una ópera en cinco horas, quiso una vez ser grave y adusto. Para escribir *Los cuentos de Hoffmann* empleó Offenbach algunos años. Enfermo ya, alejado de los bullicios y de las fiestas, corregía y daba la última mano a su obra predilecta. De cuando en cuando la tos le acongojaba, y viendo que sus fuerzas desfallecían, exclamaba:

—¡Qué buen artículo hará Wolff cuando yo muera!

Y aquel maestro que, celebrando la centésima representación de *La hija del tambor mayor*, pudo decir: “¡Brindo por el centenario de mi centésima opereta!”, se entregaba en cuerpo y alma a la trabajosa y lenta elaboración de la música seria. Por un capricho irónico de su destino, Offenbach no pudo asistir al estreno de esa obra tan mimada y tan querida. Cuando murió, en el cementerio, alrededor de su cadáver, los artistas cantaron por primera vez algunos trozos de *Los cuentos de Hoffmann*.

Dos obras dejaba inéditas el maestro: la *Belle Lurette* y *Los cuentos fantásticos de Hoffmann*. La instrumentación de esta última se debe al maestro Guiraud, autor de *Piccolino*. ¿*Los cuentos de Hoffmann* son, en verdad, una obra maestra, como su autor lo sospechaba? No, seguramente. Hay en ellos algunas páginas preciosas, dignas de Auber y de Boieldieu. Citaré, en el primer acto, el coro de

estudiantes; en el segundo, las coplas de la muñeca; y en el tercero, todo. Empieza este acto por la romanza deliciosa que Antonia canta al piano, llena de melancólica ternura; viene luego una barcarola a dos voces, deliciosamente escrita, en seguida el dúo de amor, y por último el gran trío, de poderoso arranque dramático. Pero no impunemente se atraviesa por el fácil sendero de los bufos. Cuando se ha andado largo tiempo con los vendimiadores sobre racimos de uvas, el jugo de éstas va tiñendo las plantas de los pies. A trechos, en el airoso corto de unas coplas, en el alegre giro de una melodía, suenan los cascabeles de Offenbach. En vano procuró transfigurarse; el primer amor deja imborrables huellas en el alma y el primer amor de Offenbach fue la musa regocijada de la ópera, sólo que las sombras proyectadas por la muerte parece como que pasaban densas y negrísimas sobre el piano de Offenbach. La risa le dejaba: nada más los niños y las vírgenes pueden quedar sonriendo en sus sepulcros. Y, icoincidencia rara!, Offenbach, que empezó casi su carrera artística con *La canción de Fortunio*, llena de amor y de melancolía, vino a acabarla con ese trío solemne de *Los cuentos de Hoffmann*, y con la deliciosa barcarola que con tanto primor y tanto arte cantaba hace dos noches Mademoiselle Privat.

## V

La interpretación de esta obra ha sido excelente. Perdonemos algunas mutilaciones y ciertos detalles de *mise en scène*. Hay que conformarse con lo posible, y los elementos de que se dispone en nuestros teatros no son muy sobrados. Por ejemplo, el gabinete de física que debe aparecer en el segundo acto no es tal gabinete de física, sino un viejo salón, desteñido, desmantelado, sucio y feo. En cambio la decoración del primer acto, que representa la taberna de Master Luthero, es excelente. Esta decoración fue traída, probablemente, por el señor Grau. Para completar la ilusión, sólo falta el humo de unas cuantas pipas. ¿Cómo?, ¿son éstos estudiantes alemanes y no fuman?, ¿ése es Hoffmann? Pues poned en sus labios una pipa de madera o porcelana y rodeadla de una atmósfera de humo.



Si no, ¿en dónde queréis que escriba sus divagaciones y sus sueños?

La señorita Derivis posee una excelente voz de *mezzo-soprano*. Antes de aplaudirla en nuestras columnas, había leído los elogios entusiastas que le tributaban algunos diarios parisienses. *El Voltaire*, anunciando su viaje a México, decía que los directores de teatros parisienses y en particular el director de la Ópera Cómica, debían pensar en contratarla. La señorita Derivis es digna, ciertamente, de estas alabanzas. Su voz de gran volumen y perfectamente modelada llena bien el teatro. La inteligente artista tiene además un buen talento escénico, del que dio pruebas bastantes en el papel de la muñeca. Su cuerpo toma la rigidez de los autómatas. Sus movimientos pueden medirse con un compás, y nunca exceden de una línea fija. Cuando canta, las notas, más que brotar de una garganta humana, parecen salir del angosto cañuto de la flauta. Pero ved cómo se anima y se enciende su fisonomía cuando interpreta el difícil papel de Antonia y canta aquella delicadísima romanza:

*Elle a fui, la tourterelle,  
elle a fui loin de toi!...  
Mais elles est toujours fidèle  
et te garde sa foi!  
Bien-aimé, ma voix t'appelle;  
tout mon coeur est à toi!\**

La señorita Derivis, en mi juicio, está destinada a alcanzar muy grandes triunfos.

La señorita Betty agradó bastante y con sobradísima justicia. Lleva con garbo y desparpajo el traje de hombre, que le sienta a las mil maravillas. Viéndola así, cualquiera cambiaría de sexo para amarla. Es un poquito gruesa, pero está bien formada. Es una mujer hecha a torno.

---

\* Ella huyó, la tortolita,  
¡ha huido lejos de ti!...  
¡Pero sigue siendo fiel  
y conserva la fe en ti!  
¡Bienamada, mi voz te llama;  
todo mi corazón es tuyo! (N. del E.)

El señor Maire tiene una voz de tenor fresca y lozana. No pudo tenerla así Hoffmann que fumaba mucho y bebía toneles de cerveza. Del señor Maugé nada puede decirse, porque todo es poco. Es un artista consumado: la perla masculina de la compañía.

[1882]

## LEYENDAS MEXICANAS OLVIDADAS

¡CUÁN caprichosa en sus mudanzas y coincidencias es la suerte! En la propia semana y en el mismo día, abriéronse, hace poco, las mohosas cancelas de una iglesia y las puertas profanas de un billar. El templo había servido en muchos años para guardar las pacas de algodón almacenadas por un rico comerciante; y el billar, hoy cubierto de vistosísimos tapices, fue, en lo antiguo, parte privilegiada de un gran templo y del adusto monasterio franciscano. Sería una empresa poética y curiosa la de narrar la historia de esos grandes edificios —hoy caídos bajo la azada del obrero o transformados por las necesidades de la época— reconstruyendo con estricto respeto a la verdad, el orden interior de los conventos y los pormenores de la vida monástica. En España ha habido un muy ameno y agradable historiador de los conventos: Balaguer. Bien recuerdo con cuánta complacencia leía yo sus brillantes descripciones y las extrañas y románticas leyendas que con tanto primor sabe contar: ya eran los funerales de Carlos V en Yuste; ya los misterios y austeridades de aquel huraño Juan Guarín a quien Satanás se apareció en forma de penitente anacoreta, ya los amores espeluznantes de Rancé o la rústica historia de la Virgen del Cántaro. En cada roca de Monserrate, en cada piedra de Poblet, en cada ermita del desierto de las Palmas y en cada hoja de los huertos del Parral, ocúltase una historia de penitencias y amoríos, la tradición de crudelísimas venganzas y de arrepentimientos sobrehumanos. La obra de Balaguer abunda en narraciones exquisitas; pero es vaga, incompleta, poco minuciosa, en cuanto atañe a la historia real de los conventos, a su fundación, a sus desarrollos y progresos, a la importancia ingente de cada uno en la historia de la civilización española, al examen de sus tesoros artísticos y al inventario de sus grandiosísimas riquezas. Yo no pensaba ni hacía tales objeciones, cuando leí los dos volúmenes de don Víctor Balaguer: bastábame alimentar mi fantasía con los cuen-

tos de aparecidos y fantasmas, soñando con la favorita del rey moro, con la negruzca torre de la Renegada con las penitencias de San Bruno. Sin embargo, ya entonces como ahora, echaba de menos la existencia de un libro como éste en donde se narrase, por menor, la historia de los conventos mexicanos, recogiendo las tradiciones de cada uno y estudiando sus galerías y sus archivos.

Hay un libro, es verdad, escrito con muy buenas intenciones y que encierra detalles curiosísimos acerca de nuestros monasterios más famosos; pero es tan incompleto y está escrito en estilo tan pobre y tan vulgar, que el lector, descorazonado y aburrido, no halla encanto ninguno en su lectura. Yo confieso que los conventos mexicanos no dan al historiador ni al novelista, campos tan amplios, ricos y fecundos como los monasterios españoles; pero ¡cuántas preciosidades y rarezas podrían entresacar los eruditos de entre tantos balduques empolvados! ¡cuántas leyendas y piadosas tradiciones hallaría el poeta en la mohosa chapa de una celda, en las rejas oscuras de los locutorios y en la calada sillería del coro! Un viajero decía, resumiendo en una forma pictórica sus recuerdos:

—El Oriente es un palacio; Francia, un castillo; Italia, un jardín; y España, un claustro.

Y lo que este viajero decía de España, pudo aplicarse, en cierto modo, a México. Durante la época virreinal y en los primeros años de nuestra existencia independiente, la historia de sayal y de cogulla, habitaba en el fondo de una celda; no obstante esto, son pocos los que han sacado algún provecho de los ricos archivos conventuales. Riva Palacio sí conoce una gran parte de los papeles de la Inquisición. Yo tengo en mi poder una comedia manuscrita, de autor anónimo, hallada por el señor Riva Palacio en los mismos archivos de la Inquisición. Esta comedia, cuyo título es: *Al fin se canta la Gloria*, fue prohibida en 1618, y es notable, porque siendo anterior al *Tan largo me lo fiais* de Tirso, tiene en embrión la propia idea, y su protagonista se asemeja grandemente al tipo legendario de Don Juan. ¡Cuántos documentos tan peregrinos y curiosos como éste se hallan dispersos en las bibliotecas particulares o comi-

dos de polilla en los estantes del Gobierno! Los conventos no existen, los datos para escribir su historia se han perdido en gran parte; las leyendas se desvanecen y se borran; ningún historiador, ningún novelista, ningún poeta, ataja el paso de esa triste bandada de gorriones que anidaba en las hornacinas de los claustros y que se esfuma lentamente en el espacio! Los eruditos capaces de allegar todos los datos, proporcionando los materiales de la obra, se ocupan en empresas diferentes: Chavero traduce en buen español lo que escribieron en mal francés los libretistas de *Carmen*, Riva Palacio lee la "Biblioteca Internacional", dejando que sus versos tan hermosos, tan rubios y tan blancos mueran de frío como los niños vagabundos, en el umbral de una puerta; Pimentel lleva a cabo con mucha ciencia y mucho tino, la ardua empresa de historiar nuestra literatura; y García Icazbalceta, sentado en la poltrona presidencial de la Academia, vende azúcar. Sólo Pancho Sosa, con incansable laboriosidad da sepultura a los difuntos. Todos ellos podrían desenterrar los manuscritos empolvados y escribir la historia verídica y circunstanciada de los conventos.

Pero ¿quién recogería las leyendas y las piadosas tradiciones? Cual más, cual menos, todos ellos carecen de esa fe zahorí que descubre tesoros de ternura en la sencilla narración de los amores místicos; en la historia de aquella monja recoleta a cuyas manos bajaban a comer las golondrinas; en la devota vida de aquel fraile que confesó a un cadáver, y, desde ese día, no volvió a cubrirse la cabeza; en el relato de esas penitencias que ahora juzgamos falsas e imposibles. Icazbalceta es creyente; pero siendo tan erudito como es, no posee el sentimiento del color y de la línea. Es un ateo de la forma. El único capaz de recoger esas piadosas tradiciones y de engarzarlas en el oro puro de su estilo, es Chucho Cuevas. Su fantasía, como ciertas aves, se complace en vivir bajo las bóvedas austeras de los claustros en la calada aguja de la torre, junto a la lámpara que arde en la capilla del Sacramento. Tiene el ascetismo de la idea y la brillantez del colorido; la unción del creyente y el entusiasmo del poeta. En la poética vida de Sor Juana

escrita con muchísima elegancia, ha trazado ya a grandes rasgos el cuadro de la vida monacal. Pero Cuevas se ha detenido, como muchos, a escuchar las canciones de esa ave que escuchó ensimismado el monje Alfeo; o ha torcido su senda por el pagano laberinto del teatro. ¡Cuánto más le valdría resucitar, en una forma poética y brillante, la vida de esos frailes y esas monjas que ahora se presentan a mis ojos con la fría rigidez de las estatuas yacentes! Ya no se oye en el silencio de la media noche, el son de la campana que congregaba a las capuchinas en el coro; ya no cruzan los frailes, cirio en mano, los claustros de San Fernando, ni la joven novicia deja sus trenzas y sus joyas y sus flores en las gradas del altar; todo ese mundo cuyas postrimerías apenas alcanzamos, se desvanece en el obscuro lienzo de los siglos, y baja por la pendiente del olvido, como una larga procesión nocturna, cada vez más distante de nosotros, de la que solo se percibe ya el rojo llamear de los hachones, el murmullo confuso de los rezos y las pisadas de los descalzos penitentes. Nadie recoge las últimas palabras de ese agonizante, ni encierra en un piadoso relicario sus recuerdos. La polilla es la única lectora de esos dramas que duermen olvidados bajo las telarañas de un archivo. Los poetas, esos eternos enamorados de las cosas que mueren y de las cosas que nacen, son los únicos que podrían volver los ojos a los claustros, y preguntar a sus ruinosos paredones el secreto de muchas vidas y de muchas almas. Pero los poetas también se van, como los frailes. Son los que componen el batallón de los desertores. No van en funeraria procesión ni cirio en mano, por largos y tenebrosos pasadizos: son los tripulantes de una góndola de marfil con velas de rosa: la góndola se desliza sobre el agua y se pierde también, como la parda hilera de los monjes; sólo se oye el golpear de los remos y el crujir de los tablones: las violas y las almas van dormidas.

[1883]

## EL TERREMOTO

NO TIEMBLAS ya; las aves azoradas, que volaban en todas direcciones, han vuelto a pararse en las cornisas de las casas y en las cruces de las torres; los árboles no sacuden más sus cabelleras trágicas, y el dormido titán que habita las entrañas de la tierra, yace descoyuntado, inerme y mudo, como el demente cuando pasan sus accesos. Acerca a tus delgados labios que el temor amarillea, la taza en que hierve el té, casi tan rubio como tus cabellos. Reposa tu cabeza sobre mi hombro y deja que se colorean tus mejillas con los matices escarlatas de los mirtos. ¿No ves? El sol arroja, como siempre, su menuda lluvia de oro, y las amedrentadas golondrinas vuelven a travesear en la cabeza calva de San Pedro y en las túnicas de piedra que visten los Profetas en sus nichos. La bomba azul que cuelga del pulido artesonado y que guarda tu sueño por las noches, vacila cada vez más lentamente como la rapazuela juguetona que se queja dormida en el columpio. El reloj que contó nuestros minutos de pasión ha detenido sus agujas negras en la hora del terror; pero mi mano moverá de nuevo el péndulo y verás cómo torna a caminar, a manera del infeliz hebreo que no dio de beber a Jesucristo. Vuelva la sangre a circular por tus venas como ya ha vuelto el movimiento de la vida a las calles henchidas de carruajes y de gente. No tiembles más: descansa aquí, sobre mi pecho, mientras acerco a tus labios pálidos la taza, como si diera su tisana a un niño enfermo. ¿No quieres que pongamos en el té unas gotas de cognac? Ya nada tienes que temer: habla, sonríe; no danzan ya las copas en la mesa, ni el cordón de la campana azota las paredes. Ha concluido el terremoto, y la materia, eternamente esclava, no se mueve con bruscas rebeldías; solo tu corazón late violentamente junto al mío. La muerte que pasó sobre nosotros cerniendo sus grandes alas de lechuza, está muy lejos. La luz se está riendo de nosotros.

El pastel que dejaste mordido sobre el plato blanco;

la diminuta copa de Chartreuse, que no tuviste tiempo de apurar; mi cigarro encendido, y el coqueto escarpín color de rosa, que abandonó sobre la alfombra tu pie impaciente, nos observan con burla socarrona. Afuera, bulle nuevamente el caudaloso río de la vida.

Los coches pasan, y los caballos que momentos antes se detenían, abriéndose de manos, vuelven a galopar hiriendo con sus cascos las achatadas piedras de la calle. Los balcones se abren y en ellos aparecen caras aflijidas, rostros pálidos y cuerpos temblorosos de pavor. Poco a poco, la sangre vuelve a colorear esas mejillas y la sonrisa juguetona, que había huido como una mariposa cuando mira la sombra de la mano que va a caer sobre sus alas, vuelve otra vez moviendo sus élythros ruidosos, y entorna los delgados labios de carmín. Tus nervios se aquietan; tu manecita blanca tiembla menos, y el ondular agitado de tu seno ya se va sosegando poco a poco. Toma el té. Los duendes malos que habitan como topos en las profundas minas llenas de carbón, nos tuvieron envidia, y celosos de mí, quisieran espantarnos correteando por las betuminosas galerías, a donde nunca llega el rayo mágico del sol. El aire comprimido, no encontrando el respiradero de los volcanes, quiso abrirse paso bruscamente, como el viento que sale por los cañones de algún órgano. El gigante, en cuyo pecho enorme descansa el globo, se despertó al oír los gritos de los duendes, y esperezándose en su lecho de granito, sacudió la tierra. Las torres se bambolearon como si fueran a caerse; los árboles se mecieron, sin que el aire soplara agitando sus copas, y tú, convulsa de pavor, dejaste caer la leve cucharilla con que desmenuzabas el azúcar en la taza, y el azul no me olvides que arranqué a mi ojal para ponerlo entre tus labios.

No tengas miedo ya. El enorme gigante duerme y los duendes revoltosos apenas se atreven a asomar sus cabezas en los oscuros socavones de las minas. La luz se está riendo de nosotros. Toma el té.

\*\*\*



¡Si hubieras podido contemplar el espectáculo que presentaba la ciudad en ese instante! La mueca trágica y el guiño cómico se miraban confundidos, como en los dramas de Shakespeare. Los dependientes saltaban el mostrador de las tiendas e iban a arrodillarse en medio de la calle. Los jugadores se asomaban a las puertas de Iturbide con los tacos en las manos. Un escribano bajó las escaleras de su casa en mangas de camisa. Aquella acartonada lady yankee se tendió boca abajo sobre el piso. Todos interrogaban los edificios oscilantes con miradas de pavor, como el náufrago, sacudido por las olas, interroga el obscuro seno de los mares.

Los rieles del *tranway*, movidos por el terremoto, se agitaban espejeando como dos víboras de plata. Y de las puertas cuyas mamparas se columpiaban tristemente, salían como en tumulto hombres en bata, damas cubiertas apenas por el ligero peinador, niños trémulos, e iban a arrodillarse en medio del arroyo, con las manos cruzadas sobre el pecho, clavados los ojos en el cielo.

El sol indiferente derramaba su luz cruda sobre esta escena desgarradora. Las aves, sintiendo que los edificios vacilaban, salían de las cornisas y tejados agitando sus alas con espanto. En ese instante los ateos creían en Dios.

La madre corría a la cama donde descansaba el pequeñuelo, para llevarlo por la calle. Los prudentes se colocaban en los quicios de las puertas. Los que no decían ¡Jesús! proferían lo más enérgico de las interjecciones españolas. Mientras las torres de la Catedral se dirigían sendos saludos, inclinando sus enormes sombreros de campana, un ratero hacía cosecha de relojes en la plaza.

En los salones de las fondas, quedaban los sombreros y bastones, huesos a medio roer, y botellas volcadas en el suelo. La grasa se cuajaba en los platos y el vino se evaporaba en las copas. Algunos salieron a la calle con la servilleta puesta, y otros levantaban al cielo sus manos armadas de tenedores. Ninguno, sin embargo, atendía en esos momentos a los cómicos episodios ni a las figuras caricaturescas. Las caras tenían todas la expresión adusta que da Echegaray a los rostros de sus personajes en el ter-

cer acto de sus dramas. El monstruo eternamente esclavo, se desencadenaba, y las cosas adquirirían extraño espíritu. La Catedral se asemejaba a un hipopótamo fabuloso que fuera a triturar con su pezuña de granito las copas de los fresnos y el gran zócalo de piedra. Las fachadas hacían muecas de *clown*, y las cruces en lo alto de las torres, parecían gimnastas en trapecio.

En aquellos segundos de congoja, las ideas pasaron por los cerebros con una rapidez de cinco mil leguas por hora. Un panorama de cataclismos, desarrollándose al girar, como la tela de un transparente, presentó sus cuadros torcidos, sus figuras chuecas y sus escenas de desplome, a la imaginación de aquella muchedumbre. Lisboa, la Martinica, Ischia y Chio, pasaron en tropel por la memoria de algunos. Yo vi bailar en el espacio azul la esbelta cúpula de Santa Teresa, como si algún gigante de buen humor hubiera lanzado al viento su montera; me pareció que las columnas del teatro avanzaban sobre mí a paso de carga; sentí sobre mi cabeza las herraduras del caballo que monta Carlos IV, y en un momento de pavor, creí que la estatua de Colón jugaba a la pelota con el mundo. El viento movía los anchos pliegues de los hábitos que visten los frailes en el monumento de Colón y las guedejas pétreas de sus barbas. La robusta matrona que representa la ciudad de México, me llamaba con movimientos de sirena. San Agustín, en el bajo relieve de la biblioteca, sufría un vértigo, y el ángel que corona la torre de Jesús agitaba sus alas, como águila que va a tender el vuelo. ¡Oh cuántas ideas caben en dos minutos treinta y tres segundos! Las casas se desmoronaban ante mis ojos, como castillos de barajas; las piedras caían mezcladas con cabezas, y apenas si quedaban algunos paredones oscilando, como ebrios en la puerta de una taberna. Caídas las fachadas, se miraba el interior de algunas casas: desmelenados y aturdidos bajaban los vecinos por las ruinosas escaleras, cuyas gradas se movían como pedales de piano; en una alcoba alzaba desde la cuna sus bracitos flacos un pobre niño abandonado; las grandes vigas se columpiaban un momento en el espacio, y caían a plomo aplastando cabezas y desquebrajándose; remolinos de

polvo se levantaban ocultando todo, y un inmenso clamor, compuesto de imprecaciones y plegarias, subía al cielo.

De repente pasó la borrachera, los santos de piedra se recogieron en sus nichos, cesó el can-can de las torres, y se fueron desvaneciendo en el espacio los cuadros que dibujaba la imaginación. ¿Cuántos minutos habían transcurrido? Un segundo o un siglo. El tiempo no se mide con los cronómetros. Es un viejo enfermo que de improviso corre como un mozo.

En aquellos instantes de terror, los minutos fueron horas, días, años, como lo son para los tomadores de opio. Las ideas se atropellaban en los cerebros, como los espectadores al salir de un teatro que se incendia. Medimos el tiempo como lo mide el pasajero en el puente de un barco que va a hundirse. Por una delicadeza de las leyes naturales, en ese instante se detuvieron los relojes.



Pero ha pasado ya la pesadilla, despertamos y volvemos en torno la mirada. Las cosas todas están en sus puestos. La tierra no se mueve, los armarios están tranquilos. No tenemos ceñido el cuerpo por las víboras, ni chupa nuestra sangre, mordiéndonos la nuca, algún vampiro. Los buhos y las lechuzas que danzaban sobre nuestras cabezas, han desaparecido yendo a esconderse en los viejos campanarios.

Los transeúntes se saludan en las calles, como si volvieran de un largo viaje. Comienza a borrarse de los rostros la amarillez del miedo, y respiran con más desembarazo los pulmones. Los que han tenido más terror, experimentan las agradables emociones del convalesciente que vuelve a la vida. Las rosas parecen más frescas y más bellas las mujeres. Se ve el cielo más azul, y se acaricia la cabeza del niño que todavía solloza en un rincón. De cuando en cuando, sin embargo, se alza la cabeza para mirar si no se mueven los candiles y si el cordón de la campanilla se está quieto. Las cuarteaduras de la pared inspiran miedo.

Por la noche, las jóvenes acercan sus caires a la cama de la madre, y despiertan a cada instante sobresaltadas,

creyendo que repite el terremoto. El botiquín de la casa, abierto de par en par, muestra los desechos paquetes de tila y las rugadas hojas de naranjo. Los padres refieren con espeluznantes detalles, el terremoto que derribó la cúpula de Santa Teresa. Los chiquitines se duermen en las rodillas de la madre, y los novios amartelados de las niñas, hablan poco de amor. Al día siguiente, están muy concurridas las iglesias. Se oye misa con gran devoción, y al salir del templo, los novios aprovechándose del tumulto, se aprietan la mano furtivamente. En la noche, el amante cobra con usura el beso que no pudo recibir la víspera.

\*\*\*

Toma el té. Ya ha pasado el terremoto. Estamos juntos y te amo. La muerte no acobarda más que a los enamorados que están ausentes. Si ha de venir, que nos mate a los dos de un mismo golpe. La muerte que yo temo es la que llega con sigilo y con cautela, arrastrándose por la alfombra de la alcoba. Si tú me sobrevives, te irás alejando de mi recuerdo como el barco se aleja de la playa. La pena del amor es el olvido. Nuevas flores brotarán en los jardines para que los enamorados trencen sus guirnaldas, y otras aves despertarán con el golpe de sus alitas en los vidrios, a Romeo dormido en los brazos de Julieta. El dolor no es eterno. Las fuentes se agotan y los claveles se marchitan y el amor se apaga.

Por eso querría morir con todos los seres que amo, y hacer junto con ellos el duro viaje por lo desconocido y por lo eterno.

Pero la tierra no vacila ya; tu corazón late más sosegado, y la lámpara azul de tu alcoba, no se columpia como la Sara del poeta. Ven conmigo: acabemos de comer...

[1884]

## AÍDA EN MÉXICO

DENTRO de pocos días, Meyerbeer y Verdi arrojarán, a escobazos, del Teatro Nacional, a los traviosos músicos franceses y a los vetustos compositores españoles. El conde Patricio se escamoteará a sí mismo y volveremos a oír las grandes obras del repertorio lírico italiano.

De la zarzuela española, lo único que echarán de menos los hombres de buen gusto será la hermosura y la elegancia de la señora Moriones. Desde ahora puede asegurarse que entre las artistas de la ópera no vendrá ninguna que vista mejor y sea más guapa. Despidámonos, pues, con verdadera pena de tan hermosa dama y esperemos su vuelta al escenario oyendo las melodías, eternamente jóvenes, de Bellini y Donizetti. Nadie esperaba que el abono diera un resultado tan feliz; primeramente porque la situación de México es precaria, y además, por la mala costumbre que ha contraído nuestro público, de asistir a funciones monstruosas por cincuenta centavos. El hecho es que los pronósticos fallaron y para mayor honra y gloria del arte, ya están tomadas casi todas las localidades.

La compañía ha tenido que detenerse en *Sacrificios*, con verdadero sacrificio de la empresa. Se teme que *Lucia de Lammermoor* haya contraído el cólera en La Habana.

La ópera escogida para el estreno es *Aída*. Puede decirse que si en la interpretación de esta difícil partitura quedan airosos los artistas, el buen éxito de la compañía está asegurado. Pocas obras gustan tanto al público de México y pocas hemos oído mejor cantadas.

*Aída*, en efecto, es la ópera en que Verdi afirmó las cualidades excepcionales de su talento musical. Ya no es el mismo Verdi que tanto abusa en la instrumentación de *Ernani*, de los instrumentos de cobre. No es tampoco el Verdi, más elegante, más correcto, de *Rigoletto* y *Un ballo in maschera*. Es el Verdi que conoce profundamente los secretos del arte, admira a Meyerbeer, ha oído a Wagner, y sin caer en las exageraciones y extravagancias de este

último, aprovecha los recursos de la armonía, y los antes inexplorados de la orquesta. En *Don Carlos*, afirmó ya Verdi esta tercera y última evolución de su talento portentoso. ¡Mas a cuán respetuosa distancia de *Aída* viene este *Don Carlos*, que, dicho sea de paso, ninguna compañía ha cantado en México! En *Aída* no hay vacilaciones ni tropiezos. El autor marcha con pie firme en una tierra conocida. Sus facultades de compositor están en perfecto equilibrio. El estilo no es desigual ni amanerado: es terso, límpido y sereno.

Los libretistas, a su vez, aprovechando los grandes elementos del arte escénico moderno, escribieron un poema interesante cuyas escenas se desenvuelven en el medio riquísimo de la civilización egipcia. Mucho se ha censurado a los poetas y a los músicos modernos este prurito de escribir obras aparatosas. “Esto matará a aquello”, dicen los tales críticos con Víctor Hugo. “Esto”, es decir, la decoración, el traje espléndido, las grandes masas corales, el lúbrico espectáculo de la danza. “Aquello”, la estética pura, el arte desnudo cuyos efectos son exclusivamente psicológicos.

Yo creo que en esta crítica se ha ido más allá de lo justo. Si el autor sacrifica su inspiración y los cánones del arte al lujo y esplendor del escenario; si escribe *Rothomago*, *El árbol de Navidad* o *Las píldoras del Diablo*, no merece los honores de la crítica. Está supeditado al maquinista. Es el escritor asalariado que escribe lo que le sugiere su ingenio, con el objeto de que en su composición encajen bien determinadas estampas. Mas, si no abdica su corona de poeta o de compositor, si crea una verdadera obra de arte, y para darle más realce y atractivo, aprovecha los grandes recursos de lo que llaman los galiparlistas la *mise en scène*, no veo cuál es su crimen ni en qué falta a las justas pragmáticas de la estética. El arte escénico, en fin de cuentas, tiene mucho de arte plástico. La pretendida sencillez de las tragedias griegas no existe en unas, o es en otras el resultado natural de los pobrísimos recursos con que entonces se contaba para este linaje de representaciones; pero es ciertísimo que si Esquilo hubiera de ver hoy su *Prometeo encadenado*, preferiría, a la santa pobreza del

carro de Tespis, el lujo y la magnificencia de los teatros modernos.

Casi todas las tragedias de Shakespeare son de gran aparato, exigen numerosísimas comparsas, decoraciones vistosas, trajes ricos, y si en su tiempo no se representaron con la propiedad debida, fue porque los teatros de aquella época no permitían tamaños lujos; pero es claro que el egregio poeta no vería con disgusto representar su *Julio César*, por ejemplo, en un teatro de Londres, con todo el aparato que requiere el argumento. No adivino por qué ha de tenerse tan en poco el arte de la *mise en scène* y desdeñarse su eficaz cooperación considerando de baja estirpe o despreciables los recursos de la pintura, la óptica, etcétera.

Consiento en que la fidelidad con que esté copiada una vidriera bizantina, el mérito arqueológico de tal o cual detalle, el ingenio del escenógrafo o la opulencia de los trajes que Sarah Bernhardt lució en *Théodora*, no determinan el valor estético de este último drama de Sardou. Son primores de otra realeza que, unidos al mérito intrínseco de la obra, al que reside únicamente en la realización de lo bello, le forman a manera de marco milagroso, digno seguramente de la obra.

Los parisienses, siempre agudos, inventaron una frase para deprimir a Sardou con provecho de Alejandro Dumas, hijo, cuya *Denise* se representaba en el Teatro Francés al propio tiempo que *Théodora* en la Porte Saint-Martin.

—¿Adónde vas? —dice un amigo a otro.

—A ver *Théodora*. ¿Y tú?

—Yo a oír *Denise*.

La *Denise* de Dumas es, en efecto, una obra sencillísima, cuyas trágicas peripecias se suceden en un día, en una sala, sin que intervengan ejércitos extraños, ni dancen las bayaderas, ni se desplome a la vista del público ninguna gran basílica. Pero esta sencillez de *Denise* sólo demuestra que pueden escribirse dramas admirables basados en tal o cual estado de conciencia, en crisis psicológicas, o en la observación de ciertos caracteres, cosa que nadie ha puesto en duda; mas no prueban que toda obra teatral aparata-

tosa sea por fuerza ruin y mala. Los que así racionan se parecen a aquellos autores místicos que, en su odio a la religión pagana, tributaria de la belleza plástica, aseguraban que Jesucristo debió haber sido feo.

Por lo dicho se verá que no comulgo en opiniones con los críticos de Sardou, Gounod, Verdi, Saint-Saëns y muchos otros, en cuanto atañe al sano empleo del lujo escénico. Es más, no me parece tan nimio ni tan vano el cuidado que ponen ciertos autores en buscar para intérpretes de sus obras a actrices guapas o cuyo tipo físico sea semejante al que la historia, el arte o la leyenda dan a las personas que han de representar. Ambrosio Thomas guardó en cartera muchos años su ópera *Hamlet* hasta que tuvo la buena suerte de encontrar una Ofelia como Cristina Nilsson. Lo propio hizo con *Francesca de Rimini*. Este sistema llevado a la exageración, raya en manía; pero no hay motivo para rasgarse las vestiduras y cubrirse de ceniza porque la actriz que represente el papel de Cordelia, en *El rey Lear*, sea muy hermosa, ni porque en vez de las antiguas sábanas, ostente el escenario los telones de *Aída*, dignos de la opulencia faraónica.

Yo deseo que las actrices de la ópera que llega sean hermosas, y que así pueda decirlo, con toda conciencia, en mi revista próxima.

[1885]



## ESPECTÁCULOS POPULARES

SE HA SUCITADO en estos días una grave polémica entre la prensa liberal y la conservadora, sobre si los católicos pueden, sin gravamen de conciencia, concurrir al teatro de Santa Clara. Yo, haciendo uso de las facultades que la mitra no me ha concedido, voy a resolver *ex cáthedra* este problema. Los católicos no pueden concurrir al teatro de Santa Clara sin cometer un grave delito. Y en el mismo caso están los protestantes, los judíos, los mahometanos, etcétera. Los que sientan vocación al martirio y deseen ser servidos *au gratin* en el otro mundo pueden ir cuantas veces quieran a ese incómodo cubo de madera, en el que, según cuentan los periódicos, van a cantar todas las glorias mexicanas desconocidas por sus contemporáneos. No sé aún, a punto fijo, cuál es el genero de espectáculos escogidos por los señores empresarios de esa jaula para atraer al público, pero indudablemente, no puede ser sino uno de estos dos: zarzuela mala, cantada por actores pésimos, o funciones de títeres. En todo caso, los que asistan al espectáculo no necesitan excomunión, sino indulgencia.

Ya, por fortuna, va desapareciendo de México la costumbre ridícula de concurrir en este tiempo a los teatritos suciamente improvisados en las plazas. Esos galerones de madera, que daban a la ciudad el aspecto de un villorrio en día de feria, se van retirando a las afueras. Todavía, sin embargo, queda uno en el costado norte de la Alameda, y lo que es peor, suele estar concurrido. Pocas noches hace, tuve el valor de penetrar a él. Si el empresario se propuso exhibir algo notablemente malo, el espectáculo es barato. Las brujas de *Macbeth*, en cuya opinión "lo hermoso es lo horrible, y lo horrible es lo hermoso", pagarían el boleto a precio de oro. Pero no son, por desventura, tales brujas las que, montadas en escobas, concurren al infecto jacalón. Las que van a él habitualmente son esas otras brujas que venden su fealdad al menudeo. Verdad es que se les tiene asignado en el teatro un sitio aparte; pero desde él

vocean y gritan insolencias, con gran regocijo de algunos espectadores que asisten a ese lugar como se va a los toros, para oír desvergüenzas. Lo que yo extraño, y me parece digno de anotarse, es que concurren al teatrillo algunas familias decentes.

La noche en que yo fui tenía a mi lado a una jovencita de quince años, de ojos azules y rubia *comme les blés*. Esa niña está aún deletreando la vida. Es un signo de interrogación puesto delante de todas las cosas. Se conoce que acaba de soltar la mano del padre Ripalda, y que aún no amarillea en el cajón de su ropero el blanco encaje de la primera comunión. Dan deseos, al mirarla, de prestarle la *María* de Jorge Isaacs. Enfrente de ella, un grupo de mujeres desvergonzadas, de esas cuyas palabras cortan como navajas de manolas y huelen a anisado de Mallorca, proferían los vocablos más soeces. Los grandes ojos azules de la niña se fijaban, más que en el escenario, en aquel palco parecido a un balcón del barrio de Triana. Y su mirada, llena de preguntas, pasaba del colorete de una al sombrero extravagante de otra, como queriendo penetrar en esas vidas encanalladas. El hermano de la jovencita se reía.

Yo sentí compasión y repugnancia. No maldigo a la mujer que cae, pero tampoco quiero verla al lado de la que abre sus alas para volar. Esta promiscuidad de lo honrado y lo deshonesto, en un teatro, causa lástima. Se va en San Francisco California, por ejemplo, a los teatrillos de los *minstrels*, pero jamás aparece en ellos una mujer que se respeta. Y pueden establecerse aquí iguales sótanos para la prostitución vagabunda y callejera, pero es vergonzoso que asistan a ellos, por ignorancia o por descuido, las mujeres honradas.

Por desgracia, hay en México una afición decidida a oír desvergüenzas. Aquí, a la insolencia se le concede la palabra. Tal vez de esto depende en mucho el gusto por las corridas de toros. En ellas el hijo lanza la palabra más soez junto a su padre, sin que éste dé el menor signo de enojo. Y lo curioso es que algunos defensores de los toros dicen, con plena formalidad, que es una diversión moralizadora.

Yo no he podido comprender aún la filosofía de este razonamiento. En último análisis, sólo puede ser moralizadora para los toros, puesto que les enseña la conveniencia de ser mansos; pero no acierto a descubrir qué enseñanza ética puede dar al entendimiento el ver caballos muertos y hombres en grave riesgo de morir. La única moralidad que yo saco de estas diversiones es que no conviene, bajo ningún concepto, ser torero.

Las corridas de toros —y conviene decirlo hoy que se trata de levantar la prohibición que sobre ellos pesa en el Distrito— son un síntoma de decadencia. En la misma España no se desarrolló el gusto por ellas sino en los días de mayor atraso. Casi puede decirse que uno de los primeros toros que se corrieron en Madrid fue Carlos IV. En los torneos, en las justas de otras épocas, había, sin duda, mucho de caballeresco y de galano. Era la lucha de la fuerza con la fuerza, frente al trono de la hermosura. Cuando el pueblo español, según la frase de Jovellanos, sólo necesitaba “pan y toros”, era cuando tenía por rey a un mandria y por inmediato porvenir una invasión extranjera.

Nada viril o noble encuentro en esta diversión que tan caballeresca le parece a don Juan Valera. Según este crítico, demuestra la supremacía de la inteligencia sobre la fuerza bruta. Mas para demostrar esta perogrullada, no es absolutamente necesario que mueran muchos toros, muchísimos caballos y algunos hombres. Si todo se reduce a probar que un hombre es más inteligente que una bestia, sobran la música, los toreros y la plaza. Éste es un problema que ya han resuelto bastante bien los carniceiros. Y si, por el contrario, estriba el mérito de la diversión en presentarnos hombres que parecen irracionales, huelgan también todas las formalidades tauromáquicas.

El torero —con permiso del señor Valera— no es un personaje simpático. A mí, por lo menos, me simpatiza más el toro.

[1886]

## ADELINA PATTI

¡POR FIN!... Después de la odisea del primer Mayer, de la iliada del segundo, de la caza de palcos, de la carrera de obstáculos tras las lunetas; después de las guerras domésticas, de los bastonazos en el pórtico del teatro y de la indignación popular contra los carteristas de guante blanco, ¡la hemos oído! Estamos satisfechos; pagados con exceso. Yo, como dice un señor a quien no conozco ni de nombre, pero a quien admiro, habría comprado cuatro veces mi luneta a cuatro falsos Mayers, con tal de oír al cabo a esta divina maestra de ruiseñores. No, no me preguntéis si me ha gustado, ¡es un insulto! Quisiera que estas letras se animaran y aplaudieran y gritasen: ¡Bravo! A esta mujer no se la juzga, se le arrojan flores. La primavera debe ser su esclava.

Entremos al teatro. En la calle se respira una atmósfera europea. Se oyen rumores de muelles nuevos, relinchos de caballos *pur sang*. Las linternas de los coches se reflejan en el cristal de los escaparates, llenos de chucherías para Año Nuevo, y los rayos de los focos eléctricos bruñen el barniz fresco de los landós. Toda la *gomme* está de prisa. Apenas hay tiempo para ponerse el frac, arrancar el *paletot* de la percha y correr al teatro. Esta noche no haremos estación en la puerta del Jockey. La cena se aplaza para más tarde. ¡Aprisa! ¡Aprisa! Los que van ajustándose todavía al cuello indócil la corbata blanca tropiezan con las señoras que entran a La Profesa para dar gracias por el fin del año. Es la hora del *vermouth*, pero nadie, en el mundo *vlan*, piensa en acercarse a las mesillas de mármol. Cuidemos, al atravesar las bocacalles, de no ser atropellados por un coche. Tras los cristales de cupés, *trois-quarts*, landós, se ven relámpagos de abrigos blancos, camelias rojas, pompones azules. Junto al pórtico del teatro mil curiosos se agrupan. Un boletero está de frac. Dan tentaciones de darle la mano. Se oye el ruido de los *clagues* que se cierran, se ven innumerables brazos escabulléndose a toda

prisa de las mangas de los *paletots*. Todo esto en medio de fru-frús de sedas, de cosquilleos de raso, de resplandores de diamantes. No se alza todavía el telón, pero es preciso apoderarse de las butacas o disputarlas, en último caso, florete en mano. Para llegar a cada luneta se hace un viaje de circunvalación, se necesita un práctico como para entrar al puerto. Bajo las plateas y balcones hay una hilera compacta de sillas. ¡Ya hemos llegado! Dando un codazo a ese caballero, pidiendo perdón a esta señora, haciendo prodigios de elasticidad, deslizándome entre rodillas y respaldos de butacas, envidiando unas veces al boa y otras a la anguila, llego a mi luneta.

El golpe de vista es maravilloso, “iféerico!” No hay un asiento que no esté ocupado, y ocupado por un frac o por un traje de seda. La pobreza, refunfuñando, quedó afuera. Aquí están todos los diamantes, todas las camelias. En los palcos primeros no están los ricos, sino los amados de los dioses. En los palcos segundos, en los terceros, en el paraíso, se ven grandes señoras, banqueros, aristócratas. Damas que jamás se habían encasquillado en una butaca aparecen en el patio. Parece que se han caído de los palcos. La gardenia pone su nota blanca en el ojal de los fracs *pschutt*. Aletean los abanicos, se estremecen las plumas, cruje la seda, y la mirada, convertida en chuparrosa, salta del terciopelo negro al satín rosa, de los cabellos rubios a las pupilas negras, bebe gotas de rocío en los cuellos ceñidos de diamantes, y va de un punto a otro como volante disparado por incontables abanicos.

La orquesta —la mejor que hemos oído en México— toca la obertura de *Zampa*. En seguida, el barítono Galassi canta el “Eri tu...”, de *Un ballo in maschera*. Se le oye sin atención. La curiosidad espera a la Patti. Aparece la Scalchi, que es una artista admirable, y no obstante estar enferma dice de una manera irreprochable el aria del paje en el primer acto de *Hugonotes*. Pero ya hablaremos de la Scalchi; ya hablaremos del señor Guillé y de su *do* sobregudo en la romanza de *Marta*; ya hablaremos de todo. Ahora sólo se aguarda con impaciencia la salida de la Patti.

Un calosfrío nervioso corre por los hombros desnu-

dos y los brazos descubiertos. Los diamantes se estremecen y chocan en los senos. Todos los cuellos se alargan, todos los anteojos se dirigen al escenario entre un murmullo como de palmas que se agitan alrededor del carro de una joven vencedora. ¡Ahí está Adelina!

¡Jamás ha pisado las tablas mujer más elegante! Es una reina y está en su salón. Canta como nosotros hablamos. No abre aún los labios y ya está cantando. Es una reina, sí, pero una reina bondadosa cuyos grandes ojos parecen estar diciendo: —Soy adorable, ¡perdón!, ¡perdón porque tengo muchísimo talento!, ¡perdón por mis joyas!, ¡perdón por mis notas!, ¡perdón por mi hermosura!, ¡yo no tengo la culpa! Quisiera ser fea, quisiera ser pobre, quisiera ser como aquella señorita cursi que está allí, en aquel último asiento de la galería, ¡pero no puedo! Estos diamantes no son diamantes, son gotas de rocío. Yo no iba a traerlos, pero se han pegado a mi garganta, a mis brazos, a mi corpiño. ¡Perdón!

Podéis creerme: la Patti es una mujer que dice a la admiración: “¡Usted dispense!”. Arrebata, conmueve, nos obliga a adorarla, y cuando cierra los labios entre una tempestad de aplausos, su sonrisa de ángel nos parece decir: *C'est pas ma faute!*

No, no voy a decir cómo cantó el aria del delirio en *Lucía* el acto de *Semíramis* ni el de *Linda*, ni el “Ah, fors'è lui” de *La traviata*, ni el vals de *El beso*. No quiero detallar en esta crónica. Tomo mi admiración en bloque y la dejo en estas líneas. No voy a hablar de sus vestidos ni de sus alhajas. Mi artículo está ronco de tanto gritar “bravos”. Mis nervios la están oyendo todavía. Que pase la emoción y diré lo que he sentido. Ahora sólo pensamos, los admiradores de Adelina, en batirnos *à outrance* con el que no la aplauda, con el que no se ponga de pie esta noche cuando ella salga al escenario. Las ideas salen de mi cerebro atropellándose, gritando hurras, como salimos anoche del teatro. Miro, reflejado en el papel, el rostro de Sofía Scalchi y creo que su boca me pregunta: “¿Y yo?”. Pero, ¡imposible apartar la vista de Adelina! Nos ha puesto de rodillas y no podemos levantarnos.

A punto fijo, señora, yo no sé si usted es hermosa. Tiene usted dos ojos que siempre están mirando a Dios. Yo no conozco más que otras dos pupilas más hermosas, dos pupilas en las que también canta la Patti, las pupilas que amo. Pero después de ellas, las de usted. Habrá otros ojos tan hermosos, sí, los habrá, pero yo no lo creo. Cantarán los ángeles como usted canta, pero yo prefiero quedarme en la tierra oyendo a usted. Sobre todo, me he desengañado de los ruseñores. ¿Quién ha dicho que cantan como usted? Algún poeta, ¡un embustero! El ruseñor es cursi, el ruseñor es *bourgeois philistin*, el ruseñor no sabe cantar. ¡Qué ha de saber!

Los biógrafos aseguran que tiene usted cuarenta y cuatro años. Yo y mis amigos sostenemos que los biógrafos mienten. ¡Ahí están nuestras tarjetas! Usted tiene la edad en que Desdémona solloza la canción del sauce, la edad en que Julieta dice a Romeo: “¡No es hora aún de que tú partas!”, la edad en que Rosina oye las serenatas de Lindoro, la edad en que la blonda Margarita estrecha a Fausto entre sus brazos. Usted tiene la edad de la primavera, la edad que sentimos todos al decir: “¡Te amo!”. Hay flores muertas, pero no hay flores viejas. Usted es la juventud que pasa cantando, con su lira de oro entre las manos; una juventud que ha durado mucho, pero una juventud que no se va, que no se irá, porque el mundo todo, como un amante convulso de pasión, ase, de rodillas, la falda de su traje.

Los biógrafos dicen que nació usted en Madrid. Y esos ojos, en efecto, saben de memoria “La andaluza” de Musset. Pero los biógrafos se engañan. Usted es mexicana. Ya sabemos que esto no es cierto, ya sabemos que es mentira, pero... ¡diga usted que sí! La robamos a usted y perdonamos a los españoles sus virreyes, sus encomenderos, sus corridas de toros, ¡todo, todo! ¡Las notas de usted a cambio de nuestro oro, de nuestras perlas, y quedamos bien pagados! Ahora, permitid que diga vagamente lo que es la voz de usted.

Imaginaos un perfume que se oye. Yo jamás lo había imaginado, pero lo he sentido. Imaginaos una evasión de mariposas de cristal que chocan sus alitas en el aire, que

rozan nuestros oídos, que se detienen en nuestros labios, que se ríen, que se quejan, y que no se extinguen, ¡que no mueren, que se van! Al oírla, se desearía tener a mano una de esas redes con que los niños cazan mariposas, y correr y tenderla y aprisionar en ella esas notas que deben tener cuerpo, aunque nosotros no lo veamos, un cuerpo muy sutil, cuerpo de aire, como el de las hadas, como el de los silfos, que duermen en la alcoba de los nomeolvides y nadan en una gota de rocío. Esa voz hace frisos de la Alhambra con moléculas de aire. Es un encaje que canta. Varía de matices, pero no cambia nunca de color. Se entristece, y es la blonda negra de una sevillana devota que acude a misa; se alegra, y es la mantilla blanca de una granadina que va a los toros en calesa. Pero esa voz no tiene arrugas ni desigualdades: es una bolita de marfil, asombrosamente torneada. ¡Que no acabe!, decimos, casi con el llanto en los ojos, y queremos detener con dedos trémulos las alas de esas notas. Y las notas se van, y la Patti calla, y parece que todavía sigue cantando.

Esto, sin duda, no es cantar. Esto es derramar y esparcir en la atmósfera perlas que vuelan, perlas que se oyen. Se está dentro de un chorro de invisibles piedras preciosas. En cada átomo del aire la voz de la Patti esconde un diamante. Y entre tanto la oímos, hay muchas Pattis que cantan dentro de nosotros mismos: ¡todas las ilusiones! Esa voz sólo se parece a la mujer que amamos. Ella, sólo ella, la soberana tiránica de nuestros sueños, es la que canta. Otras artistas imponen, por decirlo así, su personalidad. Escuchándolas, sólo en ellas se piensa. La Patti no. Sus ojos negros nos dicen: ¡Piensa en otros ojos!, y la camelia blanca de su corsé: ¡Oprime las violetas que adornaron el seno de tu amada!

Oídlas en el “Ah, fors’è lui” de *La traviata*. La Margarita Gautier que todos hemos tenido en la vida solloza dentro de nuestra alma. Nicolini traduce entonces nuestro sentimiento cantando entre bastidores el adiós a las locuras juveniles que se van. Oídlas luego en el delicioso vals de *El beso*, ese vals que ella canta con la sonrisa, con la mirada, con el alma. ¡No hay voluptuosidad más casta!



El beso revolotea, está vivo, ella le atrapa, le persigue, le desdeña, le enamora, casi podría decirse que le vemos; pero es el beso que envuelto en el encaje de esas notas enviamos desde lejos a los labios que amamos con pureza. Hay infinita voluptuosidad en ese canto, pero no la torpe y grosera del *cabinet particulier*, no la que salta del platillo de cangrejos a la delgada copa de *champagne*, sino la voluptuosidad tierna y profunda de la primera... no... de la segunda noche de bodas. Canta el aire, cantan nuestros recuerdos, cantan nuestras esperanzas: no canta ella. “¡Ama –nos dicen sus ojos– pero no me ames a mí, ama a tu amada!” Otro *bacio sulle labbra!* –dice la voz incomparable de Adelina, y iotra vez!, iotra vez!, exclaman todos. Ya sabemos que hacerla repetir es molestarla y ser groseros, pero somos muy egoístas y aplaudimos y la obligamos a que cante de nuevo el mismo trozo, exclamando entusiasmados: ¡Otra vez!

¿Quién ha dicho que pagamos caro la entrada al teatro? ¡Insensatos! ¡Estamos robando a la Patti! Por ocho pesos, nos da millones en diamantes. Quien tiene un temperamento artístico desea ser un Rothschild, un Vanderbilt, para acaparar todas las localidades del teatro, y darlas a todas las personas que le son queridas. ¿Usted no ha oído a la Patti? Pues aquí hay un boleto: óigala usted.

En mi segunda crónica hablaré de Sofía Scalchi, una contralto soberbia que merece capítulo aparte, y del tenor Guillé, aplaudido con justicia. Ahora, a la salida del teatro, con el *paletot* todavía puesto y viva aún la admiración, sólo debo referirme a la Patti. No me habléis de sus joyas, son notas que ella ha cuajado y convertido en collares, en aderezos, en *rivières*. De alhajas y de trajes hablaremos otra vez. También entonces diré algo respecto al señor Galassi, un barítono muy apreciable porque sirve para aquietar los nervios... como las hojas de naranjo.

[1887]

## EL MURCIÉLAGO, DE JOHANN STRAUSS

ACABAMOS de oír una linda opereta de Strauss, el primero... iba a decir el único, de los compositores austriacos. E iba a decir el único porque no hay, con efecto, en Viena ni en las otras ciudades del Imperio, muchos literatos, poetas ni músicos célebres. De estos últimos sólo puede citarse el nombre de Johannes Brahms, comparado por sus compatriotas a Beethoven, exageradamente por supuesto; el de Madame Ernestina Bandolin, cuya inspiración sobresale en la música religiosa; el de Carlos Goldmark, autor de varias sinfonías y de una ópera titulada *La reina de Saba*; y por último, el del más popular y digno de fama: Johann Strauss.

Este maestro es un hijo mimado de la suerte. Rico, bien recibido en la alta sociedad cosa rara en Viena donde los únicos salones abiertos para los artistas son los de los banqueros israelitas, lleno de cruces, condecoraciones y distintivos honoríficos, pasa tranquilamente su existencia gozando de las caricias de la fortuna. Ha sido tres veces casado; por lo que le llaman los vieneses el señor Barba Azul. Pero de sus tres esposas, la más simpática y de mayor mérito fue la primera, Enriqueta Treffz. Ella adivinó el genio dramático de su esposo y le hizo escribir las deliciosas operetas que todo el mundo ha oído y celebrado.

Una de éstas es *El murciélago* –*Die fledermaus*– que acaba de presentarnos, traducido, el muy inteligente literato don Javier Osorno. Su argumento es, probablemente, de origen francés. Es un *vaudeville*, es decir, un pretexto dramático para dar suelta a la verba picaresca de los autores y al talento mímico de los artistas. Pedir verosimilitud, buena traza, consistencia, a estas piezas frívolas y juguetonas es como pedir a la hora del *champagne* un buen asado. El *champagne* es el *esprit*, y cuando el *champagne* se escancia en las copas no hay en la mesa más que racimos de uvas, frutas y golosinas. No creo que arruinara a los autores de *El murciélago* el gasto de ingenio que hicie-

ron en su obra. No, no son derrochadores, pero tampoco los podemos llamar avaros. Las escenas todas se oyen con gusto, y si fueran malas les serviría de buena excusa la brillante y coqueta música de Strauss.

Ha agradado particularmente, y con justicia, el vals con que termina el segundo acto. Strauss, en todas sus obras, no hace más que hacer la corte al vals. Lo sigue, lo espía, lo enamora, hasta que al fin logra alcanzarlo. Parece un novio que, de pie en la puerta del salón, contempla a su amada, esperando con ansia a que la orquesta preludie el vals que le tiene ella prometido. Al sonar los primeros compases se anima y colorea su semblante, late su corazón, y corre a ceñir con su brazo el talle de la hermosa.

¡A cuántas ilusiones han servido de acompañamiento estos vales que ora parecen ruidos de faldas de seda sobre mármol, ora estremecimiento de hojas en el bosque! Así debe oírse, en las noches de luna, el canto de las ondinas. Las palabras entrecortadas del amor nadan bien en estas ondas sonoras, como cisnes de níveo plumaje en las ondas del lago.

El vals de *El murciélago* es uno de los más lindos y elegantes que ha compuesto Strauss. El brindis de Alfredo en el primer acto; el precioso dúo del reloj, en el segundo; la *czarda* húngara de Rosalinda, y la canción de Adela, son del mejor gusto y de exquisita delicadeza.

En la ópera de Strauss se tiene, por añadidura, la ventaja de admirar la hermosura, la gracia y la elegancia de la señora Moriones. Ya en su *toilette* de baile, color de rosa pálido, con luenga cola de terciopelo fresa; ya cubierta por elegantísima *pelisse* de terciopelo azul *glacé*, Romualda cautiva siempre, como actriz que conoce a maravilla todas las coqueterías y todos los refinamientos del lujo.

[1887]

## SARAH BERNHARDT

### Carta a Justo Sierra

Querido Justo:

DESPUÉS de oír a Sarah hay que hablar con usted. Es necesario dividir este entusiasmo, partirlo en dos, porque pesa mucho. Se siente el *odi profanum vulgus* de Horacio, y se busca un espíritu superior con quien entenderse. Por eso busco a usted.

*Invideo quia quiescunt*, decía Lutero en el cementerio de Worms. “Envidio a los que descansan”, envidio a los que duermen. Yo no puedo descansar, no puedo dormir, después de haber oído a esta mujer. Dormir, no; soñar, sí. Verla es trabajar; es sentir que nuestros nervios ya no están en nosotros, sino en ella. No es una mujer; es todas las mujeres. No es inmortal porque no morirá, sino porque ha vivido siempre.

Le hemos visto caracterizando tres personajes esencialmente diversos: el de Margarita Gautier, el de la princesa Fedora, el de Frou-Frou. Hablemos algo acerca de estas creaciones artísticas, para tomar aliento. Subamos poco a poco la montaña.

Margarita es una vieja amiga, eternamente joven, a quien siempre volvemos a ver con alegría. Tiene para nuestra memoria el atractivo de las mujeres con quienes tuvimos las primeras aventuras amorosas. La recordamos como recuerda el estudiante a la muchacha por cuyos lindos ojos salía a escondidas de su celda, atravesaba el claustro del colegio y saltaba las tapias a media noche. Por ella le reprendió cien veces el prefecto, y el rector le llamó aparte para decirle un tremendo sermón.

De esa manera leímos, o más bien, de esa manera amamos a *La dama de las camelias*. Era para nosotros de esos libros que se esconden debajo de la almohada y que se leen a hurtadillas, levantándose temprano para aprove-

char las horas en que todavía duermen los demás, o robándose un cabo de estearina para encenderlo a media noche. Una gran dama del siglo XVIII decía al tomar una fresa: “¡Lástima que no sea pecado!” Pues bien, *La dama de las camelias* tuvo para nosotros el atractivo incitante del pecado. Nos decían que era inmoral, muy inmoral, y francamente, Justo, a mí también me lo pareció. Ahora; después de haber recorrido la novela moderna, ese *boulevard* lleno de Safos y de Nanás, por el que debiera pasar de cuando en cuando el prefecto de policía, me río de mi candor. Ya hemos atravesado ese Cerámico de la moderna Atenas, del brazo de Guy de Maupassant, de los Goncourt, de Paul Bourget. Nosotros, Justo, y más que yo, usted, porque me precede en la vida, calentamos nuestra juventud en fuego menos ardiente. Nuestro poeta favorito, el pobre Musset, parece ahora un seminarista enamorado. La poesía de Richepin, cruzada por bacantes desmeledenadas, trae a la memoria el culto isíaco o aquel pasaje en que Catulo describe una de las fiestas lupercales:

Los compañeros del dios, ebrios de santo delirio, corren por todas partes cantando: *¡Evohé! ¡Evohé!* y saltan sacudiendo sus cabezas. Unos agitan tirsos adornados con yedra; otros arrancan las entrañas palpitantes de un toro tierno; éstos ciñen sus cinturas con serpientes entrelazadas; aquéllos, portadores de canastillas místicas, celebran orgías cuya vista está vedada a los profanos. Aquí redobla el tamboril; allá resuena, agudo y claro, el bronce de los címbalos; por doquiera se oye el ronco son de las trompetas, y el silbido penetrante de las cornetas frías.

Cada verso de Richepin es como una encina, detrás de la que se oculta un sátiro. De estos aullidos lúbricos, de las exquisitas desnudeces de Mendès y de Armand Silvestre, de las convulsiones epileptiformes de Rollinat, a “La andaluza”, a la marquesa de Amaëgui, ¡cuánta distancia! Nosotros cantábamos, mientras la llama azul del ponche lamía el vaso, la canción de Mimí:

*Mimi Pinson est une blonde,  
une blonde que l'on connaît;  
elle n'a qu'une robe au monde,  
et des beaux yeux!\**

Y, en verdad, la Mimí de Musset, la nuestra, la grise-tita de nuestras escapatorias juveniles, no tenía más que un traje corto, un sombrero de paja que adornábamos con flores –porque a Mimí la pagábamos con flores– unas botitas que solían estar rotas, y una risa muy fresca, muy sana, la risa de los quince años. Entonces nos parecía una gran calaverada darle el brazo. Hoy ésa sería una calaverada de *calicot* en domingo. La Mimí de Musset, la Fancho de Murger, todas aquellas locuelas que amaban y se morían, huyen púdicas de la novela moderna, ocupada por las grandes neuróticas, por feroces histéricas. Nosotros leímos a hurtadillas, recatándonos de nuestros superiores, *Los tres mosqueteros* –el último libro de caballería andante–, *El conde de Montecristo*, *La dama de las camelias*. Hoy se lee *La Glu*, *Thérèse Raquin*, *La fille Élise*, y muchas veces, al terminar alguno de esos libros, recurrimos a alguno de nuestros buenos y viejos amigos, a Sandeau, por ejemplo, y tomamos su *Magdalena*, como se toma al despertar después de una noche de orgía, un vaso de buen vino de Burdeos con agua.

“Tú corrompes la juventud” –decía Estilpón a Glicera, la querida de Menandro. “Y tú –replicaba ella– la corrompes y la aburres”. ¿No podría decirse algo parecido de la novela contemporánea?

Margarita Gautier es de la raza de Manon, la deliciosa criatura del abate Prévost. “Aquí tengo un libro nuevo titulado: *Memorias de un hombre de calidad, retirado del mundo*. No vale gran cosa, pero contiene ciento noventa páginas que no es posible leer sin deshacerse en lágrimas”. Esas ciento noventa páginas son las aventuras del

---

\* Mimí Pinson es una rubia,  
una rubia conocida;  
no tiene sino un vestido,  
ly bellos ojos! (N. del E.)

caballero Des Grieux y de Manon Lescaut, y la que tal decía de ellas, en alguna de sus cartas, era Mademoiselle Aïssé, la hermosa Aïcha o Haidée, nacida en una aldea de Circasia y comprada en Constantinopla por el embajador de Luis XIV.

La opinión de la “joven griega”, como llamaban en la corte del Regente a Mademoiselle Aïssé, es la opinión de todos. Es imposible leer sin llorar la historia de Manon Lescaut. La pasión purifica todo, como el fuego. ¡Y cuánta pasión hay en aquellas páginas! Des Grieux trampea, estafa, roba por Manon, como Orestes mata por Hermíone, y sin embargo, aquel fullero, aquel bellaco no inspira repugnancia. Le perdonamos porque ama. Está poseído. Su amor es como una de esas enfermedades misteriosas que el cielo envía en castigo.

Manon es irresponsable. Paul de Saint-Victor lo ha explicado muy bien: “Es tan irresponsable de sus faltas, como la urraca ladrona de sus robos”. En un drama de Shakespeare, pregunta un personaje a otro: “¿Tu amada es alta?” Y éste le responde: “Me llega justamente al corazón”. Así nos pasa con la heroína del abate Prévost: no sabemos si es mala, “nos llega justamente al corazón”. Hace el mal sin saberlo. No sabe que lo hace, como la mujer de Tahití no sabe que está desnuda. Pero en ella y en Des Grieux hay una realidad suprema: la pasión.

Más realidad hay en este amor indomable que en el de “La cortesana enamorada”, de La Fontaine, y en el de la Margarita, de Dumas. De estas dos obras proceden directamente *La dama de las camelias* y *Marion Delorme*. Manon no se arrepiente de su pasado, no dice como la cortesana de La Fontaine:

*Puis quelle excuse! Hélas, si le passé  
dans votre esprit pouvait être effacé.\**

Ni exclama como la Marion de Victor Hugo:

*Ton amour m'a refait une virginité.\*\**

---

\* ¡Y qué excusa! Desafortunadamente, si el pasado pudiese ser borrado de vuestro espíritu. (N. del E.)

\*\* Tu amor me ha devuelto una virginidad. (N. del E.)

Manon obedece hasta el fin a su temperamento. Marion y Margarita se redimen por el amor. Esto será menos real pero es más bello.

En todo espíritu, aun en el más gastado, puede encontrarse una virginidad. Cada alma es como un libro que no tiene todas las páginas abiertas. Esa virginidad, en la Lucrecia Borgia de la leyenda florentina, es el amor de madre. El corazón es a manera de una casa que tiene muchos locatarios; todos suben por la misma escalera y transitan por los mismos corredores. Algunos se conocen, otros se saludan, muchos no se han visto nunca. Éste, que vive enfermo y paralítico, pasa los meses y los años amarrado a su gran sitial de cuero. Aquél, que acaba de nacer, duerme en la cuna. Que estalle algún incendio, que peligren las vidas de aquellos pobres seres, perdidos en una gran colmena humana, todos salen, arrastrándose el viejo, el niño en brazos, pero todos salen. Los sentimientos viven así en el corazón: algunos atrofiados, recién nacidos otros. Cuando llega el minuto supremo de la crisis todos aparecen: algunos duermen como si estuvieran muertos; pesa sobre ellos una enorme lápida; pero, a guisa de epitafio, en ese mármol fúnebre hay una inscripción que dice: *Resurrexit*. ¡Resucitará!

Dumas quiso poner en el alma de Margarita un sentimiento dormido: el amor. Ella conocía al hijo bastardo del amor, al placer, pero le era desconocido el amor mismo. El dolor lo despierta. Ama primero y sufre por amar: por eso es bella.

Armando Duval no tiene esa grandeza. Comete las faltas que cometió Des Grieux, pero no ama a Margarita como Des Grieux amaba a Manon. Éste es más lógico. La ama con sus vicios y tal vez por sus vicios. Va a despedirse de ella y cae a sus pies. Didier insulta a Marion Delorme porque Marion le ha engañado, ocultándole la triste realidad de su vida. Margarita no ha mentado: Armando no tiene el derecho de insultarla.

¡De qué manera tan intensamente dramática ha interpretado Sarah este papel de Margarita! No la hemos visto aún en la tragedia antigua. Sarcey opina que en los



tres primeros actos de *Fedra* es superior a la Rachel, ila diosa magna! No podemos tampoco, faltos de este dato, establecer un parangón entre ella y la Ristori. Pero Sarah es, sin duda, la musa, el alma de este drama moderno, por cuyas venas corre nuestra propia sangre. Es nuestra musa: la que ha nacido en Francia y se acuerda de Grecia. Basta observar sus trajes para comprenderlo. No hay nada más parisiensemente griego. La majestuosa y gallarda línea helénica se amolda en ellos a las curvas caprichosas de la moda moderna. Es la línea pura, la "línea esbelta que canta", como decía Petronio. No están en figurines, no son de Wörth: son de ella.

No hemos conocido, Justo, artista superior ni igual siquiera. No podemos juzgarla como a mujer: es el fruto de un adulterio divino. Los griegos le habrían construido un templo ...del que ella se hubiera fugado probablemente. Hay que amarla, y sólo amándola es posible verla, porque hace sufrir como el amor. ¿Que si es bella, preguntan? Bella como la arcana belleza entrevista por Platón, con la belleza extraterrena de la idea. Yo no he visto sus ojos; he visto su mirada. Hablan de las excentricidades de su vida, y yo sonrío. Los que hablan así son aquellos a quienes Teófilo Gautier llamaba "filisteos". Pues qué, ¿para esta mujer se han hecho acaso nuestras leyes?, ¿queréis que se sujete a ese grave caballero que se llama el juez, que se arrodille en las gradas de un altar, que doble y pliegue su espíritu para encerrarlo en el estrecho molde de la vida? ¿Qué tiene de común ella con nosotros? Una diosa os visita y os extraña que no se os asemeje.

No es de vuestra raza; ningún vínculo la une con el negociante, con el propietario, con el político, con el guerrero, con el sabio. Sólo el poeta se le acerca, porque el poeta ha sentido en su frente el beso de Psiquis; pero al llegar a ella, dobla la rodilla. ¿Cómo atarla con los ligeros lazos de nuestras convenciones sociales? Su vida no obedece otras leyes que las emanadas de ella propia.

El arte vive en la libertad y ella es el arte. ¡Qué voz la suya! Cuando ella habla parece que cosas nuestras hablan en nosotros. Es su palabra el canto libre, el canto blan-

co, el canto cuyo ritmo secreto sólo sorprende el iniciado. La prosa, al pasar por sus labios, se hace verso. Ya la oiremos en *Le passant* —en esa serenata de los ruisenores a la primavera; ya la oiremos en *Hernani*, haciendo correr el bronce fundido de la poesía huguiana. De esos labios debe surgir la estrofa, ya como una alondra tierna, ya como un águila. Pero no se diga que ha hablado en prosa. ¿No habla en un ritmo, cuya arcana contextura desconocen los mortales, cuando dice: Te amo?

El acento francés —como observa Taine— es uniforme; no tiene canto, las largas y las breves están poco marcadas y se distinguen trabajosamente. Es necesario haber oído una lengua musical, la melopea continua de una voz italiana recitando una estancia del Tasso, para saber lo que la sensación del oído puede agregar a los sentimientos del alma, y cómo el sonido y el ritmo extienden su influencia en toda nuestra máquina, y su contagio en todos nuestros nervios. Tal era la lengua griega, de la que apenas queda el esqueleto. Por los comentadores y escolastas se ve que el sonido y la medida tenían en ella tanta importancia como la idea y la imagen. El poeta que inventaba un metro, inventaba una sensación. Tal conjunto de breves y de largas es forzosamente un *allegro*; tal otro, un *scherzo*.

De esta armonía recóndita de la palabra posee Sarah el secreto. Su voz, como una flecha de oro, siempre da en el blanco. La hemos oído en el tercer acto de *La dama de las camelias*. ¡Ni una palabra, —iba a decir, con más propiedad, “ni una nota”— se pierde y desperdicia! Aquella mujer nos encierra en su corazón y nos hace latir en él, correr por sus nervios. ¡Ya no!, exclamamos. ¡Ya no queremos sufrir! Pero ella nos tiene como una Euménide. ¡Somos suyos!

Y luego, ¡qué maravilloso estudio de los detalles! Está tísica: lo hemos visto desde el primer acto, y al despedirnos en la sala de la fiesta, quisiéramos decirle: “Margarita, cubre tus hombros desnudos y tu garganta descubierta con espeso abrigo de pieles”. Quisiéramos arroparla en un manto de armiño; cerrarlo bien hasta el nacimiento de la barba, diciendo: “¡Margarita, estás mala, no te mueras!”

Vemos venir la calentura y colorear los pómulos. Y Armando no lo advierte... ¡No la ama!

Mas en donde llega la tensión dramática a su extremo es en las escenas del tercer acto. Aquel padre de Armando es brutalmente justo. ¡Qué arrullos, qué encogimientos de frío tiene aquella voz de la mujer que no puede, que no quiere irse... y que se va. ¡Cómo escribe esa carta con la pluma que araña, con la pluma que muerde, con la pluma que arranca al ala rota del amor! Hemos oído esa voz alguna vez en nuestra vida. ¡Infelices los que no la han oído, porque no han sido nunca amados!

Y Margarita deja, al fin, aquella casa. No se va; se arranca. Esa flor desprendida de sus raíces va a secarse. ¿Quién oye sin llorar aquel *Je ne peux pas, je ne peux pas!* que dice sollozando y dejando caer su cabeza sobre la página blanca de la carta? ¡No hemos sufrido, Justo, ni hemos gozado más en el teatro!

Del quinto acto hace Sarah una obra maestra. No explicaré sus detalles. ¡Qué agonía y qué muerte!

[1887]

## “TRISTISSIMA NOX”

### Carta a Manuel Puga y Acal

#### I

Querido amigo:

ESPERABA el regreso de usted para darle cumplidas gracias por el juicio, tan benévolo cuanto inmerecido, que en pasados meses publicó, acerca de ciertos malaventurados versos míos. Y como el afecto que me liga a usted es superior a mi vanidad, hago a un lado los encomios que usted me prodiga y que nacen, no del criterio aquilatado y recto, sino del cariño y la simpatía, para apuntar algunas observaciones que creo han de serle provechosas. Me halaga convertirme en crítico de mi crítico, y probarle que él es mejor que yo puesto que se empeña en poner de relieve las que, por amistosa benevolencia, cree bellezas de mis versos, en tanto que abulto con amistosa ingratitud, los que estimo defectos de su crítica. Pudiera, a trueque del galante proceder de usted, decir lo que pienso de sus versos, y a fe que aún así, me saldría ventajosa la partida, porque hay en ellos mucho que admirar; pero no lo hago por lo mismo que voy a reprocharle el haberse ocupado en el examen de los míos. A mí me complace que las poesías de usted gusten a todos, porque en gustarlas yo y en que me parezcan de subido mérito, puede por algo entrar el vivo afecto que su autor me inspira. Entre amigos, y amigos de nuestro carácter y temperamento, la crítica es punto menos que imposible. Usted para conmigo no ha sido crítico, sino amigo, y ésta es la culpa grave por qué yo lo enjuicio. Tal vez por esa buena voluntad, tan cariñosamente expresada, quiso usted —y acúsame la conciencia de este crimen impensado— salvar su buena reputación de literato, comprometida en la crítica de mis versos, siendo luego algo duro y hasta injusto con quienes, mejor que yo mil y mil veces, son dignos de admiración y de respeto. Usted mismo se escandalizó de la amabilidad con que me había tratado, y

dijo acaso: “busquemos a otros menos amigos y queridos para probar al público que soy crítico de veras”, así como refieren de un marido que amando mucho a su mujer, solía de cuando en cuando vapulearla, “para que supiese que hay gobierno”. En ambos extremos hubo exageración y voy a procurar someramente demostrarlo.

Amigo mío, esa “Tristissima nox” que usted juzgó, no sólo tiene los lunares y berrugas por usted indicados, sino que es parecida al proverbial Montalvo, de Segovia, de quien se cuenta que era tuerto, cojo y calvo. Desde luego es una obra netamente artificial. El poeta debe expresar lo que piensa y lo que siente, o pintar lo que ha visto. Y en mis versos que son puramente descriptivos, quise pintar lo que jamás he visto: la noche y la madrugada en la montaña: noche y madrugada observadas en libros, en pinturas y versos ajenos, en sueños, en pesadillas, pero no en la naturaleza misma, que es maestra suprema. No podía, pues, en modo alguno, resultar real lo que no era nacido de la propia observación, y consiguientemente describí una noche en la que se acuestan los viajeros cuando comienza a clarear, y más llena de lobos, tigres, leopardos, osos y panteras que un museo de Barnum. He releído mis versos y encuentro que no son obra de poeta, sino obra de cognac. Son el sueño de un febricitante, pero no son de ningún modo la verdad. He pasado algunas horas del alta noche en pleno bosque, pero dormido en los cojines del carruaje o apurando a sorbos la botella de cognac en la cama del *pullman*. No sé, por tanto, si a tales horas rastrean en la montaña tantas fieras selváticas, tantas monstruosas alimañas como en mis versos aparecen. ¿Quise ser real? Pues éa qué, entonces, vienen la bruja cabalgando en el tradicional palo de escoba, el deforme trasgo, el monte que desea huir y el árbol que habla? ¿Quise ser fantástico a la manera de Edgar Poe o de cualquier otro insano sublime? Pues huelgan de seguro las pretensiones seudocientíficas de que hago alarde, las observaciones zoológicas, y ese prurito de exponer en verso que el plumaje de las aves nocturnas es comúnmente hirsuto y áspero, que cuanto alienta en la “noche tenebrosa es tardo en el anclar y torpe en el vuelo”, y otras zarandajas semejantes.

Aunque han corrido ya dos o tres años desde que zurcí esos malos versos y no puedo, por ende, hacer memoria del móvil que me impulsó a escribirlos, barrunto que debió ser cierto deseo que usted comprenderá porque es artista, pero que es inexplicable para el *vulgum pecus*: presentar un estudio de claroscuro, hacer con palabras un mal lienzo de la escuela de Rembrandt, oponerle luz a la sombra, el negro intenso al blanco deslumbrante. Me encantan a mí estas oposiciones de colores y, esté usted cierto, al encontrar en mis poesías una gardenia blanca, de que a seguida viene una camelia roja. Quizá por este gusto leo con tanto agrado a los pintores literatos, como el admirable Eugène Fromentin, preocupados siempre en esos efectos de luz y de color. Yo lo hago mal: pero Gautier, nuestro Gautier, lo hacía maravillosamente.

Puse, pues, mucha sombra, mucho negro, en una parte, y mucha y muy viva claridad en la otra: una jaula de fieras dentro de oscuro galerón en este extremo, y toda la luz eléctrica incandescente de los señores Aguirre en el otro. Y sin limitarme a este simple contraste, atado, como el Mazeppa de Lord Byron, a un caballo salvaje, me perdí en selva enmarañada de sueños y de fantásticas visiones, Y resultando de todo una poesía en la que aparecen barajadas las cosas más disímbolas; una poesía lisa y llanamente híbrida.

Esto en cuanto a la sustancia: la forma, amigo mío, es mucho peor. Yo tengo un defecto, que es para otros cualidad, pero que para mí es defecto y grave. Ya lo había reconocido antes de que un gran artista, Jorge Hammeken, y un hombre inteligentísimo que mucho sirvió para mi disciplina intelectual, Telésforo García, me lo indicaran. Tengo el entendimiento, como lo están las planchas fotográficas, untado de colodión. De modo que reflejo, sin quererlo, al último autor que he leído. Pienso a veces que son todos mis autores favoritos, como esas muchachas que van a los bailes con exceso de polvo de arroz en el semblante, y que nos dejan manchado el hombro del frac. ¿Qué quiero decir, por ejemplo, cuando digo en mi "Tristissima nox": "La noche es formidable"? Pues quiero decir, simplemente, que he estado leyendo toda la semana a Victor Hugo. Porque esa frase, amigo mío, no dice absolutamente, nada

más. Esa “nox” sale fresquecita de *Las contemplaciones*. En la descripción de la mañana ya puede ser que sea yo quien habla, a menos que sea otro de quien no me acuerdo pero todo lo anterior es Hugo con agua de Seltz mía. Y yo no aconsejo a nadie que imite a Hugo. Como tampoco le aconsejo que suba al cráter del Popocatepetl: es trabajo terrible e infructuoso. Los Hugos chiquitines son insoporables. ¿Qué vamos a hacer nosotros, con nuestros débiles esquifes, en ese inmenso océano? Todos, como dijo Amicis, somos pájaros que cantamos en el árbol de Victor Hugo; pero ¡querer convertirse en esa encina enorme...! ¡qué locura! Imitar la *factura* de Hugo, a mí me parece fácil. Le falsificamos la firma, pero no el pensamiento. Yo lo he hecho muchas veces, usted lo sabe. Allá en mis mocedades literarias, hice una oda malísima que di como traducción de Victor Hugo, y todos cayeron en el garlito, y todavía, pasados seis u ocho años, meses ha, en las columnas del mismo periódico que usted escribe y en las columnas de otros muchos, ha vuelto a aparecer, sin que pase día por ella y esa sí verdaderamente formidable. ¡No quiero morirme con este cargo de conciencia! Esa oda “A la Exposición Universal” no es de Victor Hugo, no puede ser de Victor Hugo; tampoco es mía, porque yo no la quiero y me parece mucho peor que sus hermanas; ison versos baldíos, versos mostrencos que yo regalo a quien los quiera!

Pero ése, al cabo, es un *pastiche* y la “Tristissima nox” no es un *pastiche* —¡ni ese mérito tiene!— es la imitación inopinada, natural, de *Las contemplaciones*. Hay contagio de enfermedades, no contagio de salud y Victor Hugo nos contagia sus defectos, no sus cualidades.

Ya ve usted, pues, amigo mío, que en cuanto a la forma, mi poesía falsea por la base. Es híbrida en la sustancia: artificiosa e híbrida en la forma. Puede ser que también me engañe en esto: pero creo haber hecho cosas menos malas. No entraré a detalles y menudencias para indicar otros defectos ideológicos o gramaticales que en ella encuentro: ¡fuera empresa larga! ¿Qué significa, por ejemplo, este verso:

*Cuando la luz expira, el color duerme?*

Pues una gran perogrullada: que cuando es de noche no se ve. ¿Qué es eso de que los caballos *evitan* la selva oscura? En castellano no se dice *evitan* sino *esquivan*. *Et sic coeteris!* Que la tierra sea una novia, como yo digo, en espera del sol su prometido, lo comprendo; pero el que esa novia esté en el umbral de una alquería y haciendo Dios sabe cuántas cosas, no lo entiendo, aunque yo mismo lo haya dicho.

¿Por qué ha gustado a usted tanto mi “*Tristissima nox*”, y por qué encarece y realza mi bondadoso crítico las que considera como bellezas de ella? Porque ese crítico es mi amigo, y un crítico, o debe habérselas con los muertos, o con los autores extranjeros a quienes no conozca ni de vista o ser un huraño, un hombre sin amistades, algo a manera de Robinson, en una isla desierta de cariños. Es necesario cuidarse de los enemigos y también de los amigos, y yo me cuido y me defiendo de los ataques de unos y protesto contra las amistosas exageraciones de otros. Por eso, y porque tengo mucha fe en el porvenir literario de usted como poeta y como crítico, voy a permitirme a continuar haciéndole algunas observaciones relativas a los últimos artículos que ha dado a la estampa, y más particularmente a la crítica de una poesía del señor Peza.

Pero esta carta es demasiado larga y aplazaremos para mañana su final.

## II

No estoy conforme con usted, querido amigo, en el sistema crítico que emplea, eligiendo, para apreciar el valor literario de un poeta, una sola poesía. No hay poeta que sintetice y concrete en ninguna de sus poesías líricas, todas las cualidades ni todos los defectos de su ingenio. El poeta lírico es el ser por excelencia tornadizo y mudable: aquí creyente, allá escéptico; aquí cantando a la esperanza, allá desesperanzado. Es el arpa eolia sujeta a los caprichos del viento. ¿Qué poesía, por ejemplo, tomaríamos para juzgar a Musset? Entre las estrofas “A la luna” y “La esperanza en Dios” ¡qué enorme diferencia! Y sin embargo, en las dos está el alma de Musset; pero no en una sola de ellas, sino en las dos. El poeta lírico debe ser juzgado en el con-



junto de su obra, porque ésta es esencialmente compleja como la vida misma. Los poetas “de unidad de acción”, si se me permite la frase, son por todo extremo artificiosos o, mejor dicho, no son tales poetas, son hongos que crecen en la pared de los salmos, yedras que se enroscan a la encina de Tirteo plantas parásitas que medran a la sombra de Horacio, pero no son personalidades literarias. Serán imitadores, más o menos felices, de altísimos ingenios; pero la vida no se imita, se vive, y esas líneas rectas e inflexibles no viven. El poeta, ante todo, ha de ser hombre como nosotros, y el hombre ora duda, ora cree, ora sufre, ora goza. Del conjunto de sus obras pueden tomarse ciertos tópicos, extraerse el carácter, pero no hay poesías representativas, como no creo, a pesar de Emerson, que haya hombres representativos. Se ha dicho mil veces que Voltaire es el siglo XVIII y en mi concepto no hay tal cosa. Voltaire es Voltaire y nada más. En el siglo XVIII hubo creyentes e ilusos como Juan Jacobo, y terribles fanáticos como Robespierre. Se ha dicho también que Lord Byron es la poesía desesperanzada del propio siglo, y también eso es falso; porque en aquella centuria, como en todas, hubo poetas bien avenidos con la vida y cantores de sus halagos. Lo cierto es que en todas las edades hay felices e infelices, creyentes, y descreídos; y que cada cual expresa y canta lo que siente. Eso de que todo un siglo quepa en un hombre, aunque ese hombre sea un coloso, me parece imposible. En el siglo XIX caben Napoleón el Grande y Napoleón el Pequeño, y Victor Hugo y Von Bismarck y el pontífice Pío IX. Las corrientes del espíritu humano serán siempre diversas y no habrá hombre que las sintetice y unifique. Para mí hay mayor mérito en ser Voltaire o Lord Byron que en ser la filosofía o la poesía del siglo XVIII, porque este último equivale a convertirse en el portaestandarte de un regimiento de uniformados; en la unidad que marcha a la cabeza de un ejército de ceros. Victor Hugo es grande, es enorme, cuando es él: desde el momento en que sus idólatras le hacen creer que es el poeta representativo del siglo XIX, cae bajo el peso de esa colosal embajada y tiene que escribir libros indescifrables para que se entienda que él está

en los secretos de ese invisible y misterioso poderdante. Un hombre que representa a toda una centuria ya no puede, siquiera, tener amores. Sube al Olimpo y ha menester representar, sin apuntador ni traspunte, el papel de Dios entre los hombres. ¿Qué parecería un siglo enamorando a una costurera?

Y así como no hay hombres que encarnen todas las necesidades y todos los ideales de su época, no hay tampoco poesías que sinteticen todo el carácter literario de un poeta lírico. Tal o cual poesía, como decía de la conciencia, paradójicamente, don Ignacio Ramírez, es el humor con que el poeta despertó. Y aquí entramos de lleno a la cuestión que usted ha provocado con su crítica: ¿el poeta ha de cantar sus dolores propios, sus esperanzas propias, o los dolores y las esperanzas de la humanidad? Es claro que la libertad de los irlandeses pesa más en la balanza de los intereses humanos, que los dengues de una muchacha bonita a un poeta feo; pero es probable que el poeta desdénado sienta y cante mejor estas esquiveces que el deseo de libertad a los católicos manumitidos en Irlanda.

El personalismo en la poesía lírica es aborrecible, cuando la personalidad manifestada es la de un tonto; pero personalísima ha sido siempre la poesía lírica y la ha de ser en todas partes. ¿Cuál es esa misión que nos ha dado la humanidad para representarla? Ante todo, yo no conozco a la humanidad ni sé lo que desea. Cuando por la exaltación de un sentimiento, me veo obligado a escribir en verso, no pregunto si eso mismo sienten otros, sino que digo lo que siento o creo sentir. Los mismos que piensan desprenderse de este personalismo, no pueden lograrlo. Victor Hugo, fustigando el imperio de Napoleón III en sus *Castigos*, no es la humanidad, ni siquiera es todo el pueblo francés, puesto que en Francia había quienes sostuviesen y apoyasen, con desinterés y entusiasmo y en gran número, aquel régimen político. Lo grande que hay en aquel libro es precisamente lo personal: es la pasión. Quitamos ésta y ya no existe la poesía. Pero canta maravillosamente sus dolores y por eso es notabilísimo cuando escribe "El culto del abuelo". Eso es humano y es eterno,

porque humano y eterno es el cariño que siente el padre por el hijo y el hijo por el padre.

Yo diré entonces a Peza lo contrario de lo que usted le dice: sea usted siempre personal, porque decae visiblemente cuando no lo es, cuando descuelga figuras y metáforas brillantes para construir un altar de orden suprema. El Peza amado por las madres es admirable; el Peza aplaudido por las galerías, aun hombre hábil.

Creo que trabajo inútilmente en convencer a usted de lo que está, hace tiempo, convencido. Los dos rendimos culto a los mismos dioses—usted como sacerdote: yo, como creyente— los dos somos fervientes partidarios de la poesía personalista. ¿Qué es nuestro Musset, el poeta personalista por excelencia? No se asemeja a ningún otro de los que conocemos: es Musset con sus queridas, es Musset con su ejemplo: es Musset en fin. Y Peza, en sus *Cantos del hogar*, no es Victor Hugo con sus nietezuelos, no es Amicis en pantuflas, es Peza con sus hijos. Esos niños, abriendo con sus blancas manecitas la áurea puerta de la inmortalidad para su padre, forman un cuadro sorprendente.

### III

Creo que convendrá usted conmigo, en que fue más allá de lo debido al proscribir tan cruel e injustamente la que llama poesía personalista. “Lo que constituye el arte—como dice Eugène Véron en su *Estética*— no es tanto la emoción comunicada, cuanto la intervención de la personalidad humana en la emoción misma. Para que sintamos la emoción estética, se ha menester que podamos encontrar al hombre en su obra.” Cuando admiramos los caracteres de Harpagón y de Tartufo, lo que en realidad motiva nuestra admiración no son los tales caracteres, sino la personalidad de Molière que supo observarlos y traerlos vivos al teatro. El arte es sustancialmente personal. Oirá usted hablar a algunos del “arte impersonal” de los antiguos. ¡Craso error! Lo que acaece es que en la poesía de los antiguos la personalidad no es individual sino colectiva; no expresa los rasgos peculiares de tal o cual poeta, sino el carácter común a toda la raza. Y no podía ser de

otra suerte —como observa Véron— en una época en que el hombre “sujeto a las necesidades de la vida colectiva, no tenía otras preocupaciones que las relativas a ésta”. Así se formaron los grandes poemas de la India, de Grecia, de Germania, de Escandinavia, semejantes en el fondo de las ideas, porque todos esos pueblos parten de una fuente común; diferentes en la forma y en el detalle, porque cada uno de esos pueblos, en la serie de sus migraciones, sufrió contactos e impresiones diferentes. La personalidad de la raza, manifestada en esas obras, es la que constituye su poesía.

Es imposible separar la personalidad del poeta de su propia obra. Puede creerse, por ejemplo, que Goethe no está en el *Fausto*; que, como un dios satisfecho, se retiró de su obra al terminarla para volver a la impasibilidad de lo inmortal; pero es mentira, Goethe está en el *Fausto* sin nombrarse; está con su filosofía estrambótica y su orgullo, con sus dudas y con su pagana voluptuosidad. Margarita es una de las mujeres a que él dio de paso la limosna de su amor y que en seguida abandonó. *Fausto* es el Goethe de parada, el Goethe de la corte, lo que el Júpiter de Weimar quería ser: muy viejo, porque la ciencia sólo se adquiere con los años: pero a la vez muy joven y muy guapo, porque las mujeres no se enamoran de los decrepitos. Él es Goethe con todo su genio y toda su fatuidad. El infierno le da por lacayo a uno de sus príncipes y el cielo le depara por esposa a la única mujer digna de él, a la más bella, a ¡Helena! Mefistófeles también es Goethe, pero el Goethe de más adentro; el malo, el torpemente lascivo, el burlón y mofador, el escéptico, el que poco cree, el que nada ama, fuera de la belleza y la fortuna. Goethe, fuera del *Fausto*, es Goethe arrodillado delante de Goethe.

Leconte de Lisle nos parece, a primera vista, un poeta impersonal; pero ya he dicho y ahora digo de nuevo, que no hay poesía impersonal. Lo que admiramos en sus poemas es la intelección de la belleza griega, es decir, la personalidad del poeta. Poco importa que el poeta se externe y exhiba demasiado, si ese poeta es alguien. He aquí lo que hay que pedirle. Puedo simpatizar con él más o menos, si más o menos se me asemeja, si más o menos he sentido las

emociones que él canta; pero aunque nada se me parezca he de admirarle, si es poeta.

Ahí tiene usted a Rollinat. Yo no veo como él gatos que me enroscan sus colas al cuello y que me ahogan, porque no padezco el *delirium tremens*; pero no puedo menos de admirar esa poesía neurótica, sobreexcitada, morfinomaniaca, que huele a éter y sabe a opio. Ese Rollinat es un enfermo, como Juan Richepin, como Catulle Mendès, que padece de priapismo, y la poesía de Rollinat no sólo presenta una personalidad, sino un caso patológico. ¿La desterrará usted del arte porque no expresa, ya no digo los grandes ideales y las grandes necesidades de la humanidad, pero ni siquiera lo que sentimos comúnmente los hombres sanos? No, sin duda, porque es bella. Ese enfermo no soy yo, no es usted, pero a usted y a mí nos interesa.

Rechazo, pues, enérgicamente el cargo de personalista que hace usted a Peza. La personalidad de este poeta no tiene nada de insólito como la de Edgar Poe, como la de Baudelaire, como la de Richepin, como la de Rollinat. Sus dolores y sus goces son los dolores y los goces de la generalidad de los mortales. Dice a sus hijos lo que todos los padres buenos les dirían si tuvieran tanto talento como él tiene. No hay madre —y todas las mujeres son madres, de un ser real, o de un ángel que está esperando a que lo llamen con un beso; de una muñeca... o de un anciano!— no hay madre, digo, que no admire a Peza, y desengáñese usted, sólo lo bello causa admiración. Victor Hugo, como usted dice, ha cantado a los niños con ternura infinita; especialmente, para mí, en las *Hojas de otoño* en los *Cantos del crepúsculo* y en *Las contemplaciones*. Desde que el gran poeta se quiso más a sí mismo, amó menos a los niños. Ya en *El arte de ser abuelo* no habla tanto el padre sino el filósofo, el hombre político, el apóstol, el profeta. Ese poeta que habla a sus nietecitos contra el dogma de la Inmaculada Concepción, contra los tiranos, contra Napoleón III, ya no es un padre: es simplemente Victor Hugo hablando *urbi et orbi* desde el balcón de su Vaticano. A mí me gustaba más cuando los dejaba revolver sus papeles y les contaba cuentos. ¡Qué ternura entonces! ¡Cómo de-

searíamos robarnos a esos niños y besarlos mucho! ¡Qué suaves son esos taloncitos color de rosa de que nos habla en un capítulo de *Notre-Dame*!

Pero, porque Victor Hugo ha cantado a los niños asombrosamente ¿no hemos de cantarlos nosotros? ¡Eso equivale a decir a los padres que no quieran a sus hijos! Vea usted cómo habla de los niños un escritor admirable: Edmundo de Amicis; cómo los pinta otro italiano de gran talento, Salvatore Farina; cómo los mima Longfellow, cómo los acaricia Alfredo Tennyson. Ese sentimiento es eterno y tendrá siempre cantores. Ni el mar ni las lágrimas se agotan. Pero ¿qué cuerda nueva, pregunta usted, ha añadido Peza a la lira de marfil en que se canta a la niñez? Amigo mío, nadie pone cuerdas nuevas a la lira ni colores nuevos al prisma. Nada hay más viejo ni más hermoso que un ítem amo! ¿Qué quiere usted que digan los padres a sus hijos? Pues que los quieren mucho y nada más. Y si el padre es poeta como Peza, se los dirá tan admirablemente como él se los dice. Los besos son muy antiguos: del beso de la luz a la sombra nació el mundo. ¿Cree usted por eso que debemos renunciar a ellos e inventar otra cosa? ¡Pues invéntela usted!

Esos niños de Peza se parecen a Jorge y Juanita de Hugo, a la señorita Farina, al chiquitín Amicis, como se parecen entre sí todos los niños; pero no podemos confundirlos con ninguno; son de Peza. Vemos a Margot sentada en el mostrador de la juguetería, a Juan montado en su caballo de carrizo; a Concha oyendo cuentos y adivinando pensativa los dolores de su padre. Y hay una gran originalidad en esos *Cantos del hogar...* ¡la triste originalidad que da la vida! ¿No siente usted cómo pisa por ellos la tristeza, escondiéndose para que los niños no la vean? Dentro de esos versos hay sollozos sofocados, que han de sonar en la alcoba, cuando ya los niños estén dormidos. Los niños ríen, juegan, cantan, travesean: el padre siempre está triste, con una tristeza que sonrío. Lo vemos vestido de negro, como al compañero de Musset, y rodeado de vestiditos blancos. Se siente flotar una enorme ausencia en ese libro. Y esas risas suenan a perlas pero saben a lágrimas. No es sólo el padre el que ha escrito esos versos:

hay en ellos como un apacible y tierno sentimiento maternal. Esta melancolía no la tiene ningún otro cantor de la niñez. ¿Qué mayor y más triste originalidad? Yo respeto esos versos como se respeta el dolor y los amo como se ama lo bello. ¿Qué cosa más nueva que unos niños representando sin saberlo una tragedia? Pero, a la vez, ¡qué inmenso poder el del talento! Parecía que esos pequeñitos estaban solos; el padre los oprimió contra su pecho ...y ya tienen en cada niño un hermano, en cada mujer, una madre. Es hermoso poder decir: he hecho que todos amen a mis hijos. ¿Y esto se logra acaso sin el genio? Pregunte usted a la mujer que ame, si quiere a Margot y sabrá entonces si es poeta Peza. ¡Feliz beldad la que el poeta adora! exclamaba Lamartine. ¡Felices niños los que el poeta canta!

No, usted, cuyo espíritu es noble y delicado; usted que ha visto como yo muchas cosas a través de una lágrima, no puede menos de sentir y comprender esta belleza. Dígame usted si no es poeta el que ha dado esas cabecitas infantiles a todos los besos y esas blancas criaturas a una madre muy hermosa que se llama la gloria. Levantémonos un poco sobre el vulgo bellaco y mofador: yo creo que es noble el padre que no oculta su dolor y lo muestra a cambio de simpatía y de amor para sus hijos. Entre usted a ese hogar de los *Cantos* con su gramática desenvainada. Yo le aseguro que Margot se la quita.

Peza no sólo es poeta, sino gran poeta en la poesía íntima y de corazón. Los otros géneros que cultiva no son de los que a nosotros no agradan. Usted como yo es apasionado de la forma; sentimos la voluptuosidad del color y de la línea; nos fascina y encanta por ejemplo este admirable verso de Díaz Mirón:

*...el puro y dominante pecho  
hinche y erige su botón de rosa!*

Creemos en Gautier, buscamos la paleta de los Goncourt, nos evadimos del diccionario de la Academia porque está lleno de palabras secas y de vocablos grises, nos suena a banda militar la poesía de Zorrilla y a vihuela des-

templada la poesía de Grilo; pero estas aficiones nuestras no han de hacernos desconocer la belleza en donde la encontremos. En las serenatas de Zorrilla, por ejemplo, hay una belleza musical admirable; y en cuestiones estéticas debemos ser como los sultanes y tener un serrallo en el que quepan todas las bellezas; no casarnos con una sola y serle fieles. Peza es poeta, poeta en todo, y como tiene alas para subir a cimas muy altas, yo le aconsejaría que para ampliar la esfera en que campea su privilegiada inteligencia, leyese a muchos poetas franceses, a muchos poetas ingleses y a algunos poetas alemanes, así como a consejo a usted que lea a los griegos y latinos. Para escribir nuevos *Cantos del hogar* no necesita leer a nadie: sabe todo.

La poesía francesa es muy coqueta y muy hermosa; cuesta trabajo levantarse de su muelle canapé; pero, aunque estoy enamorado, de ella, debo confesar a usted que nos va a dañar algo su *champagne*. Bueno es cenar con ella, pero a la mañana siguiente hay que marcharse a oír el canto de las cigarras virgilianas y el murmurio de la fuente de Tíbur. El excesivo amor a la frase, a los matices de la palabra, ha dado a Francia esa poesía de los “decadentes” que es como un burbujeo de pantanos. Bebamos una copa de Borgoña con Teodoro de Banville, pero conversemos luego mucho rato con los griegos y latinos, ilos grandes sobrios! Y diré a usted que tampoco nos haría mal frecuentar el trato con los clásicos españoles. Yo tengo muchos pecados en mi conciencia y he pensado elegir por confesor a fray Luis de Granada.

Imíteme usted en el arrepentimiento y confiésemel el enorme pecado que cometió al decir que Peza no es poeta. Yo le absuelvo, porque tiene usted mucho talento ...ilo que equivale a haber amado mucho!

[1888]



## LA VIRGEN DE GUADALUPE

ES NECESARIO tener muy delicada pluma para escribir la historia de las tradiciones religiosas, para contar la vida de esas hadas consoladoras de la humanidad. Se detiene el aliento delante de ellas como delante de esas irisadas burbujas de agua y de jabón que los niños lanzan al aire. Y también aquellas, como éstas, transparentan el cielo. Lee-mos sin emocionarnos la *Historia de las vírgenes* de Jaco-lliot; tiene para nosotros valor literario, valor histórico, pero no tiene lo que podría llamarse valor de familia. En cambio, esos libros piadosos que nos leían nuestros cris-tianos padres en la víspera de los días de fiesta, la *Vida de la Virgen*, escrita por el abate Orsini, *Cuadro poético de los sacramentos*, del Visconde de Walsh, el *Genio del cristia-nismo* y varios otros libros que no podemos vender aun cuándo estemos pobres, porque están dobladas sus hojas por las manos más queridas y que ya muchos no podemos besar, hablan a nuestra memoria y a nuestro corazón con exquisita elocuencia; nos hablan de lo que ellos hablan y de lo que nosotros oímos muy adentro cuando todo lo que nos rodea queda en silencio. La Virgen de Guadalupe es para nosotros un símbolo de familia y un símbolo nacio-nal. El pobre indio estaba huérfano de todo cuando ella apareció. Le habían quitado sus propiedades, sus mujeres, sus hijos, habían acuchillado a sus padres, y no podía ya creer en los dioses que presenciaron impasibles el exter-minio de su pueblo, y que sufrieron con impotente resig-nación los ultrajes de la soldadesca ebria de Cortés. No, no podía amar ya aquellos dioses ingratos, a aquellas divinidades prostitutas que se iban también con los hom-bres blancos. No, no eran dioses. Tenían de veras corazones de piedra. En los más creyentes, en los más abnegados, en los que se creían merecedores de castigo y disculpaban la celeste ira o el egoísmo, persistía aun el amor a los númenes vencidos, pero ya de otra naturaleza. El dios no protegía al indio, no era el omnipotente ni el temible: el indio amparaba al dios guardándolo en lo más secreto y

recóndito de su hogar, enterrándolo, llevándolo en brazos por las montañas inaccesibles para el conquistador y por las vastas soledades.

Lo amaba el indio, pero con amor compasivo, como se ama al que está en desgracia, al padre que cometió una falta y que por ella sufre, a la débil mujer, al indefenso niño. ¿Qué habrían de esperar de los dioses los protectores de los dioses?

Pero es el caso que tampoco podían amar los indios a las divinidades extranjeras. Eran los númenes airados, implacables, vengativos que habían assolado sus tierras e incendiado sus casas. Serían poderosos. Pero no podían parecerles buenos. Los misioneros de afable aspecto y blanda voz procuraban, es cierto, disculpar a los conquistadores y decían al indígena que ni Jesús, ni la Virgen, ni los santos habían sido cómplices en aquellas atrocidades. Pero aunque el misionero era muy bueno, aunque el indio le llamaba padre, fácilmente, siempre echaba éste de ver que no pertenecía a su propia raza, y que el Crucificado y las demás imágenes de aquellos frailes franciscanos eran también de otro color y hablaban, con los ojos, otra lengua. No poder creer ya en unos ni amar a los otros todavía, tal era la condición del pobre indio.

A la Virgen de Guadalupe sí pudo amarla desde el primer momento. El primero con quien ella habló fue Juan Diego; como para decirle: Yo no vengo en son de conquista, a mí no me trajo ningún soldado en la mochila, no me presento impuesta por el arzobispo ni por el virrey. Sé que ésta es tu casa, por más que los extranjeros te hayan echado de ella y reducido a servidumbre. Por eso a tí, que estás muy pobre, me dirijo para decirte que deseo vivir con vosotros. Te saludo en tu idioma, y mira, me parezco a aquella india muy bonita y bondadosa que se unió con tu padre para darte el ser, a aquella que murió de pena cuando los españoles le quitaron su heredad.

Y para que más lo creyera se escondió en su ayate. Caviloso era el indio suspicaz, temió que lo engañaran y resístiósse mucho a ir al arzobispado. Pero fue al fin y ¡qué regocijo para él! ¡A él, no al prelado, hizo el milagro aque-

lla hermosa Señora! No la tenía el arzobispo en su vestidura morada, ¡la tenía él en su tilma!

Aquella raza arrodillada necesitaba tener una divinidad delante, y la tuvo desde entonces.

Allá en aquel templo encuentran los indios algo de su patria perdida, allá recuerdan e imitan las danzas de sus antepasados, allá se encuentran como en hogar suyo que, por gracia, abren a los extranjeros. Si ven a un español arrodillado frente a la imagen de Guadalupe, sienten satisfecho su amor propio. Ellos le dieron esa protectora, y si ésta atiende las preces del español, si le otorga la merced que pide, a ellos lo deberá.

Irrevocablemente ha sido y es un símbolo de nacionalidad, de independencia, de patria, esta imagen. Cuando la guerra de insurgencia intervenían en la lucha, así como los dioses contrariados se mezclaban en las pugnas de griegos y troyanos, vírgenes antagonistas. El cura Hidalgo, que vivía cerca de los indios y que conocía el curso que siguen las ocultas corrientes de sus cariños, tuvo una idea genial: la de escoger por estandarte la imagen guadalupana. La insurgencia fue popular, levantó a las masas, inflamó a las almas, porque la animaban dos fuerzas poderosas: la fuerza de la fe y la fuerza intensa de una gran necesidad económica. Tuvo, pues, los caracteres de una de esas grandes guerras religiosas que aún suelen incendiar los países del pasado, y los de una guerra económica, de una guerra por hambre como la que amenaza ahora a Europa. *¡A matar españoles!* es decir, a repartirse sus bienes, a vengarse del amo duro, del hacendado avaro, a tomar desquite de los azotes y la tlapixquera.

¡Y arriba, en el estandarte, la imagen de la Virgen mexicana capitaneando, autorizando aquella guerra contra los hombres injustos y los crueles númenes extraños! No había realmente en la guerra de insurgencia lucha de dos credos religiosos diferentes o antagónicos, pero sí pugna entre dos catolicismos por decirlo así: el catolicismo del inquisidor, que excomulgaba, y el catolicismo del cura que era excomulgado; entre el catolicismo del propietario, del amo, y el catolicismo del siervo.

La Virgen de Guadalupe simbolizaba la religión de los naturales oprimidos; ella no fue agraciada con títulos militares por el poder virreinal, como la Virgen de los Remedios; ella era toda india y toda para el indio. Al ver su imagen en la bandera flameante alzábanse las chusmas, acrecíanse, sospechando tal vez que aquella compasiva y buena protectora estaba también vejada y perseguida como ellos. Para acentuar el carácter religioso de este enérgico levantamiento popular, debe tenerse en cuenta asimismo que sus principales caudillos eran sacerdotes, curas de pueblo, en quienes ve la gente sencilla, personificada la religión. Ellos se rebelaban contra sus prelados y superiores, porque veían de cerca la injusticia, porque sus curatos y sus templos eran los asilos únicos del indio. El clero alto, los primates, con el español; el clero bajo, los humildes, curas, con el indio. De aquí la escisión que dio carácter religioso a la insurgencia: escisión que empezó a marcarse desde la conquista con la lucha entre el catolicismo de Cortés y el catolicismo de los misioneros.

Los que niegan el milagro de la aparición, asientan que fue inventado por los españoles para dominar mejor al indio. Pues el milagro entonces consistió en que, sin quererlo, dieron al indio un gran consuelo, con el consuelo esperanza, con la esperanza energía, y con la energía aptitud para vencer.

\*\*\*

Transcurridos años, siglos, la fe en la Virgen de Guadalupe persiste aún como la esperanza en el enfermo. Todavía es protectora de los oprimidos, porque la opresión del capital y la presión de la ignorancia son eternas. Todavía el amo es duro, el capataz azota... y se escucha rumor de látigo como si fueran éstos culebras que silbaran en el aire. Y todavía la Reina apiñonada sonríe, prometiendo remediar los males y abrir las puertas de otro mundo en el que no hay siervos ni señores.

En el culto del indio hay mucho de idolátrico —se dice. Es verdad. Pero la oración siempre es oración cuando se exhala de una fe, como de la rosa el perfume, o cuando

brota de un dolor, como el llanto brota de los ojos. Hay ideales superiores e ideales inferiores, pero es bueno para conllevar el dolor todo ideal. El indio ve así, ama así; no ve ni ama sino lo que le presentan de bulto. No podemos substraerlo a la influencia ancestral; tiene por fuerza que revivir algunos de sus ritos, como esas danzas con que cree halagar y complacer a la madre de Dios.

Tiene que ser de su raza como el árbol es de la tierra en que enraiza.

¿Acaso el civilizado puede fácilmente remontarse a un concepto puro y netamente inmaterial de la Divinidad? ¿Tenemos ojos que vean fuera del tiempo y el espacio? La gran fuerza del cristianismo consiste principalmente en que aceptó la humanidad, y en que su Dios se hizo carne, se hizo hombre para que lo viéramos.

En el indio estos retoños y renuevos de idolatría son imborrables. Su raza, que no tiene ya virtualidad para vencer en la lucha por la existencia, morirá con ellos más o menos atenuados. Sobrevivirán grupos, individualidades, reproduciéndose incrustados ya, en otras razas; pero la masa obscura y densa va hundiéndose en el tiempo como parece que al romper el día se hunde la noche en el mar.

¡Buena Virgen la que ha sido madre de todos esos huérfanos de todo! ¡Buena Virgen la que aún ayuda amorosamente a bien morir a una raza agonizante y relegada al hospital!

En el mismo incrédulo, su nombre suena bien porque significa amparo al desvalido, protesta contra el abuso, idea de libertad. Y si el incrédulo nació de padres cristianos, ese nombre representará también para él todo un orden de hermosas ideas que ya pasaron, y que, por lo mismo, juntan a su intrínseca poesía, la poesía de lo ido. ¿No hay acaso perfume en un ramo de rosas marchitas que ya para los demás no exhala olor? Ese perfume no está en el aire, pero sí en la atmósfera del alma; a la Virgen de Guadalupe se asocia la idea riente de la niñez... y esa niñez que se ríe más mientras se aleja de nosotros. La madre nos enseñó a amar a esa Virgen afable, y por eso aun el que no crea en su aparición ni en su existencia suprasen-

sible, tendrá siempre de quererla. En esa imagen se reúnen para todos, o casi todos, muchísimas imágenes. Hay muchos ateos, y ya viejos, ya curados del vahido poético de la juventud, que ven todavía con cariño y terneza una rugada estampita de esa Virgen. Ella fue la confidente de nuestros padres que para nosotros le pidieron bienes.

La noche de la incredulidad respeta algunas estrellas dejándolas que brillen a incalculable distancia de los hombres.

Y esa del Tepeyac es una de ellas.

## ESTAMPA DE UN POLÍTICO

SOY EL MENOS a propósito para hablar de Lerdo. Cuando lo conocí ya era presidente de la República; es decir, ya casi no era nada. Los primeros retratos de él que llegaron a mis manos, fueron los que salían en las páginas del *Abuizote*, aquel semanario que, como don Sebastián, murió sin dejar familia, porque no se casó, ni tuvo hijos, ni, en consecuencia, nietos. Soplaban por aquel entonces vientos de fronda, como dirían los que han aprendido historia y frases en *Los tres mosqueteros*. Don Sebastián, como su santo patrono, aquel a quien asaetearon los gentiles, estaba acribillado de alfileres, o lo que es lo mismo, de epigramas. Él, impassible, resistía el chubasco, como quien desdeña el presente, porque ya es dueño del pasado, y porque está seguro del porvenir.

Cuando oí que los periódicos le llamaban “el solitario de Windsor”, la frase me pareció exacta. Yo tenía, para mí que Lerdo había sido un solitario. Atravesaba solo en su victoria, forrada de azul, las calles de Plateros y de San Francisco, para ir al paseo. Solo y a pie recorría, al caer la noche, aquellas mismas calles. La victoria iba al lado, junto a la acera; el criado detrás de él. Gustaba de la soledad, de hablar consigo mismo, y por eso, tal vez, no quiso casarse. ¿Leía mucho? No sé. De lo que estoy seguro, es de que se leía y se releía.

¿Quién era su mejor amigo? Acaso el cigarro.

Cuentan que en la conversación era donde más brillaba... no... en donde más chispeaba el talento de Lerdo. Pero también refieren que su conversación era casi un monólogo. El interlocutor era para él un pretexto. No le hablaba: hablaba.

Al verle pasear, pensativo y solo, por las calles, me parecía que en él quedaba mucho del estudiante que acostumbraba aislarse de sus compañeros para ir, con él abierto libro en la mano, de un extremo al otro del patio, entre los arriates de azulejos; mucho del rector que atraviesa de noche el claustro vigilando las celdas de los internos.

Y hacía bien aquel hombre en encerrarse, por así decirlo, dentro de sí mismo. ¡Buen compañero era su preclaro entendimiento, que ora lo interrogaba, ora le respondía! No hay solitarios, no puede haberlos, morirían muy luego, porque la única soledad posible es la de la muerte. El solitario místico, el eremita, está con Dios y con la naturaleza. El solitario filósofo está con su pensamiento.

Alabo a estos hombres que sin ser ariscos ni hurafños, huyen de la sociedad siempre que pueden. El hombre más esclavo es el que tiene más amigos, el que está preso en una red de artificiales deberes. Para que el fruto madure, es preciso que los chicuelos no sacudan mucho el tronco de un árbol ni se encaramen por sus ramas, con peligro de troncharlas. El pensamiento ha menester de amplio espacio para abrir y desplegar su follaje.

\*\*\*

El retraimiento en que vivía don Sebastián hará probablemente dificultoso el estudio de su carácter íntimo. Él se ocultaba, y sólo aparecía en los momentos solemnes, para volver luego a esconderse en las nubes que envolvían a los dioses de Homero. No fui testigo de esos grandes triunfos, de esas grandes apariciones de él, y por eso no puedo juzgarlo. No quedan escritos suyos..., algunas notas diplomáticas... y unos cuantos discursos que ya perdieron el calor de la vida comunicada por la palabra... pero queda una obra: la República.

El triunfo del orador es acaso el más grande. Él ve, oye, siente ese triunfo que lo calienta, lo abraza, y lo alza en hombros. Para que el triunfo sea más grande, el vencedor siente el placer de contemplar a los vencidos, de hacer esclavos, y de unirlos a su carro. Mas, por compensación, acaso esa gloria no vive tanto como la del que escribe alta y hermosamente. Necesita de la palabra, del ademán, de las circunstancias especiales en que el discurso se produjo. Nos figuramos cómo fue Mirabeau; pero no le conocemos como conocemos a Voltaire.

Imaginaos, sin embargo, lo que sería Lerdo en aquella su primera y famosa aparición en la Cámara de Diputa-



dos, cuando aplastó con la maza de Hércules el tratado Wyke-Zamacona. Yo me figuro a aquella Cámara como una nave que iba a zozobrar: los rayos rasgan las nubes como sables de fuego lanzados al aire por rabiosos monstruos; el océano es aquí abismo que traga, allá montaña que se viene encima; las velas arden, cruje el maderamen; los pasajeros están lívidos, convulsos; insurrecta y colérica la tripulación; cayó el piloto al agua y se ha perdido el rumbo; todos piden con gritos y clamores que echen al mar los botes y que den los salvavidas; y de súbito surge un hombre sereno que sosiega el tumulto, que apacigua el somatén, que infunde fuerza y valor con su palabra, que sabe cuál ha de ser el derrotero y en dónde está la playa próxima, que no teme la muerte, que ase el timón y que es obedecido. Ése era Lerdo.

Desde entonces aquel hombre domina, tiene súbditos, tiene creyentes.

Lerdo orador, no tuvo nunca una derrota. Entraba el último al combate, no como los capitanes arrojados e impetuosos, sino como los caudillos previsores. La fuerza de su elocuencia no consistía en el valor ciego y fogoso, sino en la estrategia. Cuando la batalla parecía perdida, él entraba. Todos creían agotado el debate, y él, con raciocinios que parecían hachazos, demolía aquel debate, para abrir calle a otro. Sus contrarios —¡y qué contrarios!— habían ido por tal o cual senda: él se levantaba a decirles: habéis perdido lastimosamente el tiempo; estáis descarriados; la solución que buscamos no está por este rumbo sino por aquél. Todos habían olvidado algo, que era lo esencial, lo traía Lerdo. Diríase que se complacía en verlos perdidos, extraviados, tocando, a oscuras, la puerta de una casa que no era la suya; para llegar, al fin, con una antorcha, y decir, sin enojo, sonriendo y seguro de acertar: —¡Ea muchachos; por aquí!

\*\*\*

Si el poder del orador es difícil de ser apreciado debidamente ahora, al estudiar a Lerdo, difícil es también hacer plena justicia al estadista. En la política, las corrien-

tes de la influencia personal no son visibles, como lo es el *gulf-stream* en las ondas. Lerdo procuraba ocultarse detrás de Juárez. ¡Siempre el solitario, desdeñoso del mundo y del aplauso! ¡Siempre el singular y taciturno personaje, que prefería, para mostrarse en público, el silencio y las sombras de la noche, al bullicio y a la claridad del día!

¿Quién precisará, deslindará, por decirlo así, la obra de este coloso? ¿Cuál fue su papel en el drama de Querétaro? ¿Cayeron de sus labios aquellas trágicas palabras que costaron la vida de Maximiliano?

Dado el carácter de Lerdo, debe ser sayo el desenlace de aquel drama. Tiene la inflexible rigidez de una sentencia dictada por el hombre de la ley. Fue el fin de un proceso. El sentimiento no interviene; las constancias procesales acusan, la República condena.

\*\*\*

En la ausencia de la patria, en el exilio voluntario, Lerdo vivió con la misma indiferencia, con el propio menosprecio del presente. La política tiene también sus islas desiertas, a las que llegan algunos náufragos. En una de ellas murió González Ortega. Pero Lerdo no trepaba a la roca más alta para ver si divisaba en lontananza la vela de algún barco. Aquel Robinsón vivía tranquilo en el islote solitario.

Hoy, vuelve por el camino que le antipatizaba; por el que había salido primero con el arca santa de la ley. La República, su hija, lo recibe en su sello. La libertad, su amada, trae la corona de encina a su sepulcro.

[1889]

## LA CORONACIÓN DE DON JOSÉ ZORRILLA

### I

NO HA SIDO México de las naciones más favorecidas por el errabundo y egregio poeta a quien concede ahora Granada los honores de la coronación, sólo otorgados antes, en españolas tierras, a Quintana; pero esta circunstancia no ha de hacer que, posponiendo la justicia a la pasión, por noble que ésta sea, como de fijo lo es en el presente caso, me alce en armas contra el laureado vate que en breve va a gozar, viviendo aún, de gloria póstuma. A hidalgos no nos ganan los que nos legaron el habla de Castilla, a justicieros mucho menos.

A Zorrilla hay que perdonarle mucho, no porque mucho haya amado, puesto que eso está aún sujeto a prueba, sino porque mucho y muy bien ha cantado, y porque, en fin de cuentas, sómosle deudores de incontables momentos de solaz. La generación que viene, la que ya campea hoy en la literatura, no tiene contraída con él deuda tan grande, porque se amamantó a [*sic*] otros pechos y tuvo y tiene dioses nuevos. Pero la mía sí es deudora de Zorrilla en quien ve la cifra de sus emociones juveniles, la Scheerezada que entretuvo la imaginación de todos nosotros con leyendas y cuentos orientales, el príncipe gallardo que despertó de su letargo en nuestras almas a esa hermosa hechizada que se llama la poesía. De la generación anterior, Zorrilla fue el músico de cámara. De la mía fue solamente, nodriza amable y cariñosa: pero a esa nodriza que nos adormecía con sus canciones y nos halagaba con sus cuentos, hemos siempre de recordarla con amor. ¿Cómo habíamos de escatimarle nuestra gratitud, pensando en sus regaños necios, en sus cicaterías de vieja, en sus rezongos de beata solterona? Los poetas, y los poetas como Zorrilla mayormente, no son como el común de los mortales. Ellos se creen divinos, o cuando menos, creen que algún dios

habita en ellos, y como dioses o semidioses obran, sin sujetarse a más leyes morales que las dictadas por su omnipotente voluntad, ni a jurisdicción que no sea la de sus pares, los próceres del olimpo. ¿Con arreglo a qué jurisprudencia podríamos juzgar a estos seres superiores que saben por qué cantan tan dulce las aves y “por qué vuela el cóndor”? Nosotros podemos someter a juicio a un hombre que sepa alguna ciencia, algún oficio, o que no sepa nada; pero esos caballeros que poseen sobrenaturales saberes, no son justiciables. De ellos el que menos se cree privilegiado, como los nobles de antaño, con la facultad de apropiarse la hacienda ajena, de disfrutar a la mujer del pechero la noche de sus bodas, y de vivir sin trabajar. Son, pues, esos poetas como Hernani: hermosos montaraces a quienes no deshonran contrabandos ni rapiñas.

¡Líbreme Dios de achacar a Zorrilla tamañas fechorías! Lo que intento es probar que no debemos condenarle sin remisión por los pecados que haya cometido en México, porque éstos son propios de la raza poética a que el trovador vallesolitano pertenece. Algunos de aquellos pecados tienen la circunstancia atenuante de haber sido cometidos en verso; y quien comete un delito por un consonante es como quien lo comete por hambre.

Desentendámonos, pues, del hombre para no hablar sino del poeta.

## II

Yo no tengo la fortuna de conocer personalmente al señor Zorrilla, pugno en vano por figurármelo en forma corporal como nosotros. Aquí está su retrato y estoy conforme en que Zorrilla luzca lengua y ensortijada melena, pero no paso por la levita ni por las demás prendas de ropa que el poeta viste. A Zorrilla me lo imagino siempre con el traje de Manrique. Es un tenor asombroso. Abro cualquier tomo de sus versos y pienso que estoy oyendo a Tamberlick en la serenata de *El trovador*. Su poesía no será acaso poesía, pero sí es canto. Y al canto sacrifica todo este poeta: la verdad, la justicia, la gramática, hasta el sentido común. Por emitir una nota alta, dijo Zorrilla que Larra

era un malvado y llamó imbéciles a los toledanos. Él no le pregunta a la palabra —¿qué traes?— sino —¿a qué sueñas? Abrid algún poema suyo: en la portada estará el retrato, y ese Zorrilla del retrato, semeja un director de orquesta en su encumbrado asiento: las octavas reales que siguen, son los instrumentos de bronce; las quintillas son las violas; los alejandrinos son los bajos; allí una seguidilla rasguea la guitarra; allá un romance toca el clarinete; y el conjunto no es un poema, es una ópera admirablemente instrumentada. Una ópera italiana, por supuesto; una ópera que tiene serenatas tan lindas y graciosas como la del *Barbero*; plegarias tan majestuosas y solemnes como la de *Moisés*; arias tan melancólicas y tiernas como la “Casta diva” de *Norma*. Bretón de los Herreros, en la poesía española de este siglo, apuró toda la gracia del idioma; Zorrilla, todas sus resonancias y sonoridades. Es preciso leer sus versos en voz alta, porque esos versos no se leen, se oyen. Pero se oyen de un modo singular. Recitad uno aisladamente y es probable que os suene mal: es un músico mediano, si no malo. Recitad la estrofa entera y su armonía os encantará. Los versos de Zorrilla son como músicos de orquesta: el conjunto, la suma, la coordinación de todos ellos es lo hermoso.

Se ha dicho que Zorrilla es el poeta por excelencia español, y esto es exacto. Probad a hacerle hablar en otro idioma, probad a traducirlo, probad a leerlo en francés, en inglés o en alemán, como leeríais a Campoamor y a Núñez de Arce. ¡Imposible! Zorrilla no puede hablar sino en español. De este inmenso órgano arranca prodigiosas armonías; pero no le pidáis que toque en otro.

Imaginaos que estáis a media noche en la nave principal de alguna de esas grandes catedrales españolas, que son como las casas más cómodas de Dios. Ni pupilas de monjas brillan tras la calada reja del coro alto, ni ceras en los altares. El templo está oscuro y solo. De pronto, se abre, quejándose con su cascada voz vieja, la cancela de la sacristía, suenan pasos en el entarimado, repetidos por la bóveda que los devuelve agrandados, así como un espejo convexo copia de figuras: ¿qué oís? el choque de las grandes llaves que, pendientes del cinturón, trae el que viene;

¿qué veis? por el ruedo de luz que frente a la capilla del Sacramento forma la vacilante lamparilla, cruza un hombre pálido de larga cabellera rubia y vestido de negro; llega al coro; la llave de hierro muerde la cerradura, que grita lastimada; el silenciario y misterioso desconocido sube por el estrecho caracol de labrada caoba; se acerca al órgano, pasa las manos por encima de sus teclas, como la pasa el domador por sobre el lomo del león dormido, y el órgano despierta, se espereza, lanza algunos bostezos, estira sus encogidas cuerdas, y se yergue. Cada vez que un dedo del organista hiere alguna tecla blanca o negra, parece que da en el hábito de alguna monja que está acostada y que, medrosa ésta, grita, se para, y brinca, y sube y huye por el tubo del órgano, como escapan los duendes por el cañón de la chimenea. Primero se oye el ruido confuso de esta evasión de notas o de monjas; el aleteo de la azorada lechuga que deja el nido del santo a cuyos pies estaba echada y soñolienta aún da de cabeza contra los cristales de ojiva. Después, la armonía confusa e indeterminada, que iba tanteando en la obscuridad, apoyándose en las paredes, tropezando, encuentra en su camino y despliega las alas. Entonces y como si aquellas notas estuvieran dotadas de milagroso poder de evocación, veis cómo avanzan por medio del coro, en larga hilera monjas penitentes; cómo se cubren de sotanas blancas, de cruces rojas, de capuchas negras, la tallada sillería; cómo gira el torpe facistol con sus enormes libros, en cuyas páginas abiertas aparecen grandes letras de chillantes colores y enrejados y garabatos musicales; cómo chispean los cirios amarillos junto a la cruz de madera y cómo al pie de ella extiende sus brazos el abad anciano. A aquel otro coro más angosto y estrecho, el de la reja dorada, asoman las monjas: allí están *Margarita la tornera* y la novicia Doña Inés. Las velas de los altares se prenden, como si en la cera de cada una de ellas se hubiera pegado una luciérnaga. Las estatutas yacentes de los mausoleos de mármol, se incorporan, y luego se levantan y van a arrodillarse: en las gradas del presbiterio, los monarcas; atrás, dentro de la crujía de bronce, los prelados y los nobles. Se oye rumor de choquezuelas: es don Pedro I

de Castilla que viene a orar, con la diestra en la cruz de la espada. Felipe II reza con los ojos bajos para que Dios no se los vea. Desembózase el galán Felipe IV, y, entre salmo y salmo, dirige una mirada a hurtadillas al coro de las monjas. Después, el cuadro muda, los espectros se desvanecen. Don Juan, de pie junto a la pila de alabastro, ofrece agua bendita, en la extremidad de su dedo índice, a una hermosa que pasa. Doña Ana de Pantoja, envuelta en manto oscuro se aproxima al confesionario. El alcalde Ronquillo acecha, embozado, detrás de una columna. En los cristales de las ventanas góticas se encienden imágenes de colores. Las campanas, antes inmóviles, con el sonido muerto adentro, como gigantescos apagadores sobre pábilos extintos, se agitan y vuelcan nidos de repiques sobre las torres y los tejados de la ciudad que despierta. En ella, hay celosías que se entreabren para abrir paso a manos blancas, que dejan caer billetes amorosos, a manera de plumas desprendidas de alas de palomas; justadores que van en sus corceles, y terciada la banda que ostenta los colores favoritos de alguna dama, al torneo; pajes que rebullen en los patios de los palacios, como grandes pájaros de plumas tornasoladas; dueñas que, oculta en el breviario, llevan la tierna carta de su señora para el apuesto enamorado que la ronda; tutores de torvo ceño y barba cana; donceles que en torcidos pasadizos aguardan besos de meninas; halcones, jaurías, venablos, lanzas y mosquetes; un judío que con el sambenito sobre el pecho marcha el auto de fe; un astrólogo en la torre; un gitano en la plaza; y allá, en la culebreante callejuela, bajo los garabateados pescantes de fierro que sostienen las farolas de un retablo, el cadáver de un joven trovador.

El órgano calla y la visión se desvanece. El organista —ya lo habéis entendido— era Zorrilla.

### III

Pero este músico es, además, un gran decorador. Los personajes de sus leyendas son figuras de gobelinos; sus romances, son riquísimas tapicerías. Los del duque de Rivas

tienen la corrección de la línea: los de Zorrilla tienen la riqueza del color.

¿Qué son las estrofas del poema *Granada*? Frisos de la Alhambra. ¿Qué son los *Cantos del trovador*? Almenas y cornisas y agujas de edificios góticos. ¡Imposible es que este poeta cante los ideales modernos! En vano, recientemente, intentó hacerlo. La locomotora no puede subir, serpenteando, por la abrupta montaña en cuya cima se alza el castillo de este señor feudal de la poesía. El viejo bardo sólo calienta sus entumecidos miembros en el rescoldo de la España moruna y de la España goda. El nido de esta ave está en el relicario de argamasa de alguna imagen tradicional. En su poesía suena la guzla mora, la lira de Manrique, la guitarra de Fígaro. Es morisco, es gitano y español.

¿Hay algún personaje más español que el petulante y despilfarrado y fanfarrón Tenorio? Pues en ese habría querido encarnarse Zorrilla; y por eso, inconscientemente, la posteridad —que ya para él empezó hace tiempo— le ha condenado a cadena perpetua de Tenorio. No tener Dios, ni ley, ni policía en la vida, y a la postre salvarse, tal es el ideal de este poeta, que es algo así como un bandido generoso de las letras. Ya descalabra a la gramática; ya aporrea a la historia; ya saquea a la leyenda; ya descrisma a la lógica... ¡y al fin se salva, al fin lo coronamos! Su discurso de recepción en la Academia de la Lengua debió haber llevado este epígrafe: “La música las fieras domestica.”

#### IV

En este mismo anacronismo viviente de la musa de Zorrilla está cifrado el secreto de su coronación. La poesía burguesa de Campoamor es contemporánea y rival de la música aristocrática de Núñez de Arce. Aquella es pintura de género y esta es pintura histórica, y la de Valera y Méndez Pelayo es pintura clásica, pero todas son de la propia edad, del propio siglo. Hasta los cartelones pintarrajeados de López García, y las estampas místicas y los bonitos cromos del señor Grilo son de nuestra época. Pero Zorrilla no tiene rivales, no tiene envidiosos, no es de nuestro tiempo. ¿Qué pintor va a encelarse de Velázquez ni de



Murillo? ¿Qué autor dramático moderno sería capaz de firmar y dar a la escena una comedia de Calderón o Lope? El mismo Echegaray, admirando mucho al autor del *Mágico prodigioso*, no consentiría en robarle una obra, de todos desconocida, y darla como suya. De Calderón habría sido aplaudida; de él, silbada.

Decir a Zorrilla: —Vamos a coronarte—, equivale a decirle: —Ya estás muerto; a nadie haces sombra, eres un aparecido que sólo tiene permiso de Dios para volver al mundo durante un cuarto de hora—. Asistimos al entierro de su poesía, como se va al entierro de una vieja nodriza, a quien no tratamos ni volvimos a ver en muchos años, pero cuyo recuerdo vive en nuestras almas.

No leemos las poesías de Zorrilla; pero coronamos al poeta. No le vemos: lo recordamos. No esta con nosotros, pero está con Lope y Calderón. Vive y ha muerto. Lo amamos como se ama la juventud perdida. Pocos lo leerán después, porque ninguno podrá oírlo. ¡Él se llevó el secreto de cantar sus versos!

[1889]

## BENITO JUÁREZ

EN EL HUMO que alzábase a las plantas de Cuauhtémoc íbase el alma de una raza vencida: en Juárez empieza una nación. Los aztecas combatieron por sus dioses lares, por sus dioses penates contra el extranjero, contra el hombre blanco, contra el que veneraba a otros númenes, contra el que no tenía el color ni las costumbres de ellos. Una raza era la que pugnaba con otra raza, una civilización la que se defendía contra otra civilización omnipotente. Y por cuanto las divinidades tal creían —lidiaban acaudillando a unos y a otros, las preponderantes, las vencedoras eran, si no adoradas, a lo menos temidas. De aquí la sumisión de algunos reinos aterrorizados, puestos de hinojos ante el destino; y de aquí también la complicidad de ciertas castas que explotaron tal espanto para imponerse, aliadas con los conquistadores, a pueblos rivales. ¡No formaban esas gentes dispersas una nación llamada Anáhuac! ¡y qué mucho que no la formaran cuando ni el viejo mundo habían cuajado, por así decirlo, las nacionalidades! Ya había combatido éste por su señor feudal y por su rey y por su religión; pero aun no había luchado por la patria, concepto amplio, elevado y comprensivo que no adquieren los pueblos sino al diferenciarse y constituirse.

En el crepúsculo del período virreinal tampoco ese concepto había formado sino en espíritus precursores. Para Hidalgo mismo, la patria era una hija que, en la madurez de sus años, tenía derecho a emanciparse de la tutela paternal, de la metrópoli. No se atrevía a romper todos los vínculos que la unían a ésta. Morelos vio más claro y vio más hondo. Pero esos espíritus precursores brillaron, como relámpagos, alumbrando la densa oscuridad de la masa. El que vino a tiempo, y en la hora propicia, para sentir la idea de patria, ya difusa en la totalidad, y para encarnarla, fue Benito Juárez.

Porque tuvimos antes otro recio choque con nación extranjera, con la República del Norte, y en aquel enton-

ces no sintieron todos la unidad, la solidaridad nacional. Por eso hubo funestas rivalidades en el ejército, disputas y codicias que amenguaron en mucho nuestra fuerza. Cuando la intervención francesa, tampoco todas las clases tuvieron conciencia del deber y energía para cumplirlo; pero sí hubo esa intelección y esa virtud en el Estado, y en el pueblo apto para ejercitar sus derechos. La nación propiamente dicha nació entonces; tuvo su éxodo en la caminata a Paso del Norte; su epifanía, en el Cerro de las Campanas. Desde aquel punto, desde aquel instante, desde la muerte del archiduque, México fue México. Ahí se impone nuestra nacionalidad y se enlaza de por vida a esta forma de gobierno: la República.

¿Qué personalidad como esta de Juárez pueden oponernos los conservadores? ¿Quién de entre ellos se opuso a la invasión? La lógica es inflexible: los reaccionarios, por bien intencionados que les supongamos, no tuvieron fe en su país, ni en sí mismos, ni en su religión siquiera. Para encumbrarse momentáneamente, recurrieron a ejército extranjero, a gobernante extraño, a forma de gobierno exótica, a un déspota y a un excomulgado. Los liberales defendieron su patria, acataron su ley. ¿A quién le honra? La victoria fue nuestra. La victoria cumplió con su deber.

Juárez, en esa época, noblemente personifica la idea de patria. Él no imaginaba, como los aztecas, que los númenes combatían con él y por él: él no creía, como los aborígenes, que era superior la civilización de su pueblo a la del que venía en son de conquista: él sólo supo cuál era su deber y cuáles eran los derechos de la República. ¿Fiaba en el triunfo? No podemos creerlo. Tan formidable era la conjura de intereses y fuerzas coligados en su contra, que temerario es suponerle tal confianza. Mas si la tuvo, no menoscaba su mérito: prueba nada más que fue superior a los hombres de su época, y que vio claro en las tinieblas del futuro. Demuestra, asimismo, que la justicia estaba de su parte. Sólo el que la tiene cree, cuando todo le desampara, que habrá necesariamente de vencer.

No es equitativo, sin embargo, dar a Juárez un simple papel pasivo, por augusto que sea, en aquella lucha.

Le admitimos como símbolo de la heroica resistencia, pero también, y mucho, como propugnante y capitán. Resalta, sobre todo, en ese hombre, una condición que también singularizó a Morelos: la de organizador. Descubría Juárez con sagaz percepción al hombre adecuado para realizar tales o cuales fines. A no haber sido así, su resistencia merecería mejor el nombre de inercia, y en ningún caso habría alcanzado el buen éxito que alcanzó. Juárez supo escoger sus auxiliares; supo utilizar las aptitudes de cada uno; en éste, la vehemencia; en ése, la rectitud; en aquél, la cordura; improvisó generales, gobernantes, se deshizo hábilmente de aquellos que, levantados por el entusiasmo popular, ciego y voluble, habrían sido perjudiciales más adelante para el bien común; favoreció a los que traían al acerbo de la causa republicana nuevo y eficaz contingente; en una palabra, procurando desvanecer su personalidad para que no agobiara a todos con su pesadumbre, y permitiendo que se atribuyeran a otros el mérito y la responsabilidad de señalados actos, ejerció siempre, por sí mismo, influencia decisiva en la nación, fue el alma activa de la resistencia, el resorte impulsor en la contienda y el pensamiento, de continuo vigilante, en el Estado.

En cualquiera época, ese hombre hubiera sido un hombre de gobierno. Ya el conflicto le halló maduro y en lugar prominente. No le formaron, pues, las circunstancias, ni le elevó la fortuna. Ésta puede hacer mucho por un soldado vencedor, por un caudillo que, en instante dado, arrastra a las multitudes y se convierte en ídolo del pueblo; mas para que un estadista logre realizar sus propósitos, afianzarse en el poder, y merezca la gratitud de los gobernados, el favor de la inconstante diosa no es bastante. Necesítase que ese estadista tenga, condiciones intrínsecas de subido mérito, que se sobreponga por virtudes propias y no por glorias y prestigios pasajeros.

Las condiciones externas tampoco le favorecieron. Juárez no era de esas personalidades que seducen a la muchedumbre deslumbrándola, imponiéndose a ella y atrayéndola por la gallardía de la prestancia y por el esplendor del atavío. El indio idólatra sufre el hechizo de la pompa

sacerdotal, del aparato bélico, de todo lo que fue siempre extraño a Juárez. El criollo, por lo que tiene de latino, se complace en lo artístico, en la forma bella, en lo brillante y suntuoso. Nada de eso había en Juárez. No tuvo él ninguno de esos medios poderosos de seducción y de fascinación. Lo que tiene de intensamente patrio y de esencialmente democrático es lo que le enaltece, le capta el amor de todo un pueblo y le asegura perenne gloria.

En Juárez se unen por manera indivisible y se compenetran la idea de patria y la idea de República. Es el único en nuestra historia que enlaza así esas dos ideas y las encarna y simboliza.

El culto a la memoria de Juárez, esta piadosa peregrinación anual a la tumba del gran ciudadano, dignos son de estímulo y respeto.

“En la perpetuidad del culto a los héroes –dice Carlyle– paréceme ver el eterno diamante sobre el cual no pueden caer las ruinas aventadas por la revolución. En él se detendrá ese alud de escombros que todo arrasa, mezcla y desmigaja en torno nuestro, durante los días revolucionarios; no puede ir más allá. Es él la piedra angular que marca el punto en donde empieza a reedificarse lo destruido”.

## DECADENCIA LITERARIA ESPAÑOLA

LA DECADENCIA ACTUAL de la poesía lírico-española es innegable, y así lo reconocen y confiesan todos los críticos serios de la Península. La ingeniosa frase de Leopoldo Alas: “tenemos dos poetas y medio, Campoamor, Núñez de Arce y Manuel del Palacio”, me parecería exacta si no estuviera redactada así, sino en esta forma: tenemos dos poetas, pocos medios poetas y muchos centavos de poetas.

Ahora bien, entiendo que esta decadencia de la poesía lírico-española depende, por decirlo así, de falta de cruzamiento. La aversión a lo extranjero y a todo el que no sea cristiano rancio, siempre ha sido maléfica para España: dígalos, si no, la expulsión de los judíos. Es falso que el sol no se pone jamás en los dominios de nuestra antigua metrópoli: el sol sale y se pone en muchos países, y es conveniente procurar ver todo lo que alumbraba. Conserve cada raza su carácter substancial; pero no se aisle de las otras, ni las rechace, so pena de agotarse y morir. El libre cambio es bueno en el comercio intelectual y tiene sobre el libre cambio mercantil la ventaja de que podemos establecerlo hasta con pueblos y naciones que no existen ya.

Mientras más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana, etc., importe la literatura española, más producirá, y más ricos y más cuantiosos productos será su exportación. Parece que reniega la literatura de que yo le aplique estos plebeyos términos de comercio; pero no hallo otros que traduzcan tan bien mi pensamiento.

No puede negarse que en España hay mejores novelistas que poetas líricos. ¿Y a qué se debe esta disparidad? Pues a que esos novelistas han leído a Balzac, a Flaubert, a Stendhal, a George Elliot, a Thackeray, a Bret Hart, a Salvatore Farina, a Tolstoi, a muchos otros, y este roce con otros temperamentos literarios, con otras literaturas, ha sido provechoso para ellos. Entre los buenos novelistas de allá, Pereda es, a mi juicio, el más genuinamente español, el más

espontáneo, el más de la tierra; pero, a pesar de ello, sus procedimientos y métodos de observación revelan que conoce a autores clásicos antiguos y modernos.

El renacimiento de la novela en España ha coincidido y debía coincidir con la abundancia de traducciones publicadas. Leen hoy los españoles mucho Zola, mucho Daudet, mucho Bourget, mucho Goncourt, mucho Feuillet; y por lo mismo, los rumbos de la novela han cambiado para los novelistas castizos. En una palabra: la novela española ha viajado y ha aprendido bastante en sus viajes.

No pasa lo mismo con la poesía lírica. Los poetas del siglo de oro fueron muy buenos, entre otras cosas porque habían cursado humanidades con muchísimo provecho; porque se sabían de coro a Horacio, a Virgilio, a Ovidio, a los grandes modelos. Quevedo era tan erudito como gracioso. Fray Luis de León traducía sus pensamientos del latín para vaciarlos en la turquesa de su idioma propio. Latinos e italianos fueron los maestros de todos los grandes poetas de aquel tiempo.

Hoy ha caído en desuso el estudio extenso de las llamadas lenguas muertas y de las literaturas antiguas, y tampoco leen mucho los poetas españoles a los buenos poetas de otras tierras. En las Américas latinas pecan mucho de exceso de imitación, particularmente los que imitan al inimitable, o mejor dicho, lo inimitable: Victor Hugo. En España perdería su tiempo el que anduviera buscando, con linterna o sin ella, poetas en quienes aliente el alma de Musset, o que rindan culto al ideal de Leconte de Lisle, al de Gautier, al de Sully Prudhome; o que revelen haber leído a Leopardi. La influencia de Heine, que es una corriente literaria tan visible como visible es el *gulf-stream*, apenas se echa de ver en la poesía española: a pesar de que Becquer la sintió y de que Becquer tuvo muchos y muy malos imitadores. Sólo en Campoamor hay Heine. La poesía tétrica de Edgar Poe, que ha avasallado a tantos poetas europeos, no dejó rastros en los castellanos. Y tampoco tiene hoy por hoy España un poeta popular, genuino, propio, de la fuerza de Ruiz Aguilera o de Zorrilla, porque Ruiz

Aguilera sentía con el pueblo español de ahora y Zorrilla con el pueblo español de ha doscientos años.

Unos imitan por allá a Campoamor, a Núñez de Arce, a Zorrilla; otros a Espronceda; algunos a Quintana: los que aspiran a ser llamados clásicos, imitan al maestro León, a Argensola, a Rioja; y muchos imitan, sin saberlo, a Calderón y a Lope, cuyos versos no han leído pero cuya facundia les ha enamorado al encontrarla, de reflejo, en otros vates. Por manera que la imitación de los buenos modelos latinos fue decayendo en España, hasta quedarse como altagada desde el comienzo de este siglo. Ya Meléndez era el vino de Samos convertido en agua con grosella. La imitación de los clásicos propios no está en moda, ni puede estarlo, en cuanto atañe a lo esencial de la poesía, por lo mismo que no está en moda andar vestido de chupa ni con sombrero de tres picos. Y como tampoco se adapta a la índole de la poesía española el espíritu y la forma de poesías extrañas, resulta aquella insípida y descolorida. No es antigua ni es moderna.

Los únicos poetas que sobresalen, conocen literaturas extranjeras. En Campoamor, que a pesar de sus plagios es el poeta más original sugestivo de su tierra, se nota mucha lectura de poesías alemanas, inglesas y francesas. En Núñez de Arce, aparte de su amor instintivo a la forma helénica y de su estudio de los clásicos hispanos, hay verdadero conocimiento de los modernos ideales y de los nuevos procedimientos poéticos. Sus poemas (que son muy suyos) están fundidos en donde fundieron los suyos Tennyson, Carducci, y los poetas franceses de más alto vuelo.

No quiero que imiten los poetas españoles; pero sí quiero que conozcan modelos extranjeros que adapten al castizo estilos ajenos; que revivan viejas bellezas, siempre jóvenes; en resumen, que su poesía se vigorice por el cruzamiento.

Y a esto han contribuido muchísimo Menéndez Pelayo y Valera. No son poetas sugestivos; no se dejan arrebatarse por el ímpetu propio, lo que demuestra la escasa energía de éste; pero reflejan a maravilla hermosuras de otros parnasos. Unos poetas, como Homero, son discípulos del



mar; otros, como Virgilio, de los bosques y los campos; los poetas bíblicos se inspiran en la fe religiosa; y así van bebiendo los demás en varias fuentes; en el sentimiento, en la imaginación, en el amor patrio, en la voluptuosidad, en las tradiciones ... Menéndez Pelayo es un discípulo de los grandes poetas antiguos. Recita pensamientos de ellos en irreprochable forma española. En Grecia está la patria de sus ideas. ¿Que no es poeta de hoy? Convenido. Su mismo amor al arte lo detiene y le pone trabas; su odio de todo lo vulgar, le obliga a ser parsimonioso en la producción poética: es poeta de hace muchos siglos, que nació hace poco.

Valera es menos helénico; le gustan más que a Menéndez las literaturas exóticas; tiene buen paladar para gustar de las modernas y novísimas; y ambas, presentando, en buen español, dechados de belleza recogidos en sus viajes intelectuales, corrigen la poesía patria de esa hinchazón, de esa superabundancia, de esa excesiva espontaneidad y de esa suficiencia que la pierden. Porque son menos músicos que los demás, curan una literatura enferma de melomanía. Porque reviven a los muertos inmortales y hospedan a los próceres modernos, son útiles a una poesía que tiene cerradas todas sus puertas y que ya no lleva flores a la tumba de los clásicos.

Todos estos merecimientos y otros muchos más se le escapan a don Antonio de Valbuena, y por eso dije que no es crítico; mas la demostración de semejante dicho ya no me cabe en este artículo.

[1890]

## HABLAREMOS DE WAGNER

UNA COMPAÑÍA de ópera que no da el martes *La traviata*; el miércoles, *El trovador*; el jueves, *Linda de Chamounix*; el sábado, *Ernani*, y el domingo *La sonambula*, es notable por esa sola circunstancia. Realmente, en México los aficionados a la música, con pocas excepciones, viven fuera del movimiento, fuera de su tiempo, rezagados. Algo hemos oído de la buena ópera cómica francesa, pero muy poco o nada de la grande ópera que a tanta altura han levantado Gounod, Thomas, Saint-Saëns, Massenet, etcétera. Y si esta música de más fácil acceso, de más pronta asimilación que la alemana, es punto menos que desconocida para nosotros, con mayor razón lo es la que ha informado el genio colosal de Wagner. De éste conocimos ha poco el *Lohengrin*, y ahora, *Tannhäuser* y *El buque fantasma*. Las tres obras citadas sintetizan toda una faz del talento de Wagner, la más simpática para los profanos, la que siendo ya de Wagner, sin parecerse a la de ningún otro compositor, todavía no entra en las nubes olímpicas de los *Nibelungos* y de *Parsifal*.

Del maestro alemán hay que decir algo parecido a lo que se dijo de Shakespeare: "Es una fuerza de la naturaleza" Nadie más respetuoso que él con su ideal propio; nadie que con mayor tenacidad y decisión se niegue a entrar en contemporizaciones con el público; nadie que menosprecie tanto el medio ambiente, el gusto vulgar, y que tan imperiosamente imponga el suyo con noble, augusto despotismo. Los otros compositores transan con sus enemigos, con los representantes y devotos de la tradición que ellos vienen a demoler, introducen con parsimonia sus innovaciones, y mañosamente van ganándose prosélitos. Wagner, no. Era un temperamento rudo, franco, de una pieza, como lo es en la novela el del conde León Tolstoi. Ninguna sutileza, ninguna cortés y galante hipocresía latina se descubre en ese carácter fornido. No hay noticia de otro músico tan indomable, tan lógico, tan macizo, tan resistente como él.

Verdaderamente, fue lo que se llama un gran carácter. Podrá gustarnos o no; podremos simpatizar con su estilo o repugnarlo; pero él no preguntó jamás lo que nos agradaba o nos era simpático, para complacernos: dio lo que creía bueno y bello, sin cuidarse de inquirir si esa bondad y esa belleza eran generalmente comprendidas y amadas.

¡Y qué creyente ese coloso Wagner! Tal parece un pontífice que cumple decretos inmutables; que representa algo eterno y divino; que no puede cejar un solo palmo, y tiene de oponer su enérgico *non possumus* a todas las instancias humanas que no quepan en el dogma. Y como la fe sólo es la venda puesta en los ojos del amor, ¡qué amante es Wagner! Su ideal era el de todos los que aman intensamente: la plenitud de la posesión. Que la obra suya fuera toda suya, tal era su deseo. No pedía al poeta su colaboración, ni tan siquiera buscaba, para vestirla de armonía, una de esas figuras que el drama ha inmortalizado, como Hamlet, como Don Juan, como Julieta. Cuando se habla, por ejemplo, del Otelo de Verdi, hay que hablar forzosamente de Shakespeare, así como al referirse al Fausto de Gounod es preciso relacionarlo con el de Goethe. Con las obras de Wagner no pasa esto. Todas son de él y nada más de él. Ni acude a la Historia —en las óperas principales, en las representativas de su genio—, sino a lo impalpable, a lo increíble, a lo que es de todos y no es de nadie, a lo que se confunde con el aire mismo de la patria: a la leyenda. Él escribía el poema, lo vestía luminosamente con la música, ideaba hasta los menores detalles de la decoración y, ¡qué más!, llegó a lograr tener un teatro virgen (como cuentan que lo era también su rey mecenas), construido expresamente y adecuado para que en él se representaran nada más obras de Wagner. Llegó, pues, a ponerles casa digna de ellas y casa no profanada por otra voz, por otra música. Tanto y tan vivamente amaba sus creaciones, que tenía celos hasta de la luz, y en el célebre teatro de Bayreuth ésta sólo era para ellas, con el fin de que, entre sombras, permaneciera atento y recogido el auditorio.

No sé de otro artista que haya realizado mayor unidad en su creación y le haya puesto sello más personal.

Mozart, el grande entre los grandes, el prócer, el Don Juan de los compositores, procuraba sonreír, halagar, galantear. Wagner jamás intentó hacer lo mismo. No preguntaba: “¿Esto les parece a ustedes bello?”, sino decía: “¡Esto es bello!” Con ningún libretista hábil como Scribe, que fue el colaborador de Meyerbeer; con ningún excelso poeta como Schiller o Victor Hugo, que inspiraron algunas óperas de Verdi, comparte Wagner su gloria. Él es él. Es de una pieza.

Del *Lohengrin* he hablado ya en otra ocasión y aún no conozco *El buque fantasma*, pero sí puedo apuntar mi impresión personalísima, enteramente indocta, desnuda de toda técnica, respecto al *Tannhäuser*.

Los argumentos de casi todas las óperas de Wagner son como transparentes. Casi no tienen cuerpo. Siéntese que vuelan. Eso no tiene raíces en la tierra, eso no come, eso no bebe, eso no ama como nosotros amamos; es parecido a las figuras que vemos en sueños, a los recuerdos que conservamos de algunos cuentos oídos cuando éramos niños. Por todo el mar de esos dramas musicales del maestro alemán pasa cantando el immaculado cisne de Lohengrin. Nos desprendemos de la realidad oyéndolos, porque sus personajes no son seres humanos ni tampoco son ángeles, sino seres intermedios. No vemos, oímos a esas criaturas. Haced un drama hablado con el *Tannhäuser* o el *Lohengrin*. ¡Imposible! Resultará descolorido y soso. Eso no se habla, eso se canta. Wagner inventó personajes cuyo lenguaje propio y único es el canto; personajes que no viven sino en la onda armónica, así como los peces sólo viven en el agua.

Esto mismo constituye un gran mérito y señala un gran obstáculo vencido. No hay en tales obras un elemento verdaderamente pasional que ayude al compositor para obtener el éxito. Todos hemos sentido celos y por lo mismo es más asequible para nosotros la música que expresa a maravilla los de Otelo; muchos han sentido el conflicto entre el amor y el deber social o religioso que anima el dúo admirable de Raúl y Valentina; pocos no han gozado las ternezas que hablan, cantan, por boca de Julieta; Yago, el envidioso, es hombre... lo hemos visto, venimos de hablar con él; Lady Macbeth es la eterna codiciosa que alguna

vez, cuando menos, nos ha mal aconsejado; Margarita es aquella rubia a quien burlamos; en *Dinorah* hay paisaje; en *Guillermo Tell* hay Suiza; en *El barbero* hay Goya; en *El trovador* hay castillos feudales; en *El profeta* hay una catedral; en *Lucrecia Borgia* hay amor de madre. .. ¿pero *Lohengrin*?, ¿pero Elsa?, ¿pero *Tannhäuser*?... ¿Qué paisaje nos descubre esa música? Sólo que sea el de alguna región de la atmósfera visible nada más para los espíritus. Lo diremos así: un paisaje de aire. ¿Qué criaturas humanas, parecidas a nosotros, son las que realza? Creo yo que ninguna. De esos seres traslúcidos no se ven en la tierra. ¿Qué pasiones entran en juego para interesarnos y conmovernos? Tampoco atino con ellas. Ni son mujeres las heroínas de Wagner, ni son hombres sus héroes, ni son pasiones las que expresa su música, sino más bien estados de conciencia.

¿Que hay descripción en esa música? ¡Cómo he de negarlo! ¡Pero descripción de algo bello que jamás hemos visto y que él nos hace oír! ¿Que hay pasión? ¡Evidente! Pero no de las pasiones que hemos sentido, no del amor humano, no de los celos, no de la ambición, no de la codicia, no del odio, no de la lujuria ni la envidia, sino de las pasiones que tal vez han de sentirse después de la muerte, de las que ya no necesitan cuerpo.

Precisamente, el mayor triunfo de Wagner consiste, para mí, en obligarnos a admirar la armonía intacta, el sonido, el invisible cuerpo de la nota, sin apelar al elemento dramático que sacuda nuestros nervios, despierte nuestras memorias o avive nuestros estímulos. La musa de él no se casa con nadie ni se entrega a nadie, y sus hijas, la palabra y la nota, siempre son gemelas.

Puede señalarse la arquitectura musical de Gounod: es la arquitectura elegante del renacimiento. Por los palacios que él construye sólo se anda vestido de raso. Pero la arquitectura musical de Wagner es indefinible: tiene flechas góticas, tiene bóvedas que repercuten salmos, tiene cúpulas, tiene cornisas afiligranadas, pero no está sujeta a orden o canon determinado: es arquitectura de bosque.

Dicen algunos que no entienden esa música. Esos son los que admiran a Homero sin haberlo leído nunca, y no entienden a Wagner... aunque no han oído ninguna ópera

de él. Esos pertenecen a la numerosa legión de sordos que oyen perfectamente todas las vulgaridades. ¡Y ojalá que todos esos sordos fueran mudos!

Hay en el *Tannhäuser* bellezas que los profanos no podemos apreciar, pero esas bellezas no pasan enteramente incógnitas e inadvertidas; no sabremos sus nombres, no nos será posible individualizarlas, pero oímos sus pasos.

[1891]

## RENAN

HA MUERTO el más grande entre los grandes pensadores melancólicos contemporáneos: ya murió Renan. Su espíritu desterrado, su espíritu semejante a hermoso y niño príncipe en exilio, regresó a la patria que no conocía, porque aún no sabían sus ojos recordar cuándo salió de ella; a la patria que buscó siempre con ahínco, pero iso! Ha muerto ese gran triste, ese ausente de lo infinito, ese hombre honrado. No iba, no voy, creo que no iré por sus caminos; no he podido, no puedo, temo que no podré nunca resignarme a dormir en la almohada de Epicuro para soñar los sueños de Platón; pero ese ánimo noble, lleno de amor humano, que se divinizaba a la luz silente del recuerdo; ese nostálgico de inmortalidad y de verdad; ese que no mintió y que fue leal a su conciencia; ese que tuvo flores imperecederas para los dioses muertos en su fe y que no desdeñó nunca a la esperanza; ese que no creyó a Jesús su padre sino hermano suyo; ese gran huérfano, era de los vivos que yo amaba por sinceros, por enamorados de la belleza eterna, y también –ies verdad!– por infelices.

Varios años hace cayó en mis manos el retrato de Renan... y aquí lo tengo... y no... no me había figurado al hombre tal como era. Me le imaginaba gallardo, esbelto como Lamartine, y vedle: grueso, mofletudo, con aspecto de canónigo a la hora de vísperas. Se trasluce en sus ojos cierta tristeza resignada, y sus carnosos labios están húmedos como por el reciente beso de la vida. Descansa sus manos en las rodillas, y se diría que ve jugar a los traviesos nietezuelos. Satisfacción en la carne: resignación en el espíritu; eso es lo que se adivina en el retrato. Hombre más hecho de nervios, no habría llegado como Renan y con la propia avidez de fe, a la edad de setenta años. A ese amante desgraciado de la religión, le dio la materia sus mullidos almohadones para que descansara, para que soñara. En su oriental letargo contemplaba a Sulamita entonando el cantar de los cantares. La voluptuosidad cerraba aque-

llos ojos, cuando iban a llorar, con dos fragantes pétalos de rosa.

Ve uno el retrato de Musset, y al punto dice: ¡Ese pobre poeta que sufre tanto, bebe mucho! —Y se exclama al ver este retrato de Renan: —Ese no bebe, come y ama bien.

Pero adentro de esa materia densa, tras la capa de grasa que formó la vida providente para que en ella se embotaran los tiros del dolor, hay un espíritu inquieto que cae en sopor blando a la hora de los postres; pero que suele despertar, erguirse, y decir suplicante: ¿En dónde estoy? ¡quiero irme a casa! Ese espíritu fue otro; lo enluta como la sombra de una catedral; llora a un padre que tuvo y a quien acaso ya nunca ha de encontrar. Ese espíritu, impaciente desde la niñez, salió del Seminario de San Sulpicio para ir a Palestina... y ¡ay! ¡él sí que fue a la conquista de un sepulcro vacío! En ese enterró al Jesús de barba rubia, y alrededor de ese monumento anduvo siempre, como las santas mujeres, pero esperando en vano que Jesús resucitara.

Toda la existencia de Renan, es una perpetua, inútil correría por Tierra Santa. Ni su fe ida, ni su hermana muerta revivieron. Volvió desnudo como la verdad, y triste como ella. No engañó, dijo todo: —¡Ya no tengo nada!

Bien sabía que, al decirlo, desgarraba corazones buenos y para él queridos; desataba los más estrechos lazos; se iba de los suyos; pero no quiso mentir.

Había él nacido, no para los grandes éxtasis de Patmos, pero sí para los delirios místicamente amorosos de Teresa de Jesús. Su canto requería, como acompañamiento, la religiosa voz del órgano. Y con haber ocultado su incredulidad, con haber dicho hermosamente el salmo que esperaban las piadosas muchedumbres, habría sido por fuerza el sumo sacerdote, el corifeo de la oración.

Prefirió ser sincero. Y despidióse del amor de los que amaba, y la tristeza de la despedida rodea como de luz crepuscular toda su obra.

Cuando la materia de Renan dormita, el pensamiento de ese nostálgico, a modo de golondrina que busca el viejo nido en la torre de un templo, vuelve a su amado San



Sulpicio, y desde la ventana, sin arrodillarse, porque las aves no se arrodillan nunca, oye la misa.

Parece que deseaba reconciliarse, sin falsía, con aquellos que por deber le desterraron de su comunión. E hizo un Jesús humanamente divino, un San Pablo hermosísimo; pero su Jesús era hombre; y su Pablo era apóstol, y lo que le pedían sedientas turbas, era un Dios y era un Santo.

¡Qué páginas tan melancólicas hay en los *Recuerdos de infancia y juventud* y en las *Hojas desprendidas*! El idioma francés canta en los labios de esa prosa marmórea de divina elegía y el supremo epitalamio. Ningún gemido desgarrador como el de Job: el eco solamente de sollozos lejanos.

Había bajado Renán a las profundidades de las lenguas semíticas para hallar la palabra sagrada; mas no pudo hallarla. Había dicho a la estatua: —¡Sé dios! —pero no se animó aquel blanco mármol, como antes se había animado el de la amante Galatea. Había ido con sed, con hambre y con fatiga, siguiendo al pueblo de Israel en su penosa caminata; pero no columbró jamás el Monte Nevo.

La única caritativa para con él, fue la esperanza. Murió pensando que tenía un Padre desconocido allá en los cielos. ¡Y su amargura, cuando la voluptuosidad le abandonaba, era la de pensar que no le querían, que no podían quererle tantos espíritus honrados, tantas almas puras!

¡Cómo en esos instantes de honda tristeza que se dibujan en sus libros, habría deseado tener una fe inmensa, para darle algo, sin quedarme entre sombras, de la mía!

¡Y cómo me indigna ver lo que ya ese pensador había previsto: la lluvia de injurias cayendo sobre la losa de la tumba! Para él, que amó tanto a su fe muerta y que mantuvo siempre viva la oscilante lámpara de la esperanza, los que tienen deber de amar no han tenido ni tienen caridad!

En su último libro están sus últimas y sinceras palabras: “Orad por mí”.

Hoy esos ojos, cansados de esperar, ya se cerraron. Aquí yace el que mucho e intensamente quiso creer, pero no pudo.



Mi artículo sobre Ernesto Renan produjo, en cierta prensa, una marejada de insultos, que se rompe en el pedestal de la estatua levantada por la admiración universal a ese hombre honrado y grande. Dije que su método filosófico no era el mío; y con toda mala fe hánme querido presentar como incondicional devoto suyo. Pero mi obscura, insignificante personalidad no hace al caso: sí lastima a todo espíritu recto el ver injuriado a quien respeto merece y de antemano había perdonado a sus insultadores.

Cuentan que Renan, moribundo, dijo a un amigo: “Yo no sé en qué forma volveremos a vernos, pero nos veremos”. Y un periódico dice, comentando esa frase, que ella desmiente la vida toda de Renan. ¡Oh qué ignorancia!

Abro uno de los últimos libros que publicó, el *Porvenir de la ciencia* y leo lo siguiente:

“Fui formado por la Iglesia, debo a ella lo que soy, y, jamás lo olvidaré. Porque me separó de lo profano, le debo y tengo gratitud. Aquél a quien Dios ha tocado, es y será siempre un ser distinto de los otros; haga lo que haga, estará en toda época fuera de lugar en medio a los humanos, lleva una insignia, y por esa insignia se le reconoce. Para él no son halagüeñas las promesas de los jóvenes, y para él las jóvenes no sonríen jamás. Desde que él miró a Dios, le cuesta trabajo hablar: ya no conversa de las cosas terrenas. ¡Oh Dios de mi juventud! Por largo tiempo esperé volver a Ti con las banderas desplegadas, con la altivez de la razón triunfante, y acaso he de buscarte humilde y vencido, como débil hembra!

“En otra edad, Tú me escuchabas; tenía la esperanza de volver a ver tu rostro, porque me oías y contestabas mi clamor. Y he visto desmoronarse el templo, piedra tras de piedra; y ya no hay ecos en el Santuario, y en vez de aquel altar, adornado con dulces y con flores, miro erguirse ante mí un altar de bronce, contra el que va a romperse la plegaria, desmantelado, adusto, sin tabernáculo ni imágenes, y por la fatalidad ensangrentado. ¿Es culpa mía? ¿Es tuya? ¡Ah! ¡Con qué agrado golpearía yo mi pecho, si aún esperase oír aquella voz amada, que en otra edad me conmo-

vía! Pero no: sólo queda la naturaleza inflexible. Busco tu ojo de padre, y sólo hallo la órbita vacía y sin fondo del infinito; busco tu frente celestial, y choco en la bronceada bóveda que, de rechazo, y frío, me devuelve mi amor. ¡Adiós, pues, Dios de mi juventud! Acaso seas el de mi lecho mortuario. ¡Adiós! ¡Aunque me engañes, aunque me hayas engañado, te amo todavía!...”

Cuando se escapa este gemido de uno de los corazones más rectos, cuando sombreá esta duda una de las inteligencias más visitadas por la luz, cuando brillan esas lágrimas en ojos que pueden resistir la claridad del sol, no puede uno menos de preguntarse: ¿será una dicha la ignorancia?

Ese es un grito de dolor; ese es el grito en que prurumpe el hijo cuando su padre lanza el último suspiro; el grito que lanzamos todos los huérfanos cada vez que sufrimos: ¡Padre, mi padre, nunca te veré!

Pero a pesar de ese clamor de eterna desesperanza, el huérfano ve allá, lejos, muy lejos, una débil luz..., la que brilla tenuemente en el último párrafo escrito por Renan. ¿Quién la encendió? ¿La fe? Ya estaba muerta. ¿La esperanza? Se había ido. La encendió la caridad, que es la única madre de los que ya no tienen madre: la caridad, que significa amor.

Este libro del gran artista de la palabra, del más sincero y triste de los pensadores, causa el propio efecto doloroso que aquel canto de Jean Paul Richter, en el que aparecen resucitados, redivivos, todos los niños que murieron, y tienden las manos y dicen a Jesús crucificado: —Jesús, Jesús, ¿ya no tenemos padre? Y Jesús les responde: —¡Hijos del siglo, todos somos huérfanos!

Renan, en la plenitud de su talento, no cansado pero sí entristecido, parece como que va melancólicamente a visitar la casa de sus padres. Se acuerda de que creía lo que sería el peor de los dolores, si no existiera el de recordar que se amó. Lloró en la tumba de su religión como se llora en la tumba de una madre. Y sin embargo, Renan nos había dicho: “Toda religión, cuando aparece, no es más que un nuevo género literario”.

Acontecíale lo que a todos los demoledores de tem-

plos, lo que a todos los iconoclastas. Después de echar abajo imágenes, esculpen otras de otros y las suben al altar. El templo cambia de inquilinos, pero siempre es templo. En el sobre de la oración escrita, va otro nombre; pero siempre es oración la que va adentro. August Comte hace su religión; Hartman hace su religión ..., hasta la misma *Irreligión del porvenir* del materialista Guillot, es una religión que está en su génesis.

De modo que las torres de las Catedrales, las torres cuyas agujas góticas parecen precavernos y salvarnos de los rayos divinos, están bien clavadas en la tierra, y no hay poder humano suficiente a arrancarlas. Necesitamos hablar de lo eterno. El materialismo hace eterna la materia. Él se hace Dios, puesto que puede concebir la eternidad, y se desposa con lo inanimado.

Los santos salen corridos de una iglesia cristiana de París; pero entran a ella los poetas, los sabios y los héroes: ¡otros santos! La humanidad cambia de amantes, pero siempre ama a dioses.

Renan se fue despidiendo con mucho cariño y con muchísima tristeza de sus creencias cristianas; pero cómo sin decirles ¡adiós! sino ¡hasta luego! —¡Adiós ¡oh mi Jesús! Yo quisiera que fueras dios, yo creo que lo mereces y te haría dios, si pudiera... pero mis maestros dicen que no lo eres y que te deje y que me vaya— Y Renan entierra a Jesús, y con su talento genial de insigne lapidario, le erige un monumento de mármol, un admirable mausoleo. La estatua del Nazareno la esculpe él y, aunque nos diga el autor que es la estatua de un hombre, nosotros replicamos: ¡No, ése es ángel!

¡Adiós —dice Renan—, oh mi San Pablo! —y lo sepulta en un sarcófago de alabastro: Ya que no puede darle la inmortalidad del cielo, le da esto que aquí llamamos inmortalidad: la duración del genio en la memoria de los hombres.

Pero todas estas despedidas fueron muy tristes para el historiador... no... para el artista excelso. Salió del templo, como sale el novio de la casa de sus padres cuando va a casarse, llorando y sin saber si en el nuevo hogar será

feliz. Más claramente dicho: no salió, se lo llevaron. Él era dichoso en la casa paterna, pero quería ser más feliz, y amaba a la ciencia ...que después, a lo que parece, le causó muy grandes desengaños.

La última ilusión de su vida es la última ilusión de todos; la de vivir más... todo lo posible. Y como está seguro de que el cristianismo ha de vivir más que su nombre –y al decirlo creo que tributo a Renan el elogio supremo, quiere ligar su fama a esa religión que era su novia y a quien dejó por otra, pero sin olvidarla y queriéndola más y más cada día. Quiere entresacar de sus libros páginas hermosas, que puedan ser leídas, no, rezadas en la iglesia, por la anciana triste que va en busca de consuelo, por la mujer que sufre, por la joven que espera. Esa inmortalidad, la del breviario, la del libro de oraciones, es la que codicia y ambiciona. Hacer que crean y esperen y amen las buenas almas, es lo que desea y lo propone hacer él que no cree. A que lleguen a Jesús, entre nubes de incienso, las palabras de él que no cree en la divinidad de Jesús es a lo que aspira. Si fuera posible –dice en su último artículo– vivir otra vida, renacer en otro cuerpo, si la transmigración de las almas (que es el único error en que yo no he incurrido nunca), fuera un hecho, yo anhelaría, en otra existencia, ser mujer.

Irrita que a quien ha hablado con amor tanto de la fe le insulten los creyentes. Lo había previsto, lo había sufrido y lo había perdonado.

1892

## ÍNDICE

<i>Prólogo</i> de Oscar Rodríguez Ortiz	5
William Shakespeare	11
Otelo y Tamagno	22
Otelo, Yago y Desdémona	27
Romeo y Julieta	30
Hamlet	36
El can-can y la jota	45
Don Juan Tenorio	50
La protección a la literatura	54
Ya vienen...	57
El movimiento literario en México	61
Dramaturgia mexicana	64
La vida ferrocarrilera	67
<i>La favorita</i> , de G. Donizetti	70
Barba Azul	75
<i>Los cuentos de Hoffmann</i> , de J. Offenbach	83
Leyendas mexicanas olvidadas	94
El terremoto	98
<i>Aída</i> en México	104
Espectáculos populares	108
Adelina Patti	111
<i>El murciélago</i> , de Johann Strauss	117
Sarah Bernhardt	119
“Tristissima nox”	127
La Virgen de Guadalupe	140

Estampa de un político	146
La coronación de don José Zorrilla	150
Benito Juárez	157
Decadencia literaria española	161
Hablaremos de Wagner	165
Renan	170