

VERBUM

REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS

■ ESPLEGADO

FEDERACION UNIVERSITARIA

29-80



VERBUM

REVISTA

DEL

CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIRECTOR: EDUARDO VACCARO

SECRETARIA DE REDACCION: ADDA RASCOBAN

ADMINISTRADOR: ROBERTO COMBETTO

REDACTORES

CARLOS A. F. LANGLOIS — GLADYS V. SHINYA

IDA TOMATIS — HAROLD DARQUIER

SANTIAGO PASTORINO

AÑO XXIV - Nº 79

1931

DESPLEGADO

DIRECCION Y ADMINISTRACION
430, CALLE VIAMONTE, 430
BUENOS AIRES

EL CENTENARIO DEL ROMANTICISMO EN LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

(1830 - 1930)

El centenario del Hernani de Víctor Hugo acaba de dar pretexto, en todos los países cultos, para la conmemoración de una fecha que señala, por conocidas circunstancias históricas, el auge de la escuela romántica.

Por lo que ese movimiento tiene de universal en la sucesión de los grandes momentos espirituales, y por el eco localista que alcanzó en la generación de Echeverría y de Mármol, es explicable que también a nosotros la fecha nos sorprendiese con ánimo propicio para su adecuada celebración.

Si nos atenemos al interés que en oportunidad reciente supo despertar en nuestro medio y en la prensa ilustrada el ciclo de actos culturales organizado por el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, bien puede decirse, sin casera jactancia, que ese ciclo ha significado el homenaje argentino más completo, más entusiasta y, al propio tiempo, más reflexivo.

Destacados profesores ocuparon la cátedra máxima de la Facultad para historiar y comentar desde ella, en amplio y retrospectivo panorama, los orígenes, alternativas y ulteriores proyecciones del romanticismo, no sólo desde un punto de vista estrictamente literario, sino también con referencia a la música y a las artes figurativas.

Inicióse el ciclo el 12 de agosto de 1930 con un recital poético a cargo de los primeros actores de la compañía teatral de M. Víctor Francen, generosamente adheridos a la iniciativa del Centro de Estudiantes.

El acto, que conciliaba la ceremonia recordatoria con el

festejo espiritual, vióse prestigiado por el Embajador de Francia, M. Georges Clinchant, el Decano de la Facultad, doctor Emilio Ravignani, autoridades universitarias y numerosos profesores y alumnos. Un público inusitadamente entusiasta colmaba el salón de grados, desbordando hacia los pasillos y corredores adyacentes.

La apertura estuvo a cargo de D. Francisco Nóvoa, Presidente del Centro de Estudiantes, quien señaló en su discurso la importancia del ciclo y el calor intelectual que lo suscitaba. D. Angel J. Battistessa, Jefe de trabajos prácticos de introducción a la literatura, saludó luego, en los términos que siguen, a los desinteresados artistas.

*

El Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras me ha encomendado la tarea, cordialmente inexcusable, de señalar en breves palabras el espléndido sentido espiritual que asume, para las personas de la casa, esta oportuna visita de los artistas franceses.

Entre los gestos espontáneos que vienen a probar que el romanticismo — en lo que tiene de impulso generoso — no es cosa definitivamente liquidada, debe contarse, sin duda, este de M. Víctor Francen.

Sólo ayer por la noche, o mejor dicho hoy por la mañana, el ilustre artista ha puesto término a sus tareas en el teatro Maipo. Quienes en los meses de la temporada han frecuentado su trato y amistad, bien pueden dar fe que las representaciones y ensayos se han llevado, sin pausa, los días y las noches del intérprete. El arte francés, tan a menudo riente, mantiene así su tradición inflexible: la tradición que no admite entre los grandes sino a aquellos que aciertan a hermanar, en gesta cotidiana, la facilidad natural, imprescindible, con la dificultad adquirida.

Hoy es por eso el primer día de asueto de M. Francen y de sus inteligentes colaboradores, pero es también, circunstancia significativa, el día de la partida de todos ellos. Cuando sólo disponían de horas muy contadas para cumplir sus compromisos personales o acelerar los preparativos del regreso, estos

artistas, que lo son dos veces porque saben de arte y de desinterés, lo han olvidado todo. Lo han olvidado todo para venir con generosidad total y llaneza exquisita a procurarnos estos instantes de noble, de superior esparcimiento.

En primer término, M. Jacques Dumesnil, el galán joven de la compañía, dirá *La conciencia*, uno de los poemas más justamente admirados de *La leyenda de los siglos*.

La firme dicción de este artista y la ponderada medida de sus recursos dramáticos sabrán traducir, adecuadamente, esa página que, con ser de las más características de Víctor Hugo, está libre de los excesos verbales y de la incontinencia metafórica gratos al poeta.

Si esta tarde el tiempo fuese menos perentorio, sin duda Mme. Suzanne Nivette, que a sus dotes de actriz agrega las de soprano, hubiese entonado antiguas canciones francesas y entre estas, a buen seguro, algunas de las del rico patrimonio imaginativo de la estudiantina pecuniariamente desposeída de 1830.

Bien está, de todos modos, que Mme. Nivette haya querido recitarnos las mismas vivaces estrofas que hace ya una centuria cantaba Mimi Pinson en las bohardillas bohemias, en las "mansardas" y desvanes que lo alto, sobre el confort chabacano de las casas burguesas, formaron entonces — y para siempre — la corona lírica de la Urbe intelectual. Y no se llame sentimentalismo al lujo afectivo con que nos asomamos a esta fiesta. ¿Qué menos puede pedirse en una conmemoración juvenil del centenario romántico que no sea la oportuna evocación de la griseta? Gracias a su amable animadora, y aunque sólo sea bajo la especie poética de unos versos de Musset, la dulce criatura de picardía y de ensueño hoy vuelve hacia nosotros.

La recitación serena y dignamente persuasiva que reclama *La muerte del lobo* de Alfredo de Vigny, es sin duda la que dentro de unos instantes sabrá prestarle M. Georges Saillard. Su interpretación logrará así hacernos manifiesta la certera eficiencia lírica, la rara templanza oratoria y la sobriedad expresiva del desolado cantor de *Los Destinos*. Si toda la historia de la literatura no estuviese plagada de estos aleccionantes contrasentidos, he aquí una virtud — la sobriedad expresiva —

que difícilmente le hubiésemos sospechado a un poeta romántico.

Al recitar *El Crucifijo* de Alfonso Lamartine, con transición que prueba la matizada variedad de su talento, Mme. Germaine Rouer, cuya voz de apasionada intérprete de las heroínas de Bataille ha clamado tantas veces la angustia placentera del pecado, empleará esta tarde inflexiones lípidamente cristianas para decirnos, en el tono menor de la confianza, la melancolía del recuerdo y la emoción de las cosas.

A un tiempo mismo madrigalescos y elegíacos, los versos *A Ninon* favorecerán luego a M. Francen con las dificultades interpretativas que mejor convienen a la flexibilidad maravillosa de su arte.

Que él, y con él sus colegas, reciban, pues, el condigno homenaje.

Para que M. Francen se decidiera a llegar hasta nosotros en ocasión tan excepcional, y para que las primeras figuras de su compañía hicieran lo propio, le ha bastado tener clara noticia del empeño con que el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, hogar colectivo de los alumnos de la casa, mantiene dentro de ésta, y al margen de las pasiones mínimas, los impostergables intereses de la cultura, a veces de tan difícil defensa en nuestro medio.

Sospecho que el hermoso gesto de M. Francen, con su inequívoco conocimiento de la labor que tan bizarramente está cumpliendo ese grupo animoso de jóvenes actuará a manera de nuevo estímulo. Por mi parte, si yo fuese todavía alumno de la Facultad y como tal socio del Centro de Estudiantes, me sentiría infinitamente complacido ante la atención que a sus propósitos culturales ha querido prestar un artista de tan dilatado prestigio y de tan altos merecimientos.

Bienvenidos, bienvenidos en nuestra casa, los gentiles, los generosos artistas. Su visita la sorprende en uno de los momentos más halagüeños de su desenvolvimiento, hasta hoy ascendente. Cuando en sus varias y dignísimas inquietudes alienta, fervoroso, el amor reflexivo hacia las obras, literarias y artísticas, de la ilustre nación gala. El conocimiento del idioma francés, hasta ayer algo impreciso en algunos sectores de la Facultad, se torna día a día, más seguro y sincero. En

el nuevo plan de estudios, actualmente en vigor, la importancia concedida a la literatura francesa ha sido justiciaramente duplicada. Y los estudiantes, los estudiantes que no olvidan la parte del espíritu, comentan ya, sin esnobismos, las renovaciones, novedades y vislumbres que hoy irradia — eterna Ciudad-Luz — la capital de Francia.

Y esto es justo. No ignoran esos estudiantes que basta volverse hacia un punto esencial de la gloriosa tradición francesa para acertar a descubrir, si el gesto es de comprensión y simpatía, las más fructuosas enseñanzas. Ahora inician, por ello, la conmemoración de un movimiento espiritual que logró su auge en el París de hace cien años. Y, como son jóvenes, jóvenes y plausiblemente ambiciosos, la emprenden con ánimo actual, con finura pragmática.

En la audición de los poetas de la sensibilidad y del sentimiento, sin duda sorprenderán esta tarde — paradójica — una lección de equilibrio, de limpieza mental y de armonía. Eterna lección de la Francia maestra de pueblos que aún en medio de la fiesta romántica deja oír, previsoramente, el llanto de Pascal: "Toute notre dignité consiste en la pensée. Travaillons donc à bien penser".

*

Seguidamente, en medio de la atención expectante del público, se desarrolló este programa:

- V. Hugo (1802-1885). La conscience, por M. Jacques Dumesnil.
 A. de Musset (1810-1857). Mimi Pinson, por Mme. Suzanne Nivette.
 A. de Vigny (1797-1863). La mort du loup, por M. Georges Saillard.
 A. de Lamartine (1790-1869). Le Crucifix, por Mme. Germaine Rouer.
 A. de Musset (1810-1857). A Ninon, por M. Victor Francen.

Todos los intérpretes merecieron el aplauso unánime de la sala, debiendo M. Francen recitar otras composiciones:

La chanson de Marie-des-Anges, de Jean Richepin, cuyo estribillo detalló magistralmente, y la balada de los Cadetes de Gascuña de Cyrano de Bergerac. Dichos con brío y gallardía impresionantes, los versos de Rostand fueron acogidos por el auditorio con una ovación interminable.

En días posteriores, y en fechas convenientemente espaciadas, el programa conmemorativo prosiguióse en esta forma:

1. El romanticismo literario, *conferencia a cargo del Dr. José A. Oría.*
2. La música romántica, *conferencia a cargo del Dr. Rafael Alberto Arrieta.*
3. El romanticismo en las artes plásticas, *conferencia a cargo del Dr. José León Pagano.*
4. La literatura española en el romanticismo alemán, *conferencia a cargo del Dr. Mauricio Nirestein.*
5. El romanticismo desde el punto de vista argentino, *conferencia a cargo del Dr. Ricardo Rojas.*
6. La acción política de los románticos argentinos (1830-1839), *conferencia a cargo del Dr. Emilio Ravignani.*

La conferencia del Dr. Pagano fué complementada con interesantes proyecciones luminosas. Las ilustraciones musicales de la disertación del Dr. Arrieta estuvieron a cargo de un buen amigo de la casa, el distinguido pianista D. Aldo Romaniello, quien puso la seguridad de su técnica y la delicadeza de su temperamento al servicio del siguiente programa:

Chopin	} Estudio Nº 3, op. 10 en mi mayor. Fantaisie impromptu.
Saint-Saëns	
Debussy	Soirée dans Grenade.
Liszt	Heroica.

Un público siempre atento se hizo presente en el transcurso de estas disertaciones, atraído, sin duda, tanto por la sugestión del tema como por la calidad de los conferenciantes.

En el presente número, consagrado en su casi totalidad a reflejar aspectos y momentos del romanticismo VERBUM recoge varias de las conferencias pronunciadas entonces, lo que nos releva de comentarlas in extenso.

La revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, se adhiere así, en la medida de sus posibilidades, a la conmemoración apasionante y gloriosa (1).

(1) VERBUM hubiese deseado reunir todas esas conferencias y, con ellas, cerrar el presente número conmemorativo a fines de 1930. No obstante sus repetidas gestiones, circunstancias diversas han impedido la total realización de este propósito, del que deja constancia.

EL ROMANTICISMO LITERARIO

Conmemorar el centenario del Romanticismo literario en una simple conferencia implica la limitación forzosa del tema a términos sumamente restringidos. Serán éstos los fijados con acierto por la corporación estudiantil organizadora de este ciclo, cuyo plan prevé sendas disertaciones sobre la literatura española en el Romanticismo alemán, sobre los aspectos sociales y políticos del Romanticismo en la Argentina y sobre el Romanticismo en nuestra literatura.

Todo ello con la delimitación cronológica que fluye del carácter conmemorativo que inspira a estas evocaciones centenarias.

Consiste, por lo tanto, la tarea del que habla, en recordar al Romanticismo francés de 1830, con la amplitud de visión que impone el rastreo de un difuso proceso intelectual, irreductible por antonomasia a las estrechas proporciones de una efeméride.

Año de inquietudes, de alumbramiento y de albricias, aquel milenio de 1830, en que se representa *Hernani*, en que Lamartine renueva su inspiración en las *Harmonías*, en que Musset lanza su primer libro, en que Lamennais publica el *Porvenir* y Armando Carrel funda *El Nacional*. Y a los acontecimientos literarios o periodísticos acompañan las convulsiones nacionales y revolucionarias: caída de los Borbones, en Francia, independencia de Bélgica, sublevación de Polonia, agitaciones siempre latentes en Italia, en Alemania y los Balcanes.

La juventud, que siempre gallea, y, a veces, tiene razón, parece entonces invadirlo todo: el poder, con ministros como Thiers, de poco más de treinta años; las letras, con jefes de

escuela que recuerdan por la edad y la pujanza a los generales bisoños y geniales de los grandes ejércitos revolucionarios.

Por entonces, los escritores románticos europeos más representativos, y extraños a Francia, si se exceptúa a Leopardi, habían ya muerto o producido sus obras fundamentales. Byron terminaba su vida borrascosa en la patria — tan grande aún en su mutilada belleza, — de los dioses y de los héroes. Goethe seguía, con impaciencia igual a la de Chateaubriand, el esfuerzo de los nuevos románticos, a la busca de antepasados gloriosos, y que le discernían derechos de progenitura. Manzoni había ya publicado *Los novios*, y el creador del género, el admirable narrador escocés capaz de iluminar el pasado y de comunicarle la vida alucinadora y multiforme de la humanidad contemporánea, Walter Scott, se sobrevivía en penosos trabajos de literatura industrial con los que satisfacía a sus acreedores y decepcionaba a sus lectores de antaño.

El pensamiento francés, por el contrario, se hallaba en plena efervescencia y el Romanticismo reunía sus huestes para librar la batalla decisiva.

Violenta al espíritu menos científico conmemorar una escuela literaria fecunda y de vida prolongada en un paréntesis de fechas precisas, cual si de un acontecimiento político o militar se tratara. Y, ello no obstante, sería tan cómodo, de una tan atrayente facilidad. . . El Romanticismo (Thiers, Hugo, Le Breton lo han dicho) representaría en la literatura lo que la Revolución francesa fué en el orden social, el Clasicismo figuraría al Antiguo Régimen, el estreno de *Hernani* la toma de la Bastilla. . . La alegoría podría prolongarse indefinidamente. La comparación es una ganzúa eficaz para sortear la dificultad inherente a ciertos temas. Y hasta un recurso legítimo, cuando la evocación de un complejo fenómeno literario debe discurrir en el cauce de una conferencia, y es principal episodio de la misma el acontecimiento que adversarios y fanáticos coinciden en llamar "la batalla de *Hernani*".

Antes de librar "su batalla" — todo en el año de 1830 olía a pólvora, — el ente colectivo y estético llamado Romanticismo llevó una existencia azarosa que estamos en la obligación de recordar.

Hay alguna demasía retórica en identificar al Romanticismo

con la gran revolución nacional que lo precede; no la hay en hablar de la querrela romántica y en decir que ese movimiento literario es objeto de un laborioso proceso todavía debatido con el ardor de los primeros tiempos.

Pese, en efecto, a los homenajes oficiales, el Romanticismo aparece más bien en nuestros días como acusado cuya causa comienza a solventarse que en postura de héroe a quien se tributa una apoteosis. La batalla romántica se prolonga hasta nosotros y el tiempo transcurrido no ha mitigado el ardor combativo de los adversarios confrontados.

Demos un vistazo al legajo instruido por el espíritu tradicionalista francés en contra del Romanticismo.

A fines del siglo pasado, Carlos Maurras, de polémica y política igualmente diestras, reabrió la causa de clásicos y románticos y acusó a éstos de haber desquiciado el pensamiento francés, corrompido la literatura nacional y de haber desatado sobre el siglo el odre de los vientos revolucionarios. Sagaz y encarnizado, el gran panfletario combate a esa escuela literaria en los principios que la generan y en la repercusión de los mismos sobre el sentir y el pensar de quienes los adoptan. Dos obras capitales resumen ese esfuerzo brioso: *Romanticismo y Revolución* y *Los amantes de Venecia*.

Un compañero de causa de Maurras ha puesto al servicio de las mismas ideas, más espectacular agresividad y una exuberancia temperamental de romántico *malgré lui*: León Daudet. Su personal diatriba contra el Romanticismo lleva el título suficientemente expresivo de *El estúpido siglo XIX*. En la página 82 de la obra se hace esta presentación de la escuela de 1830: "Con criterio psicológico he de definirla como una extravagancia a la vez mental y verbal en la que se opera la confusión de lo bello con lo feo, al someter la estética a la ley de lo enorme y a la sorpresa de la antítesis o del contraste". Ejecuta luego una serie de opiniones ajenas rápidamente mencionadas y sumariamente rebatidas, para añadir: "Sólo un idiota puede pensar de tal modo. El Romanticismo no consiste en una cierta impetuosidad intermitente o crónica de lenguaje, consiste en el desacuerdo entre un pensamiento pobre y una expresión rica, en una debilidad de raciocinio que a veces da grima y otras encoleriza".

Los lectores asiduos de León Daudet saben que este vociferador de epigramas tiene fácil grima y no se hace rogar para encolerizarse con cuanto existe.

Indudable es, pues, de todos modos, que el Romanticismo — ¡a sus años! — vuelve a ocupar el banquillo de los acusados. Y ello es tan cierto que uno de los escasos libros publicados en los últimos años para defenderlo, el del abate Brémond, lleva un título suficientemente explícito y enojosamente abogado: *Pour le Romanticisme*, vale decir, *En defensa del Romanticismo*. El abate Brémond ha recordado quizá que su ministerio impone la misericordia y obliga a acompañar a los procesados hasta las extremidades del patíbulo. De todos modos, dado lo deshilvanado de la obra, en la cual lo más valiente es el lema, trátase de uno de los tantos casos en que se es mejor atacado por sus enemigos que defendido por sus amigos.

Y esas apariencias procesales persisten hasta en la evocación doméstica que del Romanticismo hacemos en estos instantes, puesto que se halla entre nosotros, en visperas de ocupar ésta tribuna y de prestigiarla, el profesor Pierre Lasserre, cuya obra sobre *Le Romantisme Français* condensa y aguza todo los argumentos esgrimidos hasta la fecha contra la asendereada escuela.

Toma así aquélla contornos harto parecidos a los de algunas de sus creaciones: bastardos tenebrosos en lucha con una fatalidad que no les concede respiro. La imputación de bastardía nada tiene de nuevo: ha sido espiritual, pero crudamente asestada a la escuela por el propio Alfredo de Musset. Además, también por entonces los bastardos ocupan decididamente el proscenio: con Antony, asesinan *a las que les resisten*; con Emilio Girardin, conquistan y orquestan a la opinión pública desde los grandes diarios y obtienen ascensos y prebendas para el propio padre que se negó a reconocerlos.

Hacia 1830, el bello tenebroso usa ampliamente del derecho a investigar su filiación. Madame de Staël ha muerto antes de conocer al hijo que se le atribuirá con tanta insistencia. Chateaubriand y Goethe lo reniegan. Sainte-Beuve, genealogista ingenioso, remueve papeles, exhuma viejos textos poéticos y entronca a los advenedizos con la pléyade renacentista. Se

recurre así a parentescos lejanos, se cubre la mercancía autóctona con pabellones acreditados en el extranjero y se aceptan antecesores míticos como el *Ossian* de Mac Pherson.

¿Qué importan, por lo demás, actas de nacimiento y genealogías cuando el César del siglo, el hombre que hipnotiza todas las imaginaciones ha sido también un advenedizo y se ha jactado de serlo?

Los grandes escritores románticos terminan por pensar de sus antepasados literarios lo que declara Vigny de sus progenitores carnales:

C'est en vain que d'eux tous le sang m'a fait descendre;
si j'écris leur histoire, ils descendront de moi.

Conocemos mejor en la actualidad el pasado familiar del glorioso bastardo. Uno de sus genealogistas, el barón Seillière, prosigue, desde hace varios decenios, un estudio de los orígenes y derivaciones del Romanticismo que arranca del Oriente clásico y llega a fines del siglo XIX. En la pila sociológico-documental del barón Seillière y en la obrita anterior de Emile Deschanel hay con que dar *grima* a los más feroces adversarios del siglo *estúpido*. La supuesta *estupidez* precedió en mucho a la centuria décimanovena; los mismos siglos clásicos, opuestos al Romanticismo, aparecen contaminados con el virus deletéreo.

Maurras, Lasserre, Santos Oliver y muchos otros ven en Rousseau al padre de la nueva escuela, y, en los románticos, a la auténtica posteridad intelectual de quien se mostró tan esquivo para con sus hijos carnales.

Y si hay quien descubre las raíces del Romanticismo en el Oriente pre-Cristiano, no falta quien, como Benda, señale la sombra de sus ramas sobre la literatura de nuestros días, y la denuncie como nefasta.

Convendría, quizá, para ordenar la polémica y orientarse en el tumulto de pareceres, distinguir dos especies principales, de entre las innumerables definiciones propuestas para caracterizar al Romanticismo: las que lo encaran como fenómeno histórico singular, cuya aparición y desaparición pueden encerrarse en fechas, y las que lo consideran como a una modalidad

estética que llena una función fundamental, aunque intermitente, en la expresión del pensamiento literario.

Stendhal tercia en el debate, en favor de la segunda tesis, desde 1823, con fogosidad paradójica y desplantes polémicos de espadachín meridional.

Dos definiciones, de las propuestas hasta la fecha, parecen esenciales al que ocupa esta tribuna. La de Federico Schlegel, según el cual la modalidad romántica responde en literatura a lo que fué en filosofía la tendencia idealista, surgida en Alemania a comienzos de la centuria. Luego, la definición francesa que ve en esa tendencia literaria el predominio de la imaginación y de la sensibilidad sobre las demás facultades espirituales.

Finalmente, una definición más amplia del Romanticismo lo presenta como el aventurero de las nuevas clases sociales, vale decir, la nueva expresión literaria de una nueva sociedad.

Perdóneseme por no saber a ciencia cierta en qué casillero incluiría caracterizaciones tan atractivas y sibilinas como la ofrecida por Henri Ghéon: *El Romanticismo consiste en la ausencia del pecado*.

¿De qué nueva sociedad fué expresión la nueva literatura?

De una sociedad fervorosa, inquieta, mesiánica y descontentadiza.

Algunos testigos ilustres servirán para documentar ese estado de espíritu.

Primero de todos, aquel extraño Saint-Simon, que tanto influyó en lo que tuvo de ímpetu religioso y social el Romanticismo, y que solía hacerse despertar, en sus fugaces momentos de poderío, por un criado encargado de decirle: "Despierte, el señor Conde, que hoy debe vucencia realizar grandes cosas".

La juventud romántica, si se permite el pleonasma, tuvo también la ilusión de surgir a la vida para muy altos destinos. Vigny y Musset lo consignan en obras imperecederas.

Venidos al mundo durante las guerras de la Revolución y del Imperio, tócales a ellos vivir su juventud durante la Restauración. Los Borbones dejaban herrumbrar la espada de Francia o la empleaban en expediciones escasamente populares,

como la enviada a España en socorro de Fernando VII, o dis-
tantes, como la que termina con la conquista de Argel.

Amordazadas la tribuna y la prensa, vuélvense los jóvenes
hacia las letras, hartos más libres que durante el Imperio.

Los escritores románticos agradecen esas franquicias a la
Restauración y creen con entera buena fe servir al gobierno
que los pensiona y favorece.

¿Hay algo más adicto *al trono y al altar* que las primeras
poesías de Hugo? ¿No se llama *El Conservador Literario* el
primer periódico redactado por Víctor Hugo y sus hermanos?
¿No fué Lamartine el cantor oficial de la consagración de
Carlos X en Reims?

Y, cosa todavía más clara y terminante, si cabe, ¿no son
exjacobinos y bonapartistas de la víspera los adversarios más
enconados de la nueva escuela?

¿Sabrá el gobierno de la Restauración ejercer sobre las letras
la tutela que de él se espera? A los clásicos rezagados que le
piden prohíba la representación de piezas románticas en los
escenarios oficiales, Carlos X responde con más ingenio que
absolutismo: *En cuestión de teatros, yo sólo tengo un asiento
en la sala, como cualquier francés.*

No era así, por cierto, como entendió Napoleón sus deberes
y derechos respecto de los literatos.

El "curso de cabellos lacios" pretendió imponer a las letras
la misma disciplina que regía en su ejército. También para
los escritores había recompensas y castigos, menciones elogio-
sas o tachas de infamia. A Lucio de Lancival, cuya tragedia
Héctor llegó a entusiasmarlo, Napoleón le ofrece un público
de Estado Mayor, de igual modo que prometiera a Talma
una platea de reyes. A Chateaubriand, en cambio, lo amenaza
con "hacerlo sablear" en las gradas de las Tullerías; destierra
a Madame de Staël, le hace empastelar la edición de *Alemania*
y la persigue con encono inexplicable.

Juzga el pasado literario con igual decisión a la que pone
en criticar las campañas de los grandes capitanes de antaño.
Declara que, de vivir Corneille en tiempos del Imperio, él,
Napoleón, lo haría príncipe; censura a Racine, vitupera a
Molière, echa de las filas a Shakespeare y le juzga indigno
de hombrearse con los dos primeros.

Los escritores lo maldicen y lo admiran, Chateaubriand envuelve al Dios caído y adverso en sudarios de púrpura. Las *Memorias de ultratumba* — admirable sinfonía literaria en "yo mayor", — parecen, por momento, tan consagradas a la gloria del César como a la conmemoración del memorialista mismo.

Y los escritores románticos, posteridad de Chateaubriand y de Napoleón, continúan la obra glorificadora.

"*Toujours lui! lui partout! . . .*", escribe Víctor Hugo en 1828; "*Tan solo a Napoleón*", propone Lamartine que diga la lápida en que reposarán las cenizas repatriadas de Bonaparte. Algunos le maldicen, nadie le olvida.

¿Cómo olvidarle, si, además de ser el tema por excelencia de aquellos tiempos, los escritores lo sienten y conocen como a uno de ellos?

En Santa Elena, el Prometeo corso releía algunas de sus proclamas de otrora, y él, tan despectivo hacia las críticas de carácter militar, exclama, conmovido: "*Y aún hay quien pretende que yo no sabía escribir*".

"La victoria marchará a paso de carga; el águila, con los colores nacionales, volará de campanario en campanario hasta las torres de Nuestra Señora . . ."

Los románticos se sentían más cerca de esta poesía y de la epopeya simultánea, que de las gracias caducas de Carlos X o de las virtudes burguesas de Luis Felipe.

Comparése la congratulación oficial y yerta en que Musset felicita al monarca de la guardia nacional por haber salido ileso del atentado de Meunier con el verso candente en que el mismo poeta evoca "notre César tout-puissant", al responder al cancionista alemán Becker.

¿No proclamó Bonaparte el principio esencialmente romántico de que sólo se gobierna a los hombres mediante la imaginación?

En sus previsiones sobre lo que de él dirían los escritores del futuro, Napoleón anticipaba: "Si quieren hacer obra bella, tendrán que elogiarme".

No se limitan a elogiarlo y endiosarlo, sino que aspiran a ser en literatura lo que él fué en la política y en la guerra.

Víctor Hugo — también a él, dentro del Romanticismo, podría aplicarse su "Toujours lui! lui partout!..." —, pretende que un binomio humano caracteriza a cada siglo y que el de la centuria décimanovena, abierto con el nombre de Napoleón, dejaba el segundo término en suspenso, ¿quién completará la fórmula, se preguntaba Hugo?

Casi todos los escritores románticos, y Hugo con mayor decisión que nadie, aspiraron a integrar ese binomio.

Para ello era menester triunfar en literatura, y triunfar ruidosa, decisivamente.

El Romanticismo se había impuesto en la poesía lírica y en la novela, antes de 1830, le faltaba conquistar la escena.

Los grandes escritores románticos, con la excepción de Musset, estaban mejor dotados para otros géneros literarios que para el dramático.

El soliloquio elocuente o reflexivo, la descripción épica, la meditación acongojada, el relato confidencial se avienen mejor con aquellos grandes talentos que ese diálogo teatral, el menos subjetivo y el más multiforme de los instrumentos retóricos.

Para los románticos, la conquista del teatro era un objetivo de estrategia literaria y no el dictado de una vocación imperiosa.

A cualquiera de los esfuerzos líricos o novelescos de la nueva escuela se oponía la tradición clásica, y esa tradición era ante todo dramática; el clasicismo eran Corneille, Molière y hallaba su arquetipo en Racine.

¡Racine! Tal era y aún es el antónimo previsto de los escritores románticos. Desde 1822, Stendhal cifraba en dos nombres — "Racine y Shakespeare" —, la oposición estética de clásicos y románticos. Y los dos grandes nombres de combate corresponden a dramaturgos.

¿No equivalió, en cierto modo, a una confesión de modestia, de importancia escénica, ese recurso constante al teatro extranjero, más o menos romántico, y en especial al aporte de Shakespeare?

Contribuyó con ello, sin duda alguna, a la ilusión harto durable de quienes tachan al Romanticismo de connivencia culpable con el extranjero. Hubo y habrá por muchos años, quienes al escuchar a los románticos jactarse de dudosas in-

teligencias con el enemigo de la víspera, sienten la necesidad de interrumpirle, tal como lo hiciera Mme. de Staël cierta vez con Benjamín Constant: — “¡Calláos! ¡No sois francés!”.

En 1822, una compañía teatral inglesa intentó representar en París el repertorio de Shakespeare; lo intentó sin lograrlo, pues los espectadores, más “actores” que los mismos intérpretes en aquel caso, promovieron una batahola ensordecedora. La voz de uno de ellos dominó momentáneamente el tumulto con esta exclamación de apariencias insensatas: — ¡Afuera Shakespeare! ¡Es un ayuda de campo del duque de Wellington!

Para muchos, tal exclamación constituye tan solo un desatino cronológico, ¿no es, ello no obstante, la mejor definición de quienes repudiaban al Romanticismo por suponerlo llegado a Francia en los furgones del extranjero?

Era menester triunfar de Racine y del clasicismo, con las propias armas y en el teatro oficial de Francia, en la casa de Racine y de Molière, en la Comedia Francesa.

La victoria “no marchó a paso de carga” y estuvo comprometida en múltiples ocasiones.

El melodrama, ese hermano mayor e inculto del teatro romántico, ya había triunfado en los arrabales. Con rasgo de audacia bien digno de su sangre criolla, el mulato Dumas padre lo instala en la Comedia Francesa y se escucha con estupor a los moduladores habituales del solemne alejandrino vociferar órdenes de asesinato y declamaciones contra el destino. La musa de la tragedia, más aún que la duquesa de Guisa, salía magullada de la escena del guantelete.

Terminada la obra, un entusiasta de la nueva escuela tuvo este suspiro de alivio: — ¡Decididamente! ¡Racine no es más que un zascandil!

Pero el estreno de *Enrique III y su corte* solo constituía un triunfo para el autor, desconocido aún la víspera en los cenáculos románticos. La obra era en prosa, ¡y qué prosa!, la del melodrama más populachero; había en ella más temperamento teatral que talento literario.

Dumas, el bueno, el leal, el instintivo Dumas lamentaba años más tarde: — ¡Ah, si yo hiciese el verso como Hugo o si Hugo hiciese el drama como yo!

Lo segundo era más fácil de cumplir que lo primero, y Hugo lo ha demostrado en *Angelo y Lucrecia Borgia*.

Antes de ello, vísperas del año 30, y en el prefacio de *Cromwell*, Hugo declara que el drama romántico tendrá que ser en verso.

En verso, y en versos admirables, escribe su *Marion Deslorme* y su *Hernani*. Al estrenarse este último, se produce la batalla que desaloja por varios años al clasicismo de su base postrera de operaciones.

Entonces sí, en ese 25 de febrero de 1830, el Romanticismo librará batalla, más aún que a los grandes clásicos, a los imitadores rezagados de aquéllos. Se declara la voluntad de emular con Racine, se requería antes que nada impedir que Hugo fuese silbado. Y el fracaso anterior de *Amy Robsart* tornaba precavido al jefe del Romanticismo.

Ha pretendido Hugo que rechazó los servicios de la "claque" oficial de la Comedia Francesa, cuando se estrenó *Hernani*, por estimarlos innecesarios y peligrosos. En realidad, Hugo reemplazó a una "claque" por otra; los aplausos tibios y mercenarios, por el entusiasmo delirante de partidarios decididos a todo.

En Hugo, el estratega literario no era inferior al artista. Sabía encender focos de apasionamiento y propagarlos por toda la Francia. Las entrevistas con él eran tan subyugadoras como las concedidas por Bonaparte; decenios más tarde, al evocarlas, un Teófilo Gautier, un Víctor Pavia, revivían la emoción iniciatoria de su primer encuentro con el sumo Pontífice del nuevo credo.

No fué, por cierto, en vísperas de *Hernani* que Hugo descuidó esos entusiasmos. Su propia casa, los talleres artísticos, hasta estudios curialescos como el de Delavigne, se convierten en campos de concentración.

Las huestes románticas tienen un santo y seña, jefes visibles como Gautier, revestido para la circunstancia de aquel chaleco rojo, "que se puso un solo día y que tuvo que llevar toda su vida", una decisión a toda prueba y una vocación bélica ostensible.

Horas antes de comenzar la representación, ya está invadido el teatro por el clan del Romanticismo. Se han apoderado del

campo de batalla y conviven en él antes de librarla. Han llevado provisiones y las devoran: al comenzar la representación de la obra, se podía adivinar el olor a pólvora característico de las batallas, pero predominaban en la sala aristocrática un olor a ajos y vestimentas abigarradas de campamento de gitanos.

La Sta. Mars, la Doña Sol del estreno, dijo iracunda al autor:

—He representado ante muchos públicos, pero le deberé a Vd. el haber conocido a éste.

¿Qué importaba todo ello si aquel era el público adecuado para lo que se buscaba?

No se trataba, en efecto, del triunfo estético del Romanticismo, ya logrado en prosa y verso desde el libro, sino de conquistar ese campo de batalla material que es el teatro, de conquistarlo contra la rutina del público, los intereses vergonzantes de los autores y la malquerencia de los intérpretes.

Se necesitaba, y se lo tuvo, un público decidido a aplaudir la obra en las mejillas de quienes intentaran rechazarla.

Los adversarios en presencia, juzgaban a ciegas y *ab-irato*. El espectáculo estaba en la sala, más todavía que en el escenario.

Una anécdota célebre muestra cual era el estado de espíritu prevaleciente en la circunstancia.

Al final del III acto Hernani apostrofó por primera vez a Don Ruy Gómez con su dicerio: —“Vieillard stupide! il l'aime”. Un clásico recalitrante creyó escuchar: —“Vieil as de pique (viejo as de espadas)” y prorrumpió indignado: —¡Esto es una insolencia! ¡Hernani no puede tratar así a un anciano venerable!

Pero el romántico que no perdía de vista aquel enemigo notorio, le interrumpe furibundo: —¡Es usted un ignorante! ¡Las cartas ya estaban inventadas! ¡Bravo! ¡Bien por el “viejo as de espadas”!

Uno denostaba y otro defendía lo que el autor jamás pensó en decir; no hacían más que prolongar la posición militante que llevaron al teatro.

Y, justa sanción de aquel éxito bullanguero, nadie, ni los partidarios más fanáticos, gustó entonces de las bellezas líricas

que redimen la inexistencia de caracteres y la puerilidad argumental de la obra.

¿Quién puede gozar de la música en el fragor de la batalla?

Meses más tarde, un joven escritor de la nueva escuela hacía sus primeras armas en el teatro y perdía "su batalla".

Era un hombre joven, la personificación del genio adolescente. Acababan de retratarlo vestido de paje, y la indumentaria convenía por igual a su carácter y a su edad: se llamaba Alfredo de Musset y no había cumplido todavía los veinte años.

De él nada hay que aprender en materia de estrategia literaria.

Estrena inocente, desprevenidamente, sin santo y seña, sin jubones carmesíes, sin desencadenar sobre la sala el entusiasmo pugilístico y vociferador de partidarios fanatizados.

A diferencia de sus hermanos mayores de armas literarias, él es un talento dialéctico nato, un dramaturgo instintivo, en quien hasta la efusión lírica adquiere natural, espontáneamente contornos de dialogismo.

Va, pues, al teatro por vocación y no por conveniencias del momento, ni por sugerencias ambiciosas.

El público, esa vez el del Odeón, toma su desquite. Musset es silbado en 1830 con la misma saña con que fué rechazado Shakespeare, ocho años antes.

La camaradería romántica que festejó el combate de *Hernani* como una victoria, asistió indiferente al "pateo" de *La nuit vénitienne*.

Musset se despidió del "zoológico", así llamó él al público de aquel estreno, pero no del teatro. Continuó, en obras de emoción y de poesía, esos "espectáculos desde un sillón", que ni siquiera intentó estrenar, y que son los más valioso y original de la producción escénica del Romanticismo.

Celébrase así, al conmemorar el aniversario de 1830, el éxito artificioso de quien solo fué grande en su producción no escénica y se omite el fracaso rotundo del más genial de los dramaturgos de la escuela Romántica.

Poco importa. Quizás la evocación pormenorizada de un acontecimiento solo contribuya a desnaturalizarlo. El análisis

del pasado deja escapar 'harto' a menudo ese elemento sutil y esencial que es la vida.

Los que vivieron el milenio de 1830 encontraron en él ansias de renovación, esperanzas de progreso, realidades emotivas que mi disertación no ha sabido captar.

Si no fué aquél, el año en que triunfó el teatro romántico, fué, a no dudarlo, el momento del afianzamiento de la escuela, el de su mayor influencia.

Musset y Gautier publican sus primeras obras, Balzac inicia *La Comedia humana*, George Sand prepara *Indiana*, Víctor Hugo redacta a la vez *Les Feuilles d'Automne* y *Nôtre-Dame de Paris*...

No era ciertamente una época mediocre la que vió tantas obras y asistió a tantos acontecimientos sociales, artísticos y literarios. Menos aún puede tacharse de insignificante o deleznable a la escuela estética epónima de aquel momento. Periodo del Romanticismo suele y debe llamarse al que evocamos, y baste para descargo de la escuela Romántica francesa recordar que para conmemorarla, siquiera parcialmente, es menester vincular a su recuerdo su acción social y literaria, cuanto hizo dentro y fuera de su patria, en Europa y en América.

Y de tendencia estética con tal irradiación resulta imposible desconocer la grandeza.

JOSÉ A. ORÍA.

LA MUSICA ROMANTICA

LA MÚSICA LENGUAJE

La música, en la generación francesa de hace un siglo, fué, como la literatura y las artes plásticas, lenguaje del alma romántica. Habitados a considerarla expresión del mundo subjetivo del compositor y a descubrir en las obras el "yo" personal de sus autores, no puede sorprendernos, a esta distancia secular, aquella subordinación de un arte, llamado divino, a las confidencias del hombre. Sólo apreciando el hecho en la evolución histórica, logramos comprender el principio revolucionario que aquel suceso implica. Antes de Beethoven — para establecer un nombre frontera — la música artística había sido una fuerza, un elemento, que el hombre dominaba sin atreverse a someter. Pura, trasparente, esencial, sin entrañas, moraba entre los humonos sin pertenecer a nuestro suelo. La música era una diosa que el hombre adoraba y ornaba, que solía utilizar como intercesora y aliada, pero a cuyo sagrado cuerpo no osaba transfundir su sangre de mortal.

Palestrina y Bach habían aislado su inspiración de la hondura terrestre, absortos en la contemplación de los cielos y en las correspondencias de la fe y la divinidad, y dentro de la fluidez etérea del uno como en las construcciones siderales del otro, el pensamiento habíase mantenido musicalmente puro, sin penetrar en el laberinto psicológico del artista ni contaminarse con las angustias, los júbilos, las esperanzas ni los desfallecimientos de la sociedad. Haydn, abuelo optimista y jovial, de alma cristalina y fresco espíritu, llevó al salón y a la capilla de príncipes melómanos los ritmos danzantes de su Croacia, y en sonatas y sinfonías, en cuartetos y oratorios, derrochó aquella viva-

cidad gozosa que mezcla tan placenteramente la simplicidad aldeana, la exuberancia cordial y la alegría de vivir. Mozart vistió a la tierra con los colores y la diafanidad de una mañana edénica, restituyó a las gracias su país sin noche, y no tomando de los hombres sino la sonrisa y la ebriedad de la adolescencia, animó un mundo arcádico donde resplandecen las formas suaves de una primavera botticelliana. Pero entre la muerte de Mozart y la formación musical de Beethoven, germinan universalmente las ideas de la Revolución Francesa. Y la música incorporada a la sociedad para reflejar sus oscilaciones, tendrá, en adelante, mente y corazón humanos. Había sido hasta entonces melodía, armonía, canto, no propiamente lenguaje; ahora hablará a los hombres "de corazón a corazón", según el lema beethoveniano. Es el "sturm und drang" de su destino, o sea el romanticismo que estalla en los dominios de un arte que desconocía aun las pasiones, la lucha, el amor y el dolor, la sombra y la luz de nuestras vidas. Es, en una palabra, la esclavitud de la música y la liberación del hombre; el arte vehículo de la evasión individual y de la comunión humana; la música lenguaje. ¿Qué son las sonatas de Beethoven sino confesiones, fragmentos autobiográficos, *verdad y poesía*, si queréis, de acuerdo con el eufemismo goethiano? ¿Qué son sus cuartetos sino disquisiciones a cuatro voces de un alma solitaria, diálogos platónicos entre un ser y el universo? ¿Qué son sus sinfonías sino amplificaciones de aquellos soliloquios frente a la humanidad y la naturaleza?

El arte de Beethoven tiene raíces profundas en el siglo que le vió nacer. Su espíritu pertenece al siglo que le vió morir. Después de él, la música ya es, en todos y para todos, verbo. Schumann será esencialmente poeta mientras poetas como Tieck en Alemania y Moore en Inglaterra lamentan tener que expresarse con la palabra impotente y suspiran por la magia musical que es el lenguaje consubstancial del alma. De esa aspiración de los poetas al reino del arte hermano y de aquella invasión de los músicos a los dominios verbales, surge el "lied", joya binaria. Unos y otros fraternizan en esa colaboración providencial. Los compositores germanos, ávidos de sumergir en su atmósfera el canto de los poetas — y ninguno con sed mayor y cosecha tan prodigiosa como Schubert — parece que intentan

crear de nuevo la poesía de su idioma. Triunfa el sentimiento sobre el intelecto. Florece la sensibilidad en surtidores líricos. La canción del pueblo inunda los castillos del arte. El "lied" revela un alma nacional que la universalidad de los clásicos ocultaba...

El 26 de mayo de 1826 muere Beethoven. El mismo día se estrena jubilosamente en París el "Moisés" de Rossini. La ópera italiana y sus apóstoles catequizan la capital francesa. Cherubini es director de su conservatorio; Rossini y Bellini viven y triunfan en ella. El romanticismo literario y musical de Alemania, apenas sospechado, dijérase contenido por las aguas del Rin. Con excepción del "Werther", ¿qué sabe todavía aquella generación, de Goethe? En 1823 publica Stapfer su traducción de "Fausto"; en 1827 publica la suya Gerardo de Nerval. Entre esas fechas, el romanticismo francés está latente. Sólo algunos autores ingleses atraen a la juventud; Walter Scott con sus novelas históricas; Byron con sus poemas, su leyenda satánica y su muerte de contornos épicos. Shakespeare es aun el *salvaje* de Voltaire, un mito bárbaro y lejano, a pesar de las traducciones de Letourneur y de Guizot y de las lecciones de Villemain. Pero aquel Shakespeare, resucitado por los románticos alemanes, que lo devuelven, restaurado y endiosado, a la propia Inglaterra, está muy próximo. En 1827, una excelente compañía inglesa representa su teatro en París. La mayoría de los espectadores ignora el idioma, pero se divide indistintamente en dos grupos. Unos gritan: "¡Abajo Shakespeare! ¡Es un ayudante de Wéllington!". Otros: "Shakespeare es un dios y Racine un truán!". Entre éstos se encuentran varios jóvenes artistas que, con el tiempo, gritarán mucho más fuerte que los demás. Llámanse Hugo, Dumas, Delacroix, Nerval, Vigny, Gautier, Berlioz. Comienza la erupción romántica. Shakespeare ha vencido a Racine e impera entre fulgores olímpicos. Alejandro Dumas declara, de rodillas, que después de Dios, nadie ha creado tanto como el genio inglés. Víctor Hugo escribe el prefacio de "Cronwell", glorificación del gran Guillermo y Decálogo de la nueva religión. Alfredo de Vigny traduce varias obras del profeta y asegurará que no es necesario conocer su idioma para comprenderlo, porque "el corazón de Shakespeare es una lengua aparte". Eugenio Delacroix,

que durante su residencia en Londres había aplaudido ya a aquellos actores, tendrá siempre una lámpara votiva en el altar de Hamlet. Héctor Berlioz...

Hemos llegado al más grande, mejor dicho, al único de los compositores que representa, como un astro sin séquito, el primer romanticismo francés. Héctor Berlioz, romántico nato, era un joven que vivía en continua exaltación. Leed sus cartas, sus comentarios, sus *Memorias*, y veréis que el rayo, el trueno, el huracán, el vértigo, el delirio, forman la vanguardia de su vocabulario. Héctor Berlioz asistía a la primer representación de *Hamlet*, el 11 de septiembre de 1827, en el Odeón. Kemble, el gran trágico, hacía el papel de protagonista, y Enriqueta Smithson el de Ofelia. El joven músico recibió la fulminación shakespeariana para toda su vida. ¿Provenía aquel fuego celeste de la obra o de la actriz? Miss Smithson era una irlandesa corpulenta, blanquísima, de ojos soñadores y brazos armoniosos. ¿Era de Ofelia o de su encarnadora aquel flúido irresistible que le hacía saltar en su asiento? Al día siguiente dióse *Romeo y Julieta*, con los mismos intérpretes. Y también asistió Berlioz a la transformación de la llama tímida en hoguera: Ofelia renacía en Julieta. Miss Smithson hizo aquella vez un Romeo de cada espectador juvenil. Pero sólo el músico electrizado salió del teatro decidido a resucitar a Julieta y ofrendarle su corazón...

La música romántica nació en Francia de aquellos episodios: lenguaje de la pasión tempestuosa, de los sentimientos torrenciales, del incendio devorador del alma. A la fulminación de Shakespeare sucede la de Goethe, y el inflamable Berlioz reconoce que sin la ayuda de esos dos poetas no hubiera podido explicarse su propia vida. Falta un nuevo rayo, descendido del mismo firmamento, para que esa vida se ilumine totalmente. Y la tercera fulminación sobreviene en marzo de 1828.

¡Beethoven! ¡Las sinfonías! ¡La orquesta ideal! Esta tercera descarga produce efectos que sólo el feliz paciente puede describir. Oigámosle: "Mis fuerzas vitales parecen primeramente duplicadas; siento un placer delicioso en el que no interviene para nada el razonamiento; el hábito del análisis genera en seguida, por sí mismo, la admiración; la emoción, creciendo en razón directa de la energía o de la grandeza de las ideas

del autor, produce muy pronto una agitación extraña en la circulación de la sangre; mis arterias laten con violencia; las lágrimas, que por lo común anuncian el fin del paroxismo, no indican, a menudo, en esa ocasión, sino un estado progresivo que debe ser sobrepasado con exceso. Como consecuencia, contracciones espasmódicas de los músculos, un temblor de todos los miembros, un total entorpecimiento de los pies y de las manos, una parálisis parcial de los nervios de la visión y de la audición; no veo más y apenas oigo; vértigo... semi-desvanecimiento...".

He ahí los efectos físicos de la fulminación beethoveniana. Los efectos musicales compensan aquella convulsión orgánica. Berlioz es dueño de un lenguaje largamente soñado y comienza a hablar con ardor de poseso. ¿Qué va a decirnos ese volcán humeante? ¿Qué podrá decirnos en esos días apasionados que no sea su pasión por Shakespeare y por Ofelia - Julieta - Smithson? La *Sinfonía fantástica* tiene por título *Episodio de la vida de un artista* y está precedido por un *Programa explicativo*. A través de sus cinco partes, conocemos los sueños febriles de un joven músico, su visión de la mujer ideal, su descubrimiento de Ofelia, la pasión repentina, la poesía del idilio, la primera duda, el desengaño, la desesperación y el insulto canallesco del amante en una noche de *sabbat*. La *Sinfonía* expresa en magnífica forma la miserable realidad. Los amores del compositor y de la actriz fueron tormentosos y terminaron con el repudio de la mujer idealizada. Pero tuvieron un epílogo tragicómico: el matrimonio. Sobrevino luego la separación, el abandono de la esposa y, finalmente, muchos años después, su fallecimiento, mientras Berlioz se consolaba con otra. Sin embargo, ante la muerte de Julieta, el envejecido Romeo evocó el pasado y lanzó este grito de lava quemante:

"¡Destrucción! ¡Fuegos y truenos, sangre y lágrimas! Mi cerebro se crispa en mi cráneo... ¡Shakespeare! ¡Shakespeare! ¿Dónde está él? ¿Dónde está s tú? Si hay cielos, tú estás en los cielos... ¡Tú sólo eres el buen Dios para las almas de artistas; recíbenos en tu seno, padre, abrázanos!".

Y, lanzado ese grito, Berlioz apresuró su nuevo casamiento...

Vida turbulenta, excéntrica, vida de romántico típico, transmítese del hombre a la música y le contagia su frenesí, su originalidad rebuscada, su riqueza emotiva y su mofa dramática. Pintor extraordinario, genio del color a quien llamaron el Delacroix de los sonidos, Berlioz renueva y ensancha la paleta orquestal. No fué un revolucionario de la estructura sinfónica; pero en el empleo novedoso de los instrumentos, en la obstinada búsqueda de medios para comunicar una impresión de fuerza gigantesca, tan frecuentemente acompañada de tenuidades aéreas, y en la revelación de coloridos que abarcan una gama extensa y deslumbrante, se le ha considerado un innovador prodigioso. La potencia de Beethoven y la delicadeza de Weber, solían aliarse en su inspiración. Wagner francés, llamáronle también. Y el mismo Wagner, que le admiraba, nos ha dejado este juicio sugerente en que la idiosincrasia nacional gravita sobre la facultad creadora:

“Desde nuestra Alemania llegó hasta él un soplo del espíritu de Beethoven, y es seguro que hubo momentos en que Berlioz deseó haber nacido alemán; era en tales momentos que su genio le impulsaba a escribir como el gran maestro había escrito, a expresar lo que en las obras de éste sentía expresado. Pero no bien tomaba la pluma, empezada a hablar la sangre francesa que corría por sus venas, la misma que hervía en las de Auber al escribir su ardoroso último acto de la *Muda de Portici*. ¡Dichoso Auber que no conocía las sinfonías de Beethoven! Berlioz sí las conocía; es más, habíalas entendido y le habían entusiasmado hasta embriagar su espíritu — y a pesar de todo no pudo menos de acordarse que por sus venas corría sangre francesa. Entonces sintió que no podía llegar a ser como Beethoven, pero sintió al propio tiempo que no podía escribir como Auber, y fué él mismo, fué Berlioz”.

Gran elogio. Berlioz es él mismo e inconfundiblemente francés, por añadidura, según Wagner. Digamos que fué también romántico al modo latino. Como Hugo, tenía el don de la abundancia y de la amplificación. Su espontáneo aumento de las dimensiones normales en lo moral y en lo físico, era una proyección de la propia grandeza que, a semejanza de aquél, se atribuía, hasta sentirse por encima del hombre y creer alcanzar la talla de los titanes. Cumbre tempestuosa,

vivió azotado y quemado por los elementos y en fraternidad con selvas y volcanes imaginarios. Por ello pedía orquestas fantásticas para volcar su alma inmensa. La música era su lenguaje, pero la música del viento y del mar. A una de las mujeres que amó, escribióle este billete:

“Yo te adoro, te bendigo, te amo, mucho más de lo que puede expresarse en lengua francesa. Dame una orquesta de cien músicos y un coro de ciento cincuenta voces, y te lo diré”.

EL PIANO

Para decir lo mismo, otros músicos románticos de hace un siglo se conformaban con un sólo instrumento. No por cierto la lira ni el laúd, lugares comunes de la poesía de la época, ni el arpa, que Flaubert definiría en su *Diccionario de ideas recibidas*, como inseparable de las ruinas y del borde de un torrente, en los grabados sentimentales. El instrumento representativo del romanticismo musical fué el piano.

Sucesor, de otros teclados más estrechos y de más monótona sonoridad, en que mariposeó la galantería maliciosa, la gracia mundana y el artificio voluptuoso del siglo XVIII, el piano ofrece una síntesis de la orquesta, si bien, a semejanza del grabado en blanco y negro con respecto a la pintura, reduce la policromía de las voces al claroscuro de su sonoridad uniforme. Recuerda la suma integral de los colores del iris en el blanco; su haz recompone el prisma de la orquesta. Permite así traducir la complejidad subjetiva dentro de una misma atmósfera sonora y reflejar la pluralidad del espectáculo externo es una trama polifónica que, por tener la coloración individual del instrumento, sugiere al músico la correspondencia muy romántica de teñir al mundo con los colores del alma del espectador, o sea de proyectar el sentimiento del hombre a las cosas que le rodean.

Al servicio del artista que le entrega su pensamiento y su corazón, el piano, que como mecanismo había alcanzado ya un perfeccionamiento casi total, originó una literatura rica y exclusivamente adaptada a sus recursos, y, como consecuencia inmediata, una técnica de ejecución que, a través de escuelas distintas, produjo “virtuosos” admirables. Ninguno tan famoso

como aquel joven húngaro, consagrado en Viena a los doce años, por el abrazo de Beethoven, y que a los veinte, en el París de 1832, era el ídolo de la ciudad, cantado por los poetas, amado por las mujeres, agasajado en todo sitio como un emperador. El lápiz de Deveria fija en esos días los rasgos sutiles del adolescente. Pero no puede decirnos que detrás de la bella frente pesaba ya la sombra de un amor desgraciado y se ocultaba el espectro de un drama íntimo resuelto en profunda crisis de misticismo, ni que su tersura juvenil disimulaba la sed inmensa que le hacía "devorar con furor" — son sus palabras — a "Homero, la Biblia, Platón, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber" — y también la lista es suya.

No hace falta decir que era un romántico. Lo fué, sin duda, aquel maravilloso Franz Liszt. El romanticismo literario del joven bohemio en aquella su primavera parisiense, lo lleva a admirar con fraternidad alucinada al desesperado "René"; su romanticismo social y religioso le hace prosélito de Saint-Simon y de Lamennais; su romanticismo musical se manifiesta con el culto a Beethoven y la simpatía hacia los nuevos compositores, Berlioz entre ellos, que le inspira una transcripción pianística de la *Sinfonía fantástica*. Intérprete y autor, primer pianista del mundo, Franz Liszt, prodigio que se disputan los salones de moda, propala eficazmente la nueva verdad con la generosidad militante que le acompañará toda la vida para felicidad de sus colegas, mientras desbarata sin esfuerzo a rivales como Thalberg, su émulo de un día, a quien oyera Buenos Aires. París abunda en pianistas, grandes y pequeños, pero el acrobatismo sofoca en casi todos el sentimiento musical. Liszt, virtuoso estupendo que hace con el teclado lo que su admirado Paganini con el violín, y que acaba de asombrar a los parisienses con su *Campanella*, está sobre todos también por sumar a su técnica milagrosa una conciencia musical. Despreciaba él mismo aquel fetichismo de la habilidad, predominante en los concertistas, y de ahí su estupefacción y su entusiasmo ante el arte de otro joven pianista extranjero que se presentó al público de la gran ciudad en la sala Pleyel, el 26 de febrero de 1832. Aquel adolescente polaco se llamaba Federico Chopin y ya tenía, como Liszt, un amor enterrado en el alma, y el

dolor reciente de la patria perdida y desgarrada. En el París musical de aquellos días, que celebra a compositores extranjeros como el italiano Rossini y el alemán Meyerbeer y franceses como Auber y Halévy, soberanos de la ópera, Chopin se incorpora a una "élite" de concertistas notables, y, sin llegar a la popularidad, conquista los sufragios de la aristocracia espiritual, la admiración de los artistas y el corazón de las mujeres.

"¡Chopin! Había que oír, bajo el reinado del buen Luis Felipe, con qué aire precioso y goloso pronunciaban las mujeres las dos sílabas del nombre, oprimiendo delicadamente los labios" — escribía Camilo Saint-Saëns —. "Aquel nombre de pronunciación fácil, y la elegancia de maneras del artista, contribuyeron en gran parte, sin duda, a su éxito prodigioso. Además, sufría del pecho en una época en que la buena salud no estaba de moda. Las mujeres, al sentarse a la mesa, introducían sus guantes en los vasos y no probaban bocado, salvo algunas confituras al final de la comida; era de buen tono, para los jóvenes, ser pálidos y parecer extenuados; la princesa Belgiojoso se paseaba por los bulevares vestida de negro y plata, cadavérica como la muerte personificada. La enfermedad real de Chopin, a los ojos del mundo, pasaba por una actitud. Aquel "joven enfermo de lento andar", extranjero con un nombre francés, hijo de un país desdichado del cual toda Francia lamentaba su suerte y esperaba la resurrección, tenía cuanto era necesario para agradar al público de entonces, y todo ello le servía mucho más que su talento, enteramente incomprendido por aquel mismo público".

Genio del piano, tan identificado con su instrumento que fuera de él su música degenera y languidece como una planta frágil arrancada de su clima, Chopin dió al romanticismo la flor más exquisita de la música subjetiva. Glosario íntimo de un alma que nos entrega su enigma sin la clave, pues su confianza elusiva está velada por un pudor heroico y defendida por fantasmas insobornables, la música chopeniana tiene raíces que sangran y flores que gimen. Las *Polonesas*, las *Mazurcas*, las *Baladas*, son la patria lejana que se rebela contra la opresión y busca el contacto de la tierra nativa y evoca su pasado legendario, en la nostalgia errante del proscrito. El resto de la obra es la voz secreta del amor, de la melancolía y de la muerte, entre los cipreses de un parque señorial y misterioso.

CORRESPONDENCIAS Y TRASPOSICIONES

Ese subjetivismo que halla expresión en la música, la encuentra asimismo en la pintura, y no hace falta decir que es el manantial de todos los poetas románticos. Los hombres sienten necesidad de confesarse, de mostrar las intimidades de su corazón, y Juan Jacobo los asiste. El reinado del "yo" comprende todas las artes, y las artes se penetran recíprocamente, asocian sus medios y cada una alude a las otras en resonancias familiares. Si Berlioz traduce musicalmente a Shakespeare en *Roméo y Julieta*, y a Goethe en sus escenas del *Fausto*, y a Byron en su *Harold*, Delacroix canta pictóricamente a *Ofelia en el agua* y a *Hamlet en el cementerio*, e ilustra el gran poema goethiano y se inspira en el *Don Juan* y en *La novia de Abidos* del lord expatriado. Si Berlioz, literato a su modo, es el pintor de la orquesta, Delacroix, autor de un extenso diario íntimo que revela a un escritor en muchas páginas, camarada de poetas y novelistas, amigo de Chopin, melómano que admira a Gluck y a Mozart, da a sus telas una condensación poemática y una vibración sinfónica en que su alma ardiente llega con el color al grito y al clamor y se diluye en luminosidades que invaden el infinito musical. Y los poetas, ¿no son a su vez músicos y pintores, orquestadores y coloristas verbales? El intercambio y la trasposición de las artes distintas determinan una renovación en el vocabulario de la misma crítica y alcanza, hacia mediados del siglo, un significado singular en las crónicas firmadas por Carlos Baudelaire. El poeta devoto de Hoffman y de Poe, entendía, sin duda, de "correspondencias" sensoriales e instrumentales. Ved algunas muestras, sorprendidas aquí y allá, en sus agudas críticas de los salones parisienses:

"El color es el acorde de dos tonos"... "La melodía es la unidad del color"... "La mayor parte de nuestros jóvenes pintores carece de melodía"... "Los coloristas son poetas épicos"... "Demasiado material, demasiado atento a las superficies de la naturaleza, Víctor Hugo ha llegado a ser un pintor en poesía; Delacroix, siempre respetuoso de su ideal, es frecuentemente, sin saberlo, un poeta en pintura". Lo que no obsta para que al considerar las *masas armónicas* de este último, las asocie Baudelaire a una melodía de Weber...

ORIENTALISMO

Artistas de ideales hermanos y armas afines, los jóvenes revolucionarios que ha reunido el estreno de *Hernani* como un campo de batalla, manteniéndose espiritualmente vinculados en una nueva ruta, recientemente despejada. El romántico es un ser inadaptado a sus días y a su medio, un prisionero que se evade en el tiempo y en el espacio. Remontar el pasado y escoger un refugio gótico, no es empresa ardua para un soñador imaginativo; más difícil es fugarse a latitudes distantes y descubrir una tierra virgen. Pero si el descontento no puede imitar a Saint Pierre o Chateaubriand, confórmase con trasladarse imaginariamente al país soñado y sugerir su *color local* con vagas nociones que suelen burlarse de la geografía. El exotismo de los románticos franceses de hace un siglo, descubrió el Oriente.

Los alemanes habíanlos precedido. "Nuestra alma se siente atraída por secreta fuerza hacia las riberas del Ganges y del Indo", escribía Görris. También Novalis sintió esa atracción, y Federico Schlegel documenta su fervor orientalista en un libro sabio.

En 1807, Knebel escribía a Goethe: "Yo me refugio en la literatura india. La paz profunda que se respira en ella y nos lleva a desasirnos casi del mundo, forma un extraño contraste con estos tiempos de turbación y de desorden". Goethe no había demostrado mayor interés por Oriente, a pesar de sus atentas lecturas del *Corán* y de algunos poemas indios, como *Sakuntala*, celebrado en un epigrama famoso. Pero siete años después de la confesión de su amigo Knebel, o sea en 1814, el poeta, ya anciano, seducido por el *Diván* de Hafiz, que acababa de ser traducido a su idioma, decidió escribir su propio *Diván*, también deseoso de salvarse del caos europeo y de respirar, en el puro Oriente — como dice la primera estrofa del libro — el aire de los patriarcas.

El orientalismo de los románticos franceses no provenía, sin embargo, del alemán, ni debió nada a poetas de Inglaterra como Southey o Moore. Hubieran podido argüir su origen histórico remontándose a las Cruzadas o buscarlo en divertidas escenas coreográficas del teatro de Molière. Pero

tenían un argumento mucho más inmediato: la toma de Argel por las tropas francesas en aquel mismo año de 1830, o, retrocediendo algunos, la expedición napoleónica a Egipto, tan fecunda para la ciencia como para el arte.

El Oriente estaba de moda, mas no el extremo de los alemanes, sino el vecino al Mediterráneo. Literatos, pintores, escultores, músicos, sueñan con arenales y oasis, harenes e hipogeos, cabalgatas moriscas y excursiones al claro de luna por el Nilo. No todos pueden seguir a Lamartine, que en 1832, el año en que muere Champollion, realiza su viaje a Grecia, Siria, Palestina, el Líbano, y sorprende el *color local* sobre el terreno. Poco después, un músico afiliado al sansimonismo, para cuya liturgia compusiera numerosos coros, deja París y se traslada a Egipto. Habiéndose disuelto la asociación, sigue a un grupo de correligionarios que se disponen a predicar sus doctrinas en tierra africana. Feliciano David regresa en 1835 con un acopio de melodías triviales. Pero en 1884 se ejecuta su oda sinfónica, *El desierto*, cuyos motivos y cuya instrumentación tienen un verdadero sabor exótico. Su asunto es simple: una caravana, sorprendida por el simún, invoca la protección de Alá. Desaparecido el peligro, reanuda la marcha, y al caer la tarde hace alto, mientras la emoción del crepúsculo anega las almas ante la dulzura del cielo. Llegan la noche y la paz del sueño. Al amanecer, un almuecín llama a los fieles para la plegaria matinal, y la caravana parte nuevamente... *El desierto*, que mereció el elogio de Berlioz e influyó en varios compositores europeos, abre un panorama seductor a la música francesa. Orientalistas instintivos o simpatizantes más o menos provistos, se lanzan por esa vía, entre ellos Bizet, Massenet, Saint-Saëns, viajero documentado en las fuentes originales. El público porteño conoce bien una ópera orientalista de la actualidad, que comprende todos los ensayos anteriores: *Marouf*, el delicioso cuento milunanochesco de Enrique Rabaud.

El orientalismo francés tiene, además, otro camino, y para tomarlo es necesario retroceder al punto de partida. Un año antes de la toma de Argel, en 1829, publicaba Víctor Hugo sus *Orientales*. El poeta había conocido España en su infancia. ¿No era suficiente? España es semiafricana como Africa

es semiasiática, declaraba el prólogo de la obra. Y aquel orientalismo español o, si se quiere, aquel españolismo oriental, prolífica pronto. En el mismo año publica Alfredo de Musset sus *Cuentos de España e Italia*. Al siguiente se estrena *Hernani*, semillero de *españoladas* románticas. Quince más tarde, en 1845, Próspero Mérimée, que cuatro lustros antes iniciara su carrera literaria con imitaciones del teatro clásico español, la termina temporariamente con una novela española: *Carmen*.

La inmortalidad de este relato es deudora de la música que lo envuelve. Bizet, orientalista nato, descubre el alma de Andalucía y crea esa luminosidad mediterránea que Nietzsche opuso a las brumas nórdicas, en su apostasía wagneriana. El orientalismo español de Bizet no pasa con él. Autores de su siglo como Chabrier y Lalo, y del nuestro, como Debussy y Ravel, siguen escuchando la voz cálida que les lleva el viento perfumado por los azahares de España, y repiten con el romántico: "l'Espagne c'est encore l'Orient" . . .

Mas con estos últimos nombres he tocado los días actuales y no puedo olvidar que la música de hoy quiere ser música otra vez, y no lenguaje. . . ¿Entraré en querellas de escuelas? ¿Justificaré a los de mi tiempo? ¿Os diré que mi opinión. . . ? Pero nadie me la pide. Será mejor dejar a los mismos románticos su defensa. El piano tiene "la palabra" . . .

RAFAEL ALBERTO ARRIETA.

NOTA: — Esta conferencia fué ilustrada por el pianista D. Aldo Romanillo, quien, a continuación de la misma, ejecutó el siguiente programa: 1. Estudio N° 3 op. en mi mayor, Chopin. 2. Fantaisie impromptu, Chopin. 3. Preludio en mi mayor, Saint Saëns. 4. La Soirée dans Grenade, Debussy. 5. Heroica, Liszt.

EL ROMANTICISMO EN LAS ARTES PLÁSTICAS

No intentaré una definición del romanticismo. La fecha elegida para conmemorarlo lo define con un criterio histórico. Pero si atendemos a su carácter interno, es lícito relacionarlo con el barroco. Aludo, claro está, a las artes plásticas, y no a todas, conforme se verá luego. El barroco fué una reacción contra el racionalismo renacentista, así como el romanticismo importa una reacción contra el neoclasicismo en lo que tenía de abstracto y también de inerte. No identifico términos. Juzgo aventurado afirmar, como lo hace un escritor francés, "barroque, c'est-à-dire romantique". No es lo mismo. Pero considero en el barroco un antecedente necesario del romanticismo. Sin aquél éste hubiera sido menos libre y hubiera hablado otro lenguaje. Sería de explicación difícil la escultura de David d'Angers, de Barye, de Rude. Permítaseme una aclaración antes de proseguir. Las artes plásticas no se elevan al mismo plano en la fecha que conmemoran los estudiantes de esta casa. En lo plástico, la obra máxima del romanticismo es la pintura. La arquitectura no existió ni pudo existir como forma orgánica de un nuevo estilo. Tampoco es lícito aludir a una escultura romántica, considerada ésta como expresión de un concepto unitario. Existieron escultores adictos al romanticismo, eso sí, y entre los más decididos, David d'Angers. Otro hubo, en quien el momento y la ocasión le hicieron descubrir impulsos de arrebató épico. Así Rude, cuando traduce en valores plásticos la *Marsellesa*.

Pero fueron momentos, nada más. Rude es sucesivamente clásico, romántico y realista. Modela el *Pescadorcillo napolitano* y *La Marsellesa*, la estatua yacente de Godefroy Cavaignac y *Napoleón despertando al llamado de la gloria*, Juana

de Arco y el *Mariscal Ney*, obra esta que tanto agradó a Rodin. En uno y otro caso, es François Rude un puro y noble artista que no se mantuvo adicto a ninguna escuela porque prefirió ser fiel consigo mismo. Pierre Jean David d'Angers quiso ser y fué romántico, y lo fué en cuerpo y alma. Dedicó buena parte de su obra a una glorificación de la familia romántica, un himno en mármol y en bronce entonado por un modelador atento sobre todo a escrutar caracteres y a sorprender, tras lo mudable, los rasgos que definen lo individual y captan lo permanente. Antoine Louis Barye, escultor y pintor, fué sobre todo animalista. Más que su estatua ecuestre de Napoleón, gozan de fama sus elefantes, sus leones, sus jaguares, traducidos en bronce. Pocas veces la observación sagaz dispuso de medios técnicos más vibrantes en la transposición de la vida.

Con todo, la pintura abarca otros horizontes y conquista otras zonas. Sensible a un impulso venido de Holanda, incluye Francia el paisaje en el llamado gran arte. Los pintores del Imperio le habían desdeñado, ceñidos al culto de la figura humana. Los pintores románticos huyen del taller y van a respirar el aire de las campiñas. Alguien ha dicho que la naturaleza es un descubrimiento romántico. Esto es verdad para Francia. El paisaje se eleva de pronto a una jerarquía insospechada. ¿Quiénes son los reveladores del género? La nómina no es breve. Va de Paul Huet a Corot, y comprende a Théodore Rousseau y Jules Dupré. Merced a ellos adquieren otro sentido los aspectos naturales. En unos y en otros brota espontáneo y surge de lo hondo el novísimo acento de la pintura. El paisaje se trueca realmente en un estado de alma, según el decir de Federico Amiel. La visión se hizo más sutil, más penetrante. Es el espíritu lo que ha progresado. Por el espíritu se transformó su lenguaje y se reveló su estilo. Nada de esta clara y profunda onda vital llegó a la arquitectura. Los arquitectos sabían que todo estilo obedece a causas complejas y es obra de largos procesos. No estaba en su arbitrio quebrantar esta ley. Ante la imposibilidad de dar forma a nuevas estructuras — ya sean constructivas, ya decorativas — concentran sus afanes en repristinar el estilo gótico. Ello importaba hacer "tabula rasa" de todo lo clásico y, claro está, del barroco. Pero ved aquí un contragolpe curioso, no adver-

tido hasta hoy, que yo sepa. Cuando la arquitectura barroca cede, y vencida por neoclásicos y románticos cae en el descrédito, la pintura incide en el barroquismo, la escultura vuelve a la tradición de Bernini y se hace barroca tras una pausa ecléctica.

¿A qué aspiran, mientras tanto, los arquitectos del goticismo romántico? Aspiran a restaurar su pasado. Francia crea con el gótico un arte nacional. Grecia, Roma, Florencia son extrañas a su genio. Después del gótico, nada produjo la edad moderna. Es necesario reanudar el rigor constructivo de ese arte racionalista. Pero en arte no se dan resurrecciones. Falló a su vez el intento de los "diocesanos" — así llamaba el tradicionalismo clásico a los partidarios de la arquitectura ojival. El gótico era un estilo concluso. Había agotado todas sus posibilidades en la exhuberancia decorativa del flamígero. Si era difícil derivar de él ulteriores desarrollos, era del todo imposible desgajarle de la Edad Media para transplantarlo y hacerle vivir según el ritmo acelerado del siglo XIX. Las consecuencias eran previsibles. Al plagio griego sucedió el "pastiche" ojival. Oponiéndose al neoclasicismo, los goticistas incidieron en el error de combatir un arte pasado con una fórmula muerta. En este fluir de acciones y reacciones, sólo culmina alguna personalidad de inequívoca nobleza. Un Violet-le-Duc, por ejemplo, cuya obra importa más, ¡oh, mucho más!, que sus teorías.

En lo plástico lo más significativo del romanticismo es la pintura, conforme se ha dicho, y dentro de ésta algunos momentos personificados por hombres ejemplares. A ellos me ceñiré, ya que el espacio no me permite considerar el orientalismo de Alexandre Gabriel Decamps, la ondulante gracia de Théodore Chasseriau, el misticismo de Ary Scheffer, y la fina blandura de Eugène Devéria.

Se dijo que el barroco era una perversión del gusto y un pecado estético el romanticismo. Niegue quien pueda hacerlo con argumentos sostenibles, la arquitectura que va del multánimè Buonarroti al renovador Francesco Borromino; borre de la escultura los nombres del versátil caballero Bernini y del dinámico Pietro Tacca, y déense como no realizados la tumba de Urbano VIII y el monumento a la condesa Matilde, del

primero; el monumento ecuestre de Felipe IV, de Madrid, y los cuatro moros del monumento a Fernando I de Médici, erigido en Liorna, del segundo.

¿Y la pintura? Los paradigmas afluyen numerosos. Citemos uno, el más representativo, el de acción más fecunda, conforme lo autentican Jusepe de Ribera y Francisco de Zurbarán: he nombrado al tumultuoso Michelángelo Merisio da Caravaggio, hosco y apacible, violento y melódico, hidalgo y truhán, alma de niño con ímpetus de matón embravecido, artista siempre y siempre admirable, alma puesta a arder en todos los fuegos hasta que la llama solar le abrazó para derribarle en una playa del Tirreno. La resurrección de este vendaval hecho hombre se debe a la inquietud moderna, como la del Greco: otro barroco, otro romántico. Hasta dónde extendió aquél su influencia, lo pregona Théodule Ribot, que se une a Caravaggio a través de Ribera. Si nos trasladamos a otro plano e incluimos en el barroco a Rembrandt y a Goya, nos veremos forzados a una pausa, siquiera sea para reponernos del estupor que suscita el juicio condenatorio, resumido en esta fórmula: barroco = a no arte. No, no cumple identificar términos. Existen grados por los cuales se determinan jerarquías. Generalizar un concepto con arbitrarias alusiones a la historia del arte, trae aparejadas no pocas sorpresas. El barroco no es la torsión, ni la rota armonía de las imágenes esculpidas o pintadas cuyo ropaje dijérase inflado y sacudido por el viento. Estos son los casos negativos. El barroco no es tampoco la blanda ondulación que pospone lo constructivo de la arquitectura a lo pintoresco esconográfico, así como el Renacimiento no es la innobleza de Baccio Bandinelli, cuyo *Hércules* tanto irritó a Benvenuto Cellini. Remontemos ahora la corriente en el tiempo y el espacio hasta dar con los escultores helenísticos. De ellos — de algunos, no de todos — se dijo que son los románticos de Grecia. Y los barrocos. El pathos, sentimiento novísimo que Scopas incluye en la escultura griega, asume formas de agitación barroca cuando llega a los grandes altos relieves del altar de Pérgamo y, más aún, al grupo del tan traído y llevado *Laocoonte*. No se tardó en ver la analogía de este arte con el de la Edad Media. La angustia que acentúa rasgos, el movimiento que obliga a torsiones violentas, fuerzan

a medios comunicativos nada conformes con los modos tradicionales. El escultor quiere llevar la forma a un máximo de expresión. La angustia tumultuosa, el dolor incontenido descubren un lenguaje plástico de libérrima amplitud. Y así en la escultura gótica. A este prevalecer de la expresión sobre la forma llamó Hegel "romántico" en el sentido que él da a esa voz. Es el arte cristiano opuesto al arte griego. Son dos ideales divergentes, dos religiones que se excluyen. "La belleza" griega muestra el alma enteramente unida a la forma corporal. En el arte romántico, la belleza no reside ya en la idealización de la forma sensible, sino en el alma misma" (Hegel). De donde su esencia emotiva. Lo "bello" ya no es lo esencial del arte; también ocupa lo "feo" un lugar en sus creaciones.

Existe, pues, un plano común donde convergen la disparidad del arte helenístico, gótico, barroco y romántico, y esta vez no doy al vocablo una acepción restricta al idealismo hegeliano. Anotemos ahora un término peyorativo. Va referido a la representación de lo feo. Véase cómo se pretende elucidar un problema de estética con argumentos a-estéticos, con objeciones puestas fuera del arte. Aluden a la cosa representada, no a la representación de la cosa. Se habla del tema, del asunto, del motivo, y se observa que incluyen en el arte elementos figurativos de baja especie cuando no torpes y horrendos. Esto se dijo de los románticos, de los góticos, de los helenísticos, que tienen un antecesor — en cuanto a lo vulgar — en la amable persona del Riparógrafo, pintor que realiza cuadros de género, es decir, realistas, en la clásica Atenas que sabe escuchar el verso punzante de Aristófanes. Lo bello en sí... y lo feo... Conforme se ve, la definición kantiana es letra muerta. Sorprende, y no poco, observar cómo adoptan este criterio filósofos cuya estética se funda en principios del todo contrarios a una belleza no expresada por la intuición del artista. Así Benedetto Croce, el más terminante. ¿No dijo él: "la naturaleza es estúpida"? Si el artista es quien pone en ella el sentido que en ella no se contiene, ¿cómo incurre en la doble contradicción de admitir temas "feos" y "bellos" aceptando con ello la dualidad de "contenido" y "forma", rechazada en su Estética?

Esto de los asuntos de la obra artística es una querella que

ya suponíamos dirimida. Y lo suponíamos porque de Aristóteles a Kant y de Kant al mismo Croce, lo propio del arte es realizar belleza en las cosas representadas. Para corroborarlo no acudiré a la mal denominada gente de placer de Felipe IV. No recordaré a Maribárbola de las Meninas, ni al *Bobo de Coria*, ni al *Niño de Vallecas*, ni al *Primo*, cuya miseria física trocó Velázquez en nobilísimas afirmaciones de belleza. Con ser ilustrativo el caso, admite una retroversión que nos aleja del arte para enfrentarnos con la realidad. El cambio de plano es transitorio. Veamos. Si a nuestra vista se presentara un niño harapiento y sucio, un granujilla cubierto de andrajos, sentado en el suelo, al sol, descalzo, pobre como la pobreza misma, y le viéramos quitar de su camisa uno o varios... ¿cómo decirlo? En fin, me habéis comprendido. Presenciaríamos un espectáculo desprovisto de belleza. Los españoles que no temen el uso de vocablos directos, llaman a ese mendigo, "piojoso". Al pronunciar esta palabra ante vosotros, me escudo en los ejemplos clásicos. Bien, tras de no ser bello ese episodio, es desagradable. Existen otros, empero, de mayor trascendencia apodíctica. ¿Cómo reaccionaría nuestra sensibilidad frente a una mujer que lava la cabeza cubierta de lacras a un niño tiñoso? Observemos junto a esa mujer otro muchacho. Revela éste su comezón por la doble postura de las manos, y luego un leproso que descubre sus llagas, y un viejo postrado por el mismo flagelo. ¿Qué diríamos frente a tanta desventura horra de belleza? Nada grato por cierto. Mas cuando un intuitivo digno de este nombre posa en aquel granuja y en esta mujer la mirada que espiritualiza la materia para convertirla en viva substancia de arte, nos da la respuesta en el Louvre y en el Museo del Prado. Es Bartolomé Esteban Murillo quien se adelanta a contestarnos con *El chicuelo mendigo* y *Santa Isabel de Hungría*. Y he nombrado con este lienzo una pura obra maestra del arte universal.

Ya es fácil determinar dónde concluye lo feo y comienza lo bello. Cuando en una obra, poesía, pintura, escultura, prevalece la cosa expresada o representada, es porque no la anima la virtud del arte. No está lograda. Y entonces es fea no la cosa representada, sino el modo de representación. Queda la imagen detenida en ella. No vivió, ni se vitalizó en el artista,

no se elaboró en la substancia emotiva de su yo. Permanece extraña a su actividad creadora. No es.

Conocemos la violencia con que se opuso el neoclasicismo a la libre adopción de los temas románticos. Se invocaba el arte noble, los asuntos nobles, la noble continencia de los personajes, se componía todo, todo aparecía ordenado, atildado, la ciudad y el campo, un interior y un paisaje. Se estudiaba un pliegue como se escrutaba una fisonomía, lo mismo. Y así llegó a no tener carácter una cabeza, y así es cómo la caña de bota traducida en mármol o en bronce marcaba la rótula que debía cubrir. El cuero perdía su consistencia y ceñíase a la pierna cual malla de fino tejido, modelando la rodilla en todos sus detalles. Era el arte noble. Sometida hoy a una revisión, tiene no poco de risueño semejante repulsa. En rigor, más debió atemorizar el énfasis discursivo que las obras. Cuando las guardias pretorianas de la Academia — con mayúscula esta vez — dejaban de viajar alrededor de su cuarto, veían que la reacción romántica no era tan subversiva como sospechaban los menos avisados. Los viajes primero, el Louvre después, y el pillaje efectuado por las tropas napoleónicas en Italia y en España les habían servido de propedéutica. Nada hay en la pintura romántica — ni en la escultura, desde luego — que no se halle en la italiana y en la española. Pues a nadie inquietó el “plebeyismo” ni el realismo de aquellas dos grandes predecesoras. Menos aun atemorizó el vulgarismo y el costumbrismo doméstico de flamencos y holandeses. Los cuadros de estos últimos son de escasas dimensiones, y a los neoclásicos sólo importaba el arte grande. Por grande se entendía los temas “elevados” — subrayo el adjetivo — cuando se empleaban en ellos dimensiones dilatadas. A eso llamaron luego en Francia “machines”. Y que no importaban a los neoclásicos los hechos mismos perturbándoles en cambio las denominaciones, lo evidencia más de un caso concreto. El precitado óleo de Murillo *Santa Isabel de Hungría* integró la exposición de cuadros españoles efectuada en París en 1812. Allí le había llevado la rapacidad del mariscal Soult, despojando de éste y otros más — también de Murillo — al hospital de San Jorge de Sevilla. Pues en Francia a nadie sorprendió el realismo español. En España aun podía motivar la desestima del bueno

Céan Bermúdez, quien sentenció en tono desabrido: "Estos asuntos, no son para presentados al público". En Francia, no. La crítica docta habló por boca de Blanc y de Viardot, y lo hizo con la fineza de quien sabe penetrar el sentido de toda obra superior. Existía un precedente. Es de 1804. Para hallarle debemos pasar de lo religioso a lo profano, y descender en jerarquía pictórica hasta dar con el barón de Gros. Entiendo aludir a su lienzo *Los apestados de Jafa*, donde se ve a Napoleón en el hospital de Siria tocando la llaga de un atacado por la epidemia mientras se lleva el pañuelo a las narices el militar que le acompaña. El cuadro agradó. Al día siguiente de la apertura de la exposición, se halló una palma colocada en el marco. Era el homenaje de los artistas de Francia al joven maestro. La estética imperante que aun discurrió de trivialismo, fué sobrepujada por el ímpetu admirativo de poetas y prosistas.

Con el barón Juan Antonio Gros, cito a un precursor. Sin sospecharlo rompe con el academicismo; sin quererlo vincula su obra a los románticos. El no haber previsto lo primero, y el no aprobar lo segundo, le costará lágrimas y hará de él un suicida. ¡Extraño destino el suyo! La gloria, que es vida porque la enaltece, tuvo para él la fulguración de la muerte. Extraño destino, repito. Después del triunfo, vive para negarse a sí mismo. Su arte, todo juventud y nervio, descubre el ímpetu y la fuerza expansiva de que están ayunos los pintores de su escuela. Ve en totalidad, compone con grandeza, mueve masas de hombres que coloca en extensiones panorámicas dominándolas y animándolas con pujante acento dramático. Una misma vibración recorre la vastedad de sus batallas. No decae nunca, no desfallece jamás. Cada figura, cada detalle, cada pincelada, crea la atmósfera dentro de la cual vive el cuadro.

Por esta emoción continuada define su excelencia toda obra de calidad. ¿Qué buscaban sino este fuego animador los románticos? Por eso fueron hacia Gros los dos grandes innovadores del romanticismo. Théodore Géricault y Eugène Delacroix. Pero... El adversativo nos pone frente a un caso de contradicción interna que hace de ella o un enigma o un complicado problema de psicología. Gros era discípulo de David. Este nombre define por sí sólo toda una época. Contra ese

nombre y contra esa época fueron los románticos. Gros los ve ganar terreno, los ve imponerse, los ve triunfar. El davidismo ha caído, su escuela está derrotada. Añádase que el gran dictador del neoclasicismo no está en Francia. La restauración de los Borbones no olvidó en él al regicida ni al glorificador de Bonaparte. David está en Bruselas, expatriado. Gros le será adicto hasta que le alumbré el último sol. Por esa fidelidad consume Gros su autodevastación. La vida le empuja hacia lo que tiene de espontáneo, le lleva a un arte hecho todo él de pasión, de movimiento, de fuerza, le pone en contacto con las jóvenes energías por quienes se remozan los ideales y cobra la pintura un significado novísimo. No importa, Gros, vuelve las espaldas a la renovación de su hora y desconoce la trascendencia de sus conquistas precursoras. Hace más todavía. Dominado por el recuerdo del gran desterrado, se cree responsable de la desaparición de la escuela clásica y de la decadencia del arte. Muerto David, desaparecido Girodet, rechaza distinciones, rehúsa encargos y queda como en la linde de dos zonas contrarias: la de los románticos y la de los neoclásicos, que resurgen con la noble y severa autoridad que le infunde otro dictador, Jean Auguste Dominique Ingres.

Abundan las grandes y las pequeñas contradicciones en la zona romántica. Se ha dicho que el romanticismo pictórico salió del taller de David, y se ha dicho bien. ¿No se adelantó él a más de una fórmula del arte nuevo? Cuando pintó a Marat muerto en una bañera y a Bara ¿qué hizo sino desacreditar las fórmulas clásicas, los temas elevados? ¿A estos lienzos no se une la doméstica "nonchalance" del convencional Gerard y su familia? ¿Qué se hicieron la grave continencia y la severidad de la Academia? David incluía meros hechos de crónica en el arte llamado de gran estilo. Con estas obras refutaba David — sin saberlo, claro está — el muelle helenismo de *Las Sabinas*, de *Los amores de París y Elena*, y triunfaba sobre su credo y sobre su doctrina cuando pintaba el retrato de *Madame Chalgrin*, trozo de pintura tan penetrante y de calidad como no lo produjo en el género, ningún romántico.

Un hecho de crónica, he dicho. ¿Cabe mayor herejía? A esta pregunta contestará Géricault, llevando la iniciativa a sus

consecuencias últimas. Es el suyo un verdadero grito de guerra. No se trata de un breve episodio, reducido a las cortas dimensiones de una figura aislada, no. Acomete lo que se llamaba el gran arte, el lienzo dilatado, la obra de composición, y no acudía para ello al tema áulico, al asunto mítico. Acogía, por el contrario, un hecho desprovisto de nobleza histórica, un suceso vulgar, un accidente marítimo. [Tal *La balsa de la Medusa*. Medusa era el nombre de una fragata de la escuadra francesa. Naufragó en 1816 cerca de Cabo Blanco, encallando en el banco de Chalgrin mientras seguía la ruta de Senegal. Con los restos del navío se construyó una gran balsa y en ella se hicieron una parte de los naufragos, mientras otros ocupaban las lanchas de salvataje. Atadas éstas a la balsa debían conducirla. Pero ya en pleno mar las lanchas rompieron las ligaduras, y abandonaron la balsa a su propia suerte. Lo demás se adivina. Perdidos en el océano, casi desprovistos de víveres, enfrentados con la muerte, ese montón de hombres conoció horas de siniestras pesadillas. Así murieron no pocos, así agonizaron los más. Este es el tema que Géricault desarrolla en un lienzo de vastísimas dimensiones. Allí está, con toda la grandeza de su horror, el hacinamiento de vivos y muertos flotando en un mar alucinante bajo un cielo nuboso. El vigor plástico de esta obra, sólo es comparable al ímpetu de su fuerza emotiva. No escatimó Géricault esfuerzo alguno. Fué a las casas de dolor a presenciar agonías, copió cadáveres, llevó a su taller piezas de anatomía. A tales disciplinas sometió la inspiración dramática de su obra. Todo el cuadro se resume en dos grandes masas de claroscuro. La luz rasante ilumina aquí un brazo, una espalda, un muslo, un torso, y sumerge en la sombra grupos enteros. Allá emergen algunos hombres implorantes, aquí se yerguen otros, o desfallecen junto a cuerpos caídos. Trabaja con fiebre, como un poseso, sin tregua. Los elementos están en su alma y en su cerebro, le llevan y le traen, desazonado, viven de su vida y le embargan y le agobian, obsesionándole. Es necesario llamarles a la vida del arte y para ello urge dotarlos con la substancia propia de todo lo vital. Y así, sólo así, ha podido Géricault realizar esta obra precursora. Su instinto de pintor le hizo adoptar una materia abundante y jugosa que Géricault trabaja con el arrebatado de

su fresca juventud — iba a cumplir 28 años cuando pintó este lienzo desmesurado —. *La balsa de la Medusa* fué enviada al Salón de 1819. El triunfo alcanzado fué de sostenida resonancia. Lo que había de audaz en esta obra no podía sorprender “allí donde se conocía a Caravaggio”, y donde le había precedido Gros. Evidentemente Italia había dado a Géricault “la potencia épica y el estilo”, así como antes había formado el talento de aquél. No tengo ahora ningún interés en averiguar el alcance político de *La balsa de la Medusa*, ni considerar aquí las intenciones de Géricault con respecto a la restaurada monarquía de los Borbones. Contemplo la obra del pintor, situándola donde le corresponde. Géricault murió en 1824, antes de cumplir los treinta y tres años, después de transformar su arte en la grata atmósfera de Inglaterra. Acaso porque presintiera ya próximo su fin, torna a Francia, y en París, desfallece y cae este gran pecador consumido por la llama venusina. No asistió, pues, a la gran batalla del romanticismo. Pero mucho de su espíritu y no poco de su obra están presentes en el gran animador de la escuela. Delacroix puede venir. Es su hora. Cuando llega es para ocupar el primer puesto en la línea avanzada. Allí le sitúa la significación de su arte. Pintor melódico le llama Carlos Alberto Arrieta, pintor poeta, le denominan otros, artista siempre, en todo caso. Pero, ¿es que puede darse pintura sin estar ella penetrada de lirismo? Se dice de un cuadro que está armonizado cuando la escala cromática observa una relación de valores sostenidos por dependencia mutua. Y se temple la tonalidad de una pieza pictórica así como se temple un instrumento. Delacroix fué en este orden un instrumentista polifónico. Pláciale adoptar las notas vibrantes, sostenidas, llenas. La transposición del lenguaje musical a la técnica pictórica no es artificiosa. También se compone y armoniza un cuadro. También existe en pintura un contrapunto. Así se oye decir con frecuencia: en tal pintor cantan determinados colores.

Delacroix poseyó como pocos el sentido cromático. Lo evidenció en su óleo primigenio y lo ratificó a lo largo de su obra múltiple. Veamos cómo se afirma súbitamente Delacroix. En 1822 envía al Salón un lienzo revelador — el primero de una serie magnífica —. Representa a Dante y a Virgilio conducidos

en la barca de Flegias a la ciudad de Dite. Es un episodio de la Divina Comedia, del canto octavo del Infierno. El pintor evoca el instante en que Filippo Argenti, el iracundo, se prende con manos y dientes de la barca. Son como treinta y tres latigazos de fuego los treinta y tres endecasílabos con que Dante le azota por los siglos de los siglos. ¿No vemos en este episodio definirse el talento dramático de Eugène Delacroix? El colorista ya apunta en este lienzo de entonación sombría. En la luz que resbala sobre la torsión de los cuerpos atormentados y que da realce a la figura de Dante, cantan algunos tonos vivos. Considérese como se quiera, en este cuadro está todo Delacroix. Luego será más amplio, más libre, más opulento, más sabio si se quiere. La pasión, el movimiento, el sentido plástico, ya están allí. *Dante y Virgilio* — buena compañía — es una anticipación que diría Oscar Wilde.

Delacroix fué precoz, como todos los artistas de raza. Tiene apenas veinticuatro años cuando pinta *Dante y Virgilio*. A los veintiséis pintó *La matanza de Scio*. Son obras de la plenitud y de la madurez. *Las mujeres de Argelia*, *La barca de Don Juan*, *La entrada de los Cruzados en Constantinopla* y las composiciones decorativas.

Dos años transcurrieron entre el cuadro dantesco y *La matanza de Scio*. Después de haber pintado el episodio de la Divina Comedia, — que Thiers elogió interpretando el saber de Gérard, — Delacroix tuvo la humildad de reingresar en el taller de Guérin y avenirse a pintar una academia. Cuando aparece de nuevo se sobrecogen los más avisados. Thiers retrocede y Gros, el barón de Gros, dice que "le massacre de Scio c'est le massacre de la peinture". Delacroix acertaba una vez más. Su obra era un reto lanzado al clasicismo. Lienzo trágico por la inspiración, temerario por la cruel realidad de algunos detalles, inquietó más todavía por su inusitado cromatismo. Cuando estas virtudes culminan en las afirmaciones definitivas, Delacroix evocará a los creadores del Renacimiento.

Al nombre de Eugène Delacroix suelen unir sus críticos el de Rubens, y con ello entienden explicar un aspecto de su arte. Mucho amó al flamenco Delacroix. Le amó por su omnipotencia dinámica, por su inventiva siempre renovada y siempre fresca. Eran éstos los dones nativos. ¿Pero qué acentos no

dejó Italia en su lenguaje pictórico? También le amó por ésto Delacroix, es decir, por que no contradecía sus gustos por los venecianos, de quienes tanto derivaron los dos. Lo pregona toda su fluencia policroma. Díganlo, sino, composiciones tan dispares como *La justicia de Trajano*, *Heliodoro expulsado del templo*, *La decapitación de Marín Faliero*, *La entrada de los Cruzados en Constantinopla*. Véase este último. El Renacimiento revive en la amplitud de su ritmo. La arquitectura, el paisaje, la oposición de colores vivos, el contraste de las figuras a contraluz, la técnica vibratoria, todo lo que da carácter y comunica expresión, relacionan a Delacroix con la estirpe renacentista y le unen a la rutilante Venevia de los días luminosos. Es este un lienzo de la plenitud. Pero a los veintiocho años había pintado *La decapitación de Marín Faliero*, considerado por él como su obra maestra. Es éste, a no dudarlo, un prodigioso alarde de color, resumido en dos acordes de grises y oro. Allí también hace cantar una nota roja en el casquete del verdugo recostándose en la escalinata famosa. Y más aquí un azul, y un verde más allá.

A este punto es fuerza detenerse. Ya no es posible seguirle en su producir vertiginoso. Tan extenso y tan vario es el cosmorama de pasiones suscitado por este pintor, en el siglo decimonono francés, el más alto. También lo sería fuera de la dulce Francia si del otro lado de los Pirineos no se irguiese dominante la figura señera del baturro de Fuendetodos. Dentro del romanticismo y trascendiendo de él, es Delacroix el representativo emersoniano. Por lo que realizó primero, y por lo que hizo posible después, abarca su época y se extiende hasta la nuestra. Pues este hombre a quien tanto debe el crédito mental de su tierra, no fué un comprendido. Sufrió el desvío de Víctor Hugo, que le pospuso a Boulanger. El pintor literato y el poeta pintor no se entendieron jamás. Delacroix escuchaba otras voces venidas de todas las alturas y de las más diversas latitudes del espíritu. Manaban de la Biblia, de Dante, de Shakespeare, de Ariosto, de Goethe, de Byron. Cuando no viajaba a través de los libros, y no le sobrecogían la devastación y el incendio, el drama de ayer y las revueltas de hoy, era para anotar adivinaciones de óptica y descubrimientos físicos, adelantándose con la teoría de los complementarios a las innova-

ciones del impresionismo. Y este hombre, en quien se absorbe toda una época, que se multiplica en la vastedad de una producción abrumadora, que deja de pintar para grabar, y que cuando no graba hace litografías, este hombre deja al morir, por sobre su obra pintada, grabada y litografiada, seis mil dibujos clasificados por Burty, que realiza para adiestrar su mano, para documentar su obra. Así procedía este improvisador. De tal varón dijeron sus enemigos que pintaba como una "escoba borracha". Y así le trataron, y así vivió, mordido por todas las injurias, azotado por todos los vientos, salpicado por todos los lodos. Su venganza, que la tuvo, fué la de un dios. Crear, y crear siempre, prolongarse en eso que la posteridad llama con voz clara y acento diáfano: gloria.

Clásicos, románticos, divergencias de ideales, diversidad de escuelas, oposición de tendencias, retorno a modos arcaicos, anhelos renovadores, ¿qué importa todo ello, sino un modo sensible peculiar de cada época?

Señoras, señores: Hallo en los "Fragmentos", de Novalis, este aforismo: "Para Dios el ateo no existe, mas para el hombre existe una quimera desdichadamente muy activa". Quimera igual a error, igual a imposible. El error finca en prefijar una meta, pues ésta retrocede a medida que avanza el hombre. Lo imposible es alcanzarla, como si alguien se propusiera llegar a la línea del horizonte. Pero se contiene en la quimera una verdad; la aspiración de quien tiende a ella. En este hecho cierto afirma su principio activo la realidad del yo, y define lo esencial del espíritu humano: el movimiento, que implica vida e importa cambio. Por esta quimera huyó de sí mismo el hombre de todos los tiempos y escrutó, investigó y removió los elementos que integran el Cosmos. ¿Qué descubre tras tantos afanes y tras tanto peregrinar? Hallará la respuesta en el templo de Sais. ¿Qué ve el hombre cuando levanta el velo de la diosa resuelto a penetrar el gran enigma? Ve su propia imagen. Se encuentra a sí mismo. Revelación sencilla y turbadora a la vez. ¡Encontrarse a sí mismo! ¿Cabe hallazgo mayor? Respondan los creadores por quienes se ilustran los grandes períodos de la historia.

ROMANTICISMO Y BOHEMIA

Los fragmentos autobiográficos que traducimos a continuación, entresacándolos de los llamados Cuadernos de Malte Laurids Brigge, de Rainer María Rilke, se justifican suficientemente en este número de VERBUM dedicado a la conmemoración centenaria de un movimiento espiritual como el de 1830.

El romanticismo — se dice algunas veces sin calcular la importancia del aserto — no es sólo una escuela artísticoliteraria, y sí, ante todo, una modalidad típicamente humana: el predominio en la conducta social o en el comportamiento estético del hombre de sus capacidades sentimentales, afectivas y fantásticas. En consecuencia, y aunque la palabra romanticismo sea vocablo muy siglo XIX, la postura así calificada ha sido inherente a todos los ciclos históricos, sirviendo, en grande o pequeña medida, de fermento obligado a las diversas facciones literarias, incluso a aquellas a las que por distingo pedagógico o por contraposición polémica solemos llamar clásicas, neo-clásicas, etc.

Dentro de algunos años, cuando se haya avanzado un tanto en el estudio de las corrientes espirituales del primer tercio del siglo XX, esos cuadernos autobiográficos aportarán al crítico los síntomas menos equívocos, y sin duda más expresivos, del nuevo romanticismo.

Y ese estudio se inicia.

No hace mucho tiempo, Elena Vacaresco disertaba en París sobre los románticos de 1930; antes de eso, Marcel Arland había publicado en La Nouvelle Revue Française un artículo cuyo solo epígrafe — Un nouveau mal du siècle — sería decisivo para cimentar la reputación del autor; Jean Cassou sugiere ahora un título igualmente significativo: Romantisme pas

mort; en traviesas gacetillas, Francis de Miomandre apunta insospechadas supervivencias.

Cuando la indagación de la nueva inquietud quede cumplida, se verá que, sobre la imprevisible versatilidad de las épocas, las características esenciales del romanticismo siguen siendo las mismas, y que algunos de los grandes temas de 1830 —el de la bohemia, por ejemplo— son hoy familiares, con explicables diferencias, a los neo-románticos.

No hablamos, claro es, de la bohemia a lo Murger, cuyo estrépito de mascarada, menos su silente y dolorosa intimidad, aún imitan en París —por fuerza mayor— algunos americanos sin recursos. La vida de bohemia, la auténtica, no ha consistido nunca en un mero alarde de aprietos pecuniarios, sino más bien en la laboriosa ociosidad del desocupado que sueña y piensa, o en el despilfarro cordial de los que viven de la emoción del paisaje y en la simpatía de las gentes.

A comienzos de esta centuria, que imaginamos propicia para el total olvido de las apetencias del espíritu, Rainer María Rilke, por obra del poderoso incentivo que para los seres de elección flota sobre las márgenes del Sena, supo vivir esa digna espiritualísima y fructuosa bohemia. En la confortante soledad de las jornadas parisienses, ese hijo adoptivo de Francia, venido a ella desde una Praga lejana y legendaria, supo aceptar sugerencias —sugerencias de las cosas y sugerencias de los hombres— que él mismo declaró decisivas para su destino de artista. En la ciudad que dicen alegre y que pintan frívola, el noble poeta extranjero había acertado a descubrir —panorama del alma— toda la majestad del sufrimiento humano. En adelante, ya en posesión del secreto que opera la eternidad de los libros, Rilke podía componer los suyos. Los definitivos. Los que en 1923, en vísperas de su muerte, lo promovieron a la gloria.

Una vez más, la capital del espíritu había sido consecuente. París sabe reintegrar a cada uno lo suyo y no da sino lo que se le pide. A Rainer María Rilke, la melancolía que se transfigura en el milagro de un verso. Al turista borreguil, chabacano y presuntuoso, el halago fácil o la fruición inconfesable. Y es mucho.

París, 11 de setiembre, rue Toullier.

¿Es aquí donde las gentes vienen para vivir? Sospecho que ha de ser más bien para lo contrario. He salido. He visto los hospitales. He visto un hombre que tambaleaba y caía. Los transeúntes lo rodearon, ahorrándome así lo demás del espectáculo. He visto una mujer encinta. Se arrastraba pesadamente a lo largo de un muro, alto y caldeado, hacia el que de tiempo en tiempo tendía la mano, tanteando como para convencerse de que siempre estaba allí. Sí, allí estaba. ¿Y detrás? Busqué en mi plano: "Maternidad". Bien. La librarán, pueden librarla, deben librarla. Más adelante, en la calle Saint-Jacques, un enorme edificio con una cúpula: Val de Grâce, hospital militar. En verdad no tenía necesidad de este informe, pero no importa. Por todas partes la calle empezó a despedir emanaciones. En lo que me era posible distinguir, eso olía a yodoformo, a grasa de patatas fritas, a miedo. Todas las ciudades huelen en verano. Después he visto una casa extrañamente turbia. No la encontré indicada en mi plano, pero encima de la puerta vi una inscripción todavía legible: "Asilo nocturno". A un lado de la entrada estaba la lista de precios. Los he leído. No era caro.

¿Y después? He visto un niño en un cochecito detenido: gordo y verdoso, tenía una erupción, muy visible, sobre la frente. Esta curaba y, en apariencia, no lo hacía sufrir. El niño dormía, su boca estaba abierta y olía a yodoformo, a patatas fritas, a miedo. Así era, eso es todo. Lo importante era vivir. Sí, eso era lo importante.

*

Tengo miedo. Hay que hacer algo contra el miedo cuando se está afligido. Sería demasiado angustioso caer enfermo aquí y que a alguien se le ocurriese hacerme llevar al Hôtel-Dieu. Me moriría, indudablemente. Es un hotel muy agradable, muy frecuentado. Apenas puede mirarse la fachada de Nuestra Señora de París sin riesgo de hacerse aplastar por uno de los muchos vehículos que atraviesan la explanada a toda prisa para hundirse allí adentro. Pequeños ómnibus cuya campanilla suena ininterrumpidamente. El mismísimo señor Duque de

Sagan tendría que hacer detener todo su séquito si a uno de esos pobres moribundos se le ocurriese entrar derechamente en el Hôtel-Dieu. Los moribundos suelen tener estos caprichos, sin contar que todo París aminora el ritmo de su tráfico por el solo hecho de que a la señora Legrand, cambalachera en la calle de los Mártires, se le ocurra descender con su carretón destartalado hacia cierta plazuela de la *Cité*. Debe hacerse notar, por otra parte, que esas endiabladas ambulancias llevan vidrios opacos terriblemente intrigantes, detrás de los cuales puede uno representarse las más hermosas agonías; la fantasía de una portera es suficiente. Y si se posee más imaginación y se la deja desplegarse hacia otros rumbos, el campo de las suposiciones se hace casi infinito. Pero también he visto llegar fiacres abiertos, coches de punto con el indicador levantado, rodando según tarifa habitual: dos francos por hora de agonía.

*

Hoy hemos tenido una linda mañana de otoño. He atravesado las Tullerías. Todo lo que estaba al este, de frente al sol, deslumbraba. La parte iluminada aparecía recubierta por la bruma como por una cortina de luminoso gris. Grises en lo grisáceo, las estatuas se calentaban al sol, en los jardines todavía velados. Erguidas en los canteros, algunas flores aisladas decían *rojo*, tímidamente.

*

Días en que todo es claro, en que todo está apenas bosquejado y sin embargo distinto en el aire luminoso. Los objetos más próximos tienen tonalidades remotas, aparecen retraídos, sólo se muestran de lejos, no se entregan; y todo lo que se relaciona con la extensión — el río, los puentes, las calles alargadas y las plazas generosamente abiertas —, todo ha tomado esa especie de extensión detrás de sí mismo y se ha pintado sobre ella como sobre tejido sedoso. No es posible decir lo que puede ser entonces un carruaje color verde brillant esobre el Puente Nuevo o un rojo cualquiera, incontenible, o tan sólo ese *affiche* sobre el muro medianero, desbordando de un grupo de casas gris-perla. Todo está simplificado, reducido a unos planos precisos y claros como las caras en los retratos de Manet.

Nada es insignificante ni inútil. Los *bouquinistes* del muelle abren sus cajas y el amarillo fresco o fatigado de los libros, el castaño violáceo de las encuadernaciones, el verde más extendido de un álbum, todo concierta, cuenta, todo participa y concurre para lograr esa plenitud arrebatadora.

*

Ahora que estoy aprendiendo a ver, creo que debería empezar a trabajar un poco. Tengo veintiocho años y, por decir así, nada me ha acontecido. Pero recapitemos: he escrito un estudio sobre Carpaccio, que es malo, un drama titulado *Matrimonio*, y versos. Sí, versos. ¡Pero qué poco significan éstos cuando se los ha compuesto en plena juventud! Debería esperarse, cosechar espiritualidad y dulzura durante toda una vida y, si fuese posible, durante una larga vida; y después, por fin, muy tarde, acaso acertaríamos a escribir diez líneas aceptables. Porque los versos no son, como creen algunos, expresión de sentimientos (los sentimientos los poseemos siempre demasiado pronto); los versos son experiencia. Para escribir un solo verso es preciso haber visto muchas ciudades, hombres y cosas: es preciso conocer la índole de los animales, intuir cómo vuelan los pájaros y adivinar el movimiento de las flores en su apertura matinal. Es preciso pensar en las rutas de tierras ignotas, en encuentros imprevistos, en partidas que se sabían inminentes, en días de infancia cuyo misterio aún no ha sido develado, en familiares que nos placía disgustar cuando nos aportaban una alegría que no acertábamos a comprender (era una alegría hecha para otro), en enfermedades pueriles que empezaban con tan singulares, profundas y graves transformaciones, en días de recogimiento en cuartos apacibles, en mañanitas al borde del mar, en el mar mismo, en los mares, en noches de viaje que palpitaban muy alto en revuelo de estrellas — y ni siquiera basta saber pensar en todo esto. Es preciso conservar recuerdos de innumerables veladas amorosas, todas diversas, de gritos de mujeres en la angustia del alumbramiento y también de blancas, de leves, de adormecidas parturientas. Es preciso asimismo haber confortado a los agonizantes y haberse sentado junto a los muertos en la habitación con la ventana abierta, donde aun llegaban, intermitentes, los rumores del mundo. Y ni

siquiera basta tener recuerdos. Es preciso saber olvidarlos cuando ya son muchos y es preciso mansedumbre y paciencia para esperar que vuelvan. Porque los recuerdos, aisladamente, poco significan. Sólo cuando se truecan en sangre, en mirada y en gesto, cuando ya no tienen nombre y forman con nuestra substancia un todo indistinto, sólo entonces puede ocurrir que de entre ellos, en hora excepcional y rara, asome, insospechado, el primer vocablo de un verso.

*

(En la Biblioteca Nacional.)

Estoy sentado y leo a un poeta. Hay muchas personas en la sala, pero no se las oye. Están en los libros. A veces se rebullen entre las hojas, como hombres que duermen y se dan vuelta entre sueños. ¡Qué grato es estar así entre hombres que leen! ¿Y por qué los hombres no serán siempre como ahora? Podéis codear a vuestro vecino al ponerlos de pie. Si os excusáis, tornerà la cabeza hacia el lado de vuestra voz, su rostro se volverá sin veros y sus cabellos se mostrarán semejantes a los de un hombre dormido. ¡Qué grato! Estoy sentado y leo a un poeta. Quizá hay trescientos lectores en la sala, mas no es posible que cada uno de ellos tenga un poeta. Porque no existen trescientos poetas. Pero ved mi destino: yo, acaso el más miserable de los lectores, yo, un extranjero, tengo un poeta. Y eso que soy pobre. Y eso que la chaqueta que llevo todos los días comienza a gastarse en parte; y eso que mis zapatos no son irreprochables. Sin duda mi cuello está limpio e igualmente mi ropa interior. Yo podría, así como me encuentro, entrar en cualquier confitería, hasta en las de los grandes bulevares; podría alargar la mano hacia una bandeja de masas y servirme sin temor. Nadie se asombraría, nadie pensaría reprendirme o arrojarme porque es la mía una mano de buena sociedad, una mano lavada cuatro o cinco veces por día. Sí, nada hay debajo de las uñas; el índice no está manchado de tinta y las muñecas, sobre todo, muestran su pulcritud. — Bien sabéis vosotros que los pobres nunca se lavan tan arriba. De su aseo es posible sacar algunas conclusiones. Y se sacan. En los negocios, principalmente. Hay sin duda algunos individuos, en el bulevar

Saint-Michel, por ejemplo, o en la calle Racine, a quienes mis muñecas no consiguen engañar. Me miran y adivinan. Saben que en el fondo también yo soy uno de ellos, que se entretiene representando un poco de comedia. . . Sin embargo, procuran no estorbarme ese placer; gesticulan un poco y guiñan los ojos. Pero nadie los ve. Me tratan como a un caballero. Basta que haya alguien cerca de nosotros para que se muestren serviciales. Se comportan conmigo como si yo tuviese un abrigo de pieles y como si mi coche viniese detrás, siguiéndome.

A veces les doy dos sueldos, temeroso de que puedan rehusarlos; pero los aceptan. Y todo estaría bien, y yo conforme, si de nuevo no sonriesen un poco y no repitiesen sus guiñadas. ¿Qué hombres son estos? ¿Qué quieren de mí? ¿Me esperaban? ¿Cómo me reconocen? Es verdad que mi barba está un tanto descuidada y que recuerda un poco, sólo un poco, sus viejas barbas enfermizas que siempre me han impresionado. Pero, ¿es que acaso yo no soy dueño de descuidar mi barba? Así le acontece a muchos hombres ocupados, y no por eso se los cuenta entre estos náufragos de la sociedad. Porque es evidente que éstos constituyen su residuo y no son, como parece, simples mendigos. No, en el fondo no son mendigos, es necesario distinguir. Son detritus, restos de hombres que el destino ha escupido. Húmedos todavía de su saliva se adhieren a un muro, a un farol, a una columna de reclame, o corren untuosamente a lo largo de la calle dejando su huella sombría y sucia.

Es posible que un buen día se les ocurra llegarse hasta mi cuarto. Saben muy bien dónde habito y tomarán sus precauciones para no ser detenidos por la portera. Pero aquí, amigos míos, estoy resguardado de vosotros. Para entrar en esta sala es preciso una tarjeta especial. Y tengo sobre vosotros la ventaja de poseer esa tarjeta. Atravieso las calles con algún temor, es cierto; pero al fin me encuentro frente a una puerta de grandes cristales. La abro como si entrase en mi casa, exhibo mi tarjeta en la puerta próxima, rápidamente, como vosotros mostráis vuestras baratijas, aunque con la diferencia de que se me comprende y de que se sabe lo que quiero decir. Y aquí estoy entre estos libros; me siento tan lejos de vosotros como si estuviese muerto, y estoy sentado y leo un poeta.

¿Sabéis vosotros lo que es un poeta? Verlaine. . . ¿Nada?

¿Cómo es posible que no conservéis de él ningún recuerdo? No. Como era uno de los vuestros, acaso no habéis sabido distinguirlo. Vosotros no hacéis diferencias, lo sé. Pero es otro poeta el que yo leo ahora, uno que no habita en París, otro. Uno que tiene una casa apacible en la montaña. Que suena como una campanilla en el aire puro. Un poeta dichoso que habla de su ventana y de las puertas vidriadas de su biblioteca, las que reflejan, pensativas, una perspectiva amada y soledosa (1). Ese es precisamente el poeta que me hubiese gustado llegar a ser algún día, porque él sabe muchas cosas de las jovencitas y yo también hubiese podido saber muchas cosas. Sabe de jovencitas que vivieron hace cien años, y ya poco importa que ellas hayan muerto porque él lo sabe todo. Y es lo esencial. El pronuncia sus nombres, esos nombres leves, graciosamente alargados, con letras mayúsculas adornadas a la antigua moda, y dice también los nombres de las amigas mayores, los nombres en los que ya suena un poco de destino, de decepción y de muerte (2). En un cuaderno de su escritorio de caoba, tal vez puedan hallarse las cartas amarillentas, los recortes de periódicos donde están inscriptos los aniversarios, las jiras veraniegas y, otra vez, los aniversarios. . . O bien en un rincón del dormitorio, en la cómoda ventruda, acaso se encuentre el cajón en que aún se conservan los trajes de primavera; los trajes blancos que se estrenaban para Pascua, los trajes de gasa más adecuados para el tiempo de estío, entonces todavía no esperado. ¡Oh la bienaventuranza del que reposa en el cuarto de la casa familiar, entre objetos serenos y sedentarios, atento a los paros del jardín vestido de clara verdura, mientras suena, remoto, el reloj de la aldea! ¡La de hallarse sentado frente a un cálido reguero de sol de siesta, la de saber muchas cosas de las muchachas de antaño y la de ser un poeta! Y pensar que yo hubiese podido llegar a ser un poeta como ése, si después de tantos contrastes hubiese logrado arraigar en alguna parte, en alguna parte en este mundo, en una de esas casas de campo, cerradas, donde ya no va nadie. A mí me hubiese bastado con un solo cuarto (el cuarto luminoso bajo el frontón de la

(1) Rilke se refiere a Francis Jammes, el puro, el delicioso poeta campesino de Orthez, en los Pirineos franceses.

(2) Almaïde d'Etremont, Clara d'Ellebeuse, Guadalupe de Alcaraz. . .

fachada). Allí hubiese vivido con mis pobres cosas, retratos de familia, libros. Y hubiese tenido un sillón, y flores y perros, y un bastón sólido para los caminos pedregosos. Y nada más. Sólo un gran cuaderno forrado en cuero amarillento, marfileño, con un antiguo papel floreado en la hoja de guarda. En él hubiese escrito. Hubiese escrito mucho, porque hubiese tenido muchas ideas y muchos recuerdos.

Pero la vida lo ha dispuesto de otro modo, Dios sabe por qué. Mis viejos muebles se pudren en un granero donde se me ha permitido colocarlos, y yo mismo, Dios mío, no tengo techo que me abrigue. Y me llueve en los ojos.

*

Suelo pasar frente a las tiendecillas: en la calle de Seine, por ejemplo. Son tiendecillas de anticuarios. Modestos "bouquinistes" o vendedores de aguafuertes cuyas vidrieras están sobrecargadas. Nadie entra hasta el despacho y aparentemente no hacen negocio. Pero si se echa una ojeada, se los ve sentados, siempre sentados, leyendo sin preocupaciones. No piensan en el mañana y no se inquietan ante la posibilidad de un éxito. Tienen un perro que está echado junto a ellos y retoza de buen humor, o un gato que aumenta el silencio deslizándose a lo largo de las hileras de libros, como si borrara, con el lomo, los títulos de las encuadernaciones.

¡Ah, si esto bastara! A veces quisiera comprarme una de esas vidrieras bien provistas y sentarme tras ella, con un perro, durante veinte años.

*

Está bien decir en voz alta: "No me ha ocurrido nada". Pero, aunque diga y repita: "No me ha ocurrido nada", ¿qué adelantaría con eso? El hecho de que mi estufa se haya puesto a hacer humo y yo haya debido abandonar mi cuarto, ¿es realmente una desdicha? ¿El que yo me encuentre fatigado y transido tiene alguna importancia? Si he rodado todo el día por las calles, soy yo quien lo ha querido. Hubiese podido ir a reposar cómodamente en un sala del Louvre. Sin embargo, eso no hubiese estado bien. Ya hay ahí muchas personas que

van para calentarse. Están sentadas en las banquetas de felpa, y sus pies, sobre los radiadores, aparecen colocados uno junto al otro como botas vacías. Son hombres modestos, pobres criaturas que agradecen la tolerancia de esos guardianes de uniformes azules constelados de condecoraciones. Pero si yo entro gesticulan. Gesticulan y sacuden la cabeza. Después, si para disimular me paseo frente a los cuadros, me vigilan y siguen obstinadamente con su mirada hosca. He hecho, pues, muy bien en no ir al Louvre. He caminado sin tregua. Dios sabe los arrabales, los barrios, los cementerios, los puentes y los pasajes que he cruzado. No recuerdo dónde encontré un hombre que empujaba un carretón lleno de legumbres. Gritaba: "¡Coliflor, coliflor!", pronunciando *flor* con una *o* extrañamente confusa. Junto a él marchaba una fea y angulosa mujer que de tiempo en tiempo le daba un enviñón. Y cuando lo sentía, nuestro hombre gritaba. A veces gritaba por sí solo, pero su grito era entonces inútil, y en seguida le era preciso gritar de nuevo porque pasaban frente a la casa de un cliente. ¿He dicho que este hombre era ciego? ¿No? Y bien, era ciego. Arreglo un poco al decir esto, porque escamoteo el carretón que el hombre empujaba y simulo no haber notado que pregonaba coliflores. ¿Pero acaso es esto lo esencial? ¿Y aunque lo fuese, ¿no es más importante saber lo que yo he visto? He visto un hombre viejo que era ciego y gritaba. He aquí lo que he visto. Visto. ¿Se creerá en la existencia de casas semejantes? No; otra vez van a decir que invento. Y sin embargo es verdad, no escamoteo nada ni agrego nada. ¿De dónde lo sacaría? Bien saben ustedes que soy pobre. ¿Casas? Para ser preciso, eran casas que ya no estaban allí. Casas que habían demolido de arriba abajo. Lo que había eran las otras casas, las que se habían apoyado contra las primeras, las casas vecinas. Aparentemente, éstas corrían riesgo de derrumbarse, faltas de su primitivo sostén; todo un andamiaje de largas vigas alquitranadas actuaba de contrafuerte entre el suelo cubierto de escombros y la alta muralla desnuda. No sé si ya he dicho que es de esta muralla de lo que hablo. No era, a decir verdad, la primera muralla de las casas subsistentes (como hubiese podido creerse), sino la última de las que ya no existían. Véase su faz interna. Véase, en los diversos pisos, paredes de cuartos

donde aún se adherían trozos de empapelado, y aquí y allí el punto de encaje del piso o del techo. Cerca de la pared de los cuartos, a lo largo de toda la muralla, subsistía un espacio blancuzco por donde se insinuaba, en espirales vermiformes que parecían efectuar alguna repugnante digestión, el conducto descubierto y herrumbroso del desagüe de los retretes. El pasaje de las cañerías del gas había marcado sobre el borde de los cielo-rasos unos surcos grises y polvorientos. Los caños se retorcián inopinadamente y se adentraban luego en oscuros boquetes. Pero lo más inolvidable eran las paredes mismas. Por más brutalmente que se la hubiese maltratado, no se había podido aplastar la vida tenacísima de esos cuartos. Allí estaba todavía: se enganchaba en los clavos olvidados; se apoyaba sobre un estrecho trozo de piso; se había acurrucado debajo de las juntas donde aún palpitaba un poco de intimidad. Se la distinguía en los colores que habían ido cambiando año tras año, el azul en verde musgoso, el verde en gris y el amarillo en blanco marchito. También se la encontraba en los sitios mejor conservados, detrás de los espejos, los cuadros y los armarios, porque la vida había trazado los contornos de esos muebles y había dejado sus telarañas hasta en esos reductos ahora descubiertos. Se la encontraba asimismo en cada resquebrajadura del revoque, en las ampollas que la humedad había soplado debajo del empapelado; temblaba en los girones flotantes y transpiraba en las manchas indelebles. Y de esas paredes, antes azules, verdes o amarillas, y ahora encuadradas por los restos de los tabiques transversales ya abatidos, emanaba el aliento de esa vida, un aliento obstinado, perezoso y espeso que ningún viento había disipado todavía. Allí perduraban los soles meridianos, las exhalaciones, las enfermedades, los humos antiguos y el sudor que filtra bajo los hombros y que apesadumbra los vestidos. Allí estaban el aliento insípido de las bocas, la emanación oleaginosa de los pies, el hollín que arde, el tufo grisáceo de las patatas fritas y la infección de las grasas ya rancias. Allí el olor dulzón e interminable de los bebés mal cuidados y el sudor nocturno de los lechos juveniles. Y todo lo que ascendía a bocanadas desde el abismo callejero, todo lo que se filtraba por el techo con la lluvia, nunca pura sobre las ciudades.

Y aún había ahí muchas otras cosas traídas por los vientos caseros, esas ráfagas débiles y domesticadas que nunca salen de su calle, y aun otras cosas de origen ignorado. He dicho, ¿no es cierto?, que habían demolido todas las paredes con excepción de esta última. Es siempre a ella que me refiero. Se va a pensar que he permanecido mucho tiempo contemplándola, pero juro que me eché a correr tan pronto como la hube reconocido. Porque lo terrible es que yo la había reconocido. Todo lo que está aquí lo reconozco, y es por eso que la emoción de todo esto penetra en seguida en mí como en su casa.

Después de este esfuerzo me sentí algo agobiado, casi herido. Era, pues, un colmo que él (1) estuviese esperándome. Me esperaba en la pequeña cremería donde yo deseaba comer dos huevos fritos; tenía hambre, no había merendado en todo el día. Pero ahora tampoco podía tomar nada; aún no estaban servidos los huevos, cuando ya me arrojé hacia las calles que corrían untuosas de gente. Porque era el crepúsculo, crepúsculo de carnaval, y los transeúntes ociosos flotaban y se rozaban en el apretujamiento callejero. Y sus rostros se iluminaban con la luz de las vidrieras, y la risa supuraba de sus bocas como de heridas purulentas. Reían a más y mejor, y se aglomeraban más densamente cuanto mayor era mi impaciencia por seguir adelante. Enganché, no sé cómo, el chal de una mujer a la que arrastré en mis movimientos; algunas personas me detuvieron riendo, y sentí que hubiese debido reír, reír yo también; pero no pude. Alguien me arrojó a los ojos un puñado de *confetti* que me ardieron como un latigazo. En el cruce de las calles los paseantes estaban acuñados, imbricados unos con otros. Inútiles todas las tentativas de avance. Sólo un muelle, equívoco movimiento de vaivén. Pero aunque pareciesen detenidos, mientras contra la acera y a través de un claro en la muchedumbre yo corría alocado, eran en realidad ellos los que marchaban. Para mí nada cambiaba. Cuando levantaba la cabeza seguía viendo de un lado las mismas casas, del otro los mismos kioscos. Acaso todo estaba fijo, y sólo había tanto en mí como en ellos un vértigo que lo hacía girar todo. Pero no tenía tiempo para pensar; el sudor me agobiaba y un dolor inaguantable me envolvía como si mi sangre

(1) Uno de los pobres del Barrio latino, que eran la obsesión de Rilke.

arrastrase algo demasiado denso que me distendía las venas. Y sentía que desde hacía mucho tiempo la atmósfera estaba agotada, que ya no quedaba sino un aire viciado que mis pulmones rehusaban.

Pero ahora todo ha concluído; lo he superado todo. Aquí estoy en mi cuarto, junto a mi lámpara. Hace algún frío porque no me atrevo a ensayar nuevamente el calorífero. ¿Qué haría si empezase a hacer humo de nuevo y volviese a arrojarme a la calle? Estoy sentado y pienso: Si yo no fuese pobre, alquilaría otro cuarto con muebles menos mustios, más libres del recuerdo de los arrendatarios anteriores. Al principio me costaba grandemente apoyar la cabeza en ese sillón. Allí en su funda verde hay un hueco gris grasoso que debe adaptarse a todas las cabezas. Durante algún tiempo he tomado la precaución de poner un pañuelo debajo de mis cabellos, pero ahora estoy demasiado fatigado para hacerlo y además ese hoyo parece hecho a la medida de mi nuca. Si yo no fuese pobre empezaría por comprarme un buen calorífero, y utilizaría una fuerte y auténtica madera montañesa y no esta lastimosa carbonilla cuyas emanaciones me estorban la respiración y me enturbian la mente. Pero después necesitaría que alguien arreglase y vigilase el fuego, muy en silencio, según es mi gusto. Porque a menudo cuando estoy un cuarto de hora removiendo tizones, arrodillado junto al brasero cuyo chisporroteo me quema los ojos y apergamina la frente, de golpe abandono todas las fuerzas y las reservas de entusiasmo que había acumulado para el día, y luego, cuando desciendo entre los hombres, soy como un autómatas. Si fuese rico esquivaría las muchedumbres yendo en carruaje y pasaría en él junto a los peatones; todos los días comería en un restaurant Duval. . . y ya no iría rodando por esas cremerías. . .

¿Lo encontraría también en el Duval? No. No le permitirían esperarme. Allí no dejan entrar a los moribundos. ¿Los moribundos? Ahora que me siento abrigado en mi cuarto voy a tratar de reflexionar tranquilamente sobre lo que me ha ocurrido. Bueno es no dejar nada impreciso. Cuando entré vi que alguien ocupaba la mesa que, a mi vez, acostumbro ocupar. Saludé hacia el lado del mostrador, pedí mi comida y me senté allí cerca. Fué entonces cuando adiviné su presencia, aun-

que él no se hubiese movido. Y fué precisamente su inmovilidad lo que sentí y comprendí de pronto. Una corriente se había establecido entre nosotros y advertí que él estaba rígido de terror. Y comprendí que el terror lo había paralizado, el terror de algo que ocurría en él. Acaso se le había roto una arteria; acaso un veneno largo tiempo temido penetraba en ese preciso momento en el ventrículo de su corazón; acaso un tumor enorme se levantaba y dilataba en su cerebro, como un sol que le cambiase el aspecto del mundo. Con esfuerzo indecible me esforzaba por mirar hacia su lado, porque aun esperaba que todo eso fuese imaginario. No me había engañado, sin embargo. Allí estaba sentado, con su abrigo de invierno, negro y espeso, y su rostro gris, convulsionado, en un echarpe de lana. La boca cerrada como si un peso inesperado hubiese caído sobre ella. Imposible decir si sus ojos veían todavía: anteojos empañados y grises de humo, un poco temblones, los ocultaban. Sus fosas nasales estaban distendidas y su larga cabellera se marchitaba sobre sus sienes como bajo el influjo de un calor excesivo. Sus orejas eran grandes, amarillas, y proyectaban largas sombras detrás de ellas. Sí, él sabía que en ese momento se alejaba de todo; no solamente de los hombres. Un instante más, y todo habría perdido sentido, y esa mesa, y esa taza y esa silla en que se aferraba, todo lo cotidiano y lo próximo, se haría ininteligible, extranjero y pesado. Y así estaba esperando que todo quedase consumado. Y ya no se defendía.

Yo, en cambio, todavía me defiendo. Me defiendo aunque sepa que mi corazón está descuajado y que ya no podré vivir aunque mis verdugos se apiaden. Me digo: Nada ha ocurrido, y sin embargo sólo he podido comprender a este hombre porque en mí también acontece algo que empieza a alejarme y separarme de todo. Qué horrible me fué siempre oír decir de un moribundo: ya no conoce a nadie. Imagino entonces un rostro solitario que se levanta sobre las almohadas, que busca una cosa cualquiera, una cosa cualquiera que pueda ser reconocida, y que no encuentra nada. Si mi angustia no fuese ahora tan grande, me consolaría persuadiéndome de que es posible ver las cosas con mirada diferente, sin por eso dejar de vivir. Pero tengo miedo, miedo indecible de esa modifica-

ción. Ni siquiera me he familiarizado todavía con este mundo, que me parece bueno. ¿Qué haría yo en otro? ¡Con qué amor permanecería en medio de las significaciones que se me han hecho gratas! Y, si con todo algo debe ser cambiado, quisiera, por lo menos, poder vivir entre los perros, cuyo mundo, sin duda, es semejante al nuestro.

Todavía durante algún tiempo voy a poder escribir todo esto y dar testimonio. Pero llegará el día en que mi mano me estará distante, y cuando le ordene escribir sólo trazará frases que no habré consentido. El tiempo de otra explicación se acerca, el tiempo en que las palabras se desatarán, en que cada significación se deshacerá como una nube y se abatirá como lluvia. A pesar de mi miedo soy semejante al que está firme frente a las grandes cosas, y recuerdo que antaño sentía vislumbres parecidas cuando pensaba escribir. Un poco más y podría comprenderlo, aceptarlo todo. Un solo paso y mi profunda miseria sería felicidad. Pero este paso no puedo darlo, he caído y no puedo levantarme, estoy anonadado. Hasta ahora siempre he pensado en la posibilidad de una ayuda. He aquí, escrito de mi puño y letra, lo que he rezado noche a noche. De los libros donde he podido encontrarlo, he transcripto esto para que me fuese próximo, para que fuese, salido de mi mano, como brotado de mí mismo. Y ahora quiero copiarlo una vez más, aquí, sobre mi mesa, de rodillas; quiero escribirlo porque así lo retengo durante más tiempo que en una mera lectura, porque así cada palabra adquiere duración y tiene tiempo para trocarse en canto.

Descontento de todos y descontento de mí mismo, quisiera reconquistarme y enorgullecerme un poco en el silencio y la soledad de la noche. Almas de los que he amado, almas de los que he cantado: fortificadme, sostenedme, alejad de mí el error y las manifestaciones corruptoras del mundo: y vos, Señor Dios mío, acordadme la gracia de producir algunos versos soberanamente hermosos que me prueben que no soy la última de las criaturas, que me prueben que no soy inferior a quienes desprecio.

*

El médico no me ha comprendido. No ha comprendido nada. Sin duda era algo difícil de explicar. Se decidió que era pre-

ciso someterme a un tratamiento eléctrico. Bien. Se me entregó una ficha: debía estar a la una en la Salpêtrière. Y estuve. Primero fué necesario pasar frente a una fila de cobertizos y atravesar varios patios donde algunas personas, con aspecto de presidiarios bajo sus gorros blancos, se estacionaban junto a árboles sin hojas. Por fin penetré en una habitación alargada y sombría con aspecto de corredor. La luz entraba allí por cuatro ventanas de vidrio turbio y verdoso, cada una de las cuales estaba separada de las otras por un trozo de muro ancho y negruzco. Un banco de madera flanqueaba el marco interior de esas ventanas. Sobre ese banco *ellos* aparecían sentados, *ellos*, todos los que me conocían y esperaban. Sí, todos *ellos* estaban allí. Cuando me hube habituado a la semioscuridad del cuarto, noté que en esa interminable fila de siluetas sentadas había otras personas, gente humilde, obreros, sirvientas y conductores. Al extremo, sobre el lado estrecho del corredor, en sillas individuales, dos mujeres gruesas se habían acomodado y charlaban animadamente: dos porteras, sin duda. Miré el reloj: la una menos cinco. Dentro de cinco, pongamos dentro de diez minutos, llegaría mi turno: la cosa no era, pues, tan terrible. El aire estaba viciado, denso, henchido por las emanaciones de la ropa y el vaho de los alientos. La frescura fuerte y creciente del éter se escurría por una hendidura de la puerta. Empecé a caminar de uno a otro extremo de la habitación. Pensé de pronto que se me había enviado allí, entre esas personas, a una consulta pública. Ello me confirmaba, en cierto modo, por primera vez oficialmente, que también yo formaba parte de esos restos del naufragio social. ¿El médico lo había leído en mi rostro? Sin embargo, yo lo había visitado con traje bastante presentable; hasta le había hecho pasar mi tarjeta. Y a pesar de eso . . . Se había enterado en alguna parte, acaso yo mismo me había traicionado. Paciencia, ya que la cosa no tenía remedio, sin contar que las gentes estaban sentadas allí muy juiciosamente y sin ocuparse de mi persona. Algunas padecían dolores y removían un poco una pierna, para soportarlos mejor. Varios hombres habían apoyado la cabeza sobre la palma de la mano, otros dormían profundamente, con sus rostros apesadumbrados como hundidos bajo el derrumbe del sueño. Un hombre robusto, de cuello grueso e hinchado, se inclinaba

hacia adelante, miraba fijamente el suelo y dejaba caer, de tiempo en tiempo, en un lugar que sin duda le parecía adaptarse particularmente a este ejercicio, un esputo que chasqueaba sobre el piso. En un rincón sollozaba un niño; había retraído hacia sí, sobre el banco, sus largas piernas flacas y las tenía abrazadas, fuertemente apretadas contra el pecho como si alguien intentase separarlo de ellas. Una mujer desgarbada y pálida, con un sombrero de crespón, adornado de flores redondas y negras, mal colocado sobre los cabellos, mostraba la mueca de una sonrisa alrededor de sus pobres labios, pero sus pupilas heridas desbordaban de lágrimas. No lejos de ella estaba sentada una chiquilla de rostro redondo y liso, cuyos ojos inexpresivos saltaban de las órbitas; la boca abierta, las encías blancuzcas, salivosas, con viejos dientes atrofiados. Y había muchos vendajes. Vendajes que rodeaban con su envoltura, vuelta tras vuelta, toda una cabeza hasta no dejar ver más que un ojo que ya no pertenecía a nadie. Vendajes que disimulaban y vendajes que dejaban adivinar lo que había debajo. Vendajes que se habían descorrido y en los que aparecía, extendida como en lecho sucio, una mano que ya no era una mano; o una pierna fajada que desbordaba de la fila, una pierna voluminosa como un hombre entero. Yo marchaba de un lado para otro y me esforzaba por mantenerme sereno. Estaba muy atento a la pared frontera. Notaba que servía de marco a cierto número de puertas de una sola batiente y que su altura no alcanzaba al techo, de suerte que ese corredor no estaba del todo separado de las piezas contiguas. Miré mi reloj. Había medido la sala de espera durante una hora. Instantes después llegaron los médicos. En primer término algunos jóvenes de fisonomía indiferente; luego aquel a quien yo había visitado en su consultorio pasó con guantes claros, sombrero luciente y sobretodo impecable. Cuando me vió se descubrió un tanto y sonrió distraidamente. Tuve, entonces, la esperanza de ser llamado en seguida. Mas transcurrió una hora. Ya no recuerdo como transcurrió esa hora. Pero transcurrió. Después apareció un hombre viejo, de delantal manchado, una especie de enfermero, que me tocó el hombro. Entré en una de las habitaciones inmediatas. El médico y los jóvenes estaban sentados alrededor de la mesa y me observaban. Se me dió una silla. Yo debía

decir entonces lo que me faltaba; por favor, brevemente porque esos señores no disponen de mucho tiempo. Me sentía en extremo molesto. Los jóvenes me miraban desde sus asientos con ese aire de superioridad y esa curiosidad de oficio que ya habían aprendido. El médico acariciaba distraídamente su barba diminuta. Sentíame próximo a deshacerme en lágrimas, pero de pronto me oí contestando en francés y con toda soltura: "Ya he tenido el gusto, señor, de darle todos los informes que podía proporcionarle. Si juzga indispensable que estos señores sean puestos al corriente, por cierto Vd. sabrá hacerlo en pocas palabras, mientras que ello sería para mí infinitamente penoso". El médico se levantó con una sonrisa cortés, se dirigió hacia la ventana con los asistentes, y pronunció algunas palabras que acompañaba con un movimiento vertical y oscilante de una de sus manos. Al cabo de tres minutos, uno de los jóvenes, miope y poco diestro, volvió a mi mesa y me preguntó procurando mirarme con aspecto severo: Duerme bien, señor. —No, mal. Después de esto se precipitó de nuevo hacia el grupo de la ventana. Se discutió todavía un momento, luego el médico se volvió hacia mí y me dijo que tornarían a llamarme. Le hice notar que había sido citado para la una. Sonrió y dibujó algunos movimientos rápidos y saltarines con sus diminutas manos blancas, como para significar que tenía mucha tarea. Regresé al corredor, donde el aire se había hecho aún más denso, y reinicié mis paseos aunque me sentía mortalmente cansado. El olor húmedo de ese encierro terminó por darme vértigo, me detuvo frente a la puerta de entrada y la entreabrí. Vi que afuera seguía la tarde y que hacía sol: esto me reanimó de un modo indecible. Pero no hacía aún un minuto que me había detenido allí, cuando oí que me hablaban. Una mujer, sentada muy cerca, junto a una mesita, me dirigió la palabra con voz sibilante: ¿Quién me había dicho de abrir la puerta?, preguntaba. Respondí que no podía soportar la atmósfera de la sala. Eso era cosa mía, pero la puerta debía permanecer cerrada. ¿No era entonces posible abrir una ventana? No, estaba prohibido. Resolví reanudar mi caminata, buscando una especie de aturdimiento que no podía molestar a nadie. Pero ahora también eso desagradaba a la mujer sentada junto a la mesita: ¿No tenía yo un lugar donde sen-

tarme? No, no tenía. Debía haber alguno, sin embargo. Pronto se halló, en efecto, un lugar junto a la chiquilla de los ojos desorbitados. Me senté con el presentimiento de que esa situación debía prepararme para cosas terribles. A mi izquierda estaba la chiquilla de las encías malas, pero sólo al cabo de un instante pude distinguir lo que estaba a mi derecha. Era una masa inmensa incapaz de moverse, que tenía una cara y una mano grande, pesada e inerte. El lado del rostro que yo veía estaba vacío, sin rasgos ni recuerdos, y era inquietante observar que los vestidos poco diferían de los de un cadáver ya pronto para ser depositado en la caja. La estrechà corbata negra estaba anudada en forma igualmente lacia e impersonal alrededor del cuello; la chaqueta había sido impuesta por otros a ese cuerpo sin albedrío. Le habían colocado la mano sobre el pantalón, allí mismo donde estaba ahora, y hasta los cabellos, rígidamente ordenados como el pelo de una bestiezuca embalsamada, parecían peinados por veladoras de muertos. Yo observaba todo eso con atención y me puse a pensar que ese era, sin duda, el lugar que me estaba destinado.

De pronto se oyeron los aullidos de un niño que parecía debatirse, a los que siguió un sollozo largo y sostenido. Mientras me esforzaba por adivinar de donde podía llegar ese estrépito, un gritito ahogado se perdió, tembloroso, y oí voces que interrogaban; luego una voz más grave que daba órdenes y después una máquina indiferente que se ponía a zumbar imperturbable. Recordé entonces esa media pared y comprendí que todos esos ruidos venían del otro lado de las puertas, donde ahora se trabajaba. En efecto, de tanto en tanto, aparecía el enfermero de delantal manchado y hacía una seña. Ya ni pensaba que pudiese llamarme. ¿Era a mí? No. Dos hombres estaban allí cerca, con una silla de ruedas. En ella depositaron la masa y vi entonces que era un viejo paralítico que aún tenía otro lado, otro lado más pequeño y gastado por la vida, con un ojo abierto, turbio y triste. Los dos hombres lo empujaron hacia el muro opuesto y, junto a mí, haciéndome lugar, quedó un ancho espacio.

Ya no recuerdo cuantos patios debí atravesar para salir. Era el crepúsculo y me perdí en el barrio extranjero, y seguí los bulevares y la infinidad de sus muros y, cuando decididamente

ya no encontraba fin, tornaba en dirección opuesta hasta una plaza, hasta una plaza cualquiera. De allí empezaba a seguir una calle y luego otras que yo no había visto nunca, y después otras. Los tranvías eléctricos llegaban a veces muy rápidos y demasiado claros; pasaban y se alejaban con su campanilleo amartillado. Sus tableros indicadores ostentaban nombres desconocidos. Yo no sabía ya en que ciudad me encontraba, ni si tenía un alojamiento, ni que podía hacer para no seguir caminando de ese modo, eterna, indefinidamente.

*

Ayer mi fiebre amenguaba y hoy el día se inicia como primavera de imágenes. Intentaré salir; quiero ir a la Biblioteca Nacional, a lo de mi poeta, a quien no leo desde hace tiempo. Acaso a la salida atravesaré los jardines (1), lentamente. Acaso sople viento sobre el gran estanque, y vendrán niños a botar sus barquillos de velas rojas y los contemplarán luego.

Pero, en verdad, hoy no esperaba esto: ¡Yo había salido con tanto ánimo, con tanta simplicidad, tan naturalmente! Y sin embargo sobrevino un acontecimiento que me apretujó como un papel, que se desgarró y estrujó, un acontecimiento inaudito.

Ancho y vacío mostrábase el bulevar Saint-Michel y grata era la marcha por su pendiente suave. Las batientes de las ventanas se abrían en lo alto con claro tintineo de cristales y los reflejos revoloteaban como pájaros blancos. Pasó un carruaje de ruedas color rojo vivo y, más adelante, alguien llevaba un objeto verde y luminoso. Los caballos trotaban en sus arneses lucientes sobre la pista sombría y recién regada de la calle. Corría un vientecillo inquieto, manso y apacible. Todo ascendía: los olores, los gritos, las campanadas.

Pasaba yo frente a uno de esos cafés donde falsos tziganos vestidos de rojo tocan por las tardes. A través de las vidrieras abiertas huía, con los remordimientos, el tufo de la noche anterior. Mozos con el cabello fuertemente alisado se ocupaban en barrer junto a la puerta. Uno estaba inclinado y arrojaba

(1) Los de las Tullerías.

a puñados una arenilla amarillenta debajo de las mesas. Otro que pasaba junto a él, luego de empujarlo, le indicó con una seña el extremo de la calle. El mozo, que tenía el rostro rojo, miró un instante fijamente en esa dirección; luego una sonrisa se extendió sobre sus mejillas imberbes como si se le hubiese derramado. Hizo seña a los demás mozos y, mientras reía, volvió la cabeza de derecha a izquierda rápida y repetidamente para llamar a todos sin por ello perder detalle del espectáculo. Ya todos estaban de pie y miraban ese algo visible, uno buscando, otro sonriendo, otro fastidiado por no haber distinguido nada.

Empecé a sentir un poco de miedo. Un no sé qué me empujó al otro lado de la calle; me puse a caminar más a prisa y recorrí inconscientemente, con una ojeada, las pocas personas que me precedían, en las que no alcancé a notar particularidad alguna. Advertí, no obstante, que un mandadero de delantal azul, con un canasto vacío echado al hombro, seguía a alguien con la mirada. Cuando hubo visto bastante se volvió hacia el lado de las casas y, guiñando el ojo a un dependiente que estallaba de risa hizo delante de su frente ese movimiento giratorio de la mano cuyo significado es familiar para todo el mundo. Después sus ojos negros relucieron y, con aire satisfecho, vino a mi encuentro contoneándose un poco. Tan pronto como mi vista pudiese extenderse sobre espacio más amplio, yo esperaba ver no sé qué figura extraordinaria y llamativa, pero nadie marchaba precediéndome, salvo un hombre grande y descarnado, de sobretodo oscuro y sombrero flexible y negro, asentado sobre cabellos cortos de un rubio opaco. Comprobé que no había nada risible ni en el traje ni en el andar de ese hombre. Ya me aprestaba para mirar más adelante, hacia el extremo del bulevar, cuando ví que tropezaba con algo. Como lo seguía de cerca, pronto estuve prevenido al llegar a ese sitio, pero allí no había nada, absolutamente nada. Continuamos ambos, él y yo; la distancia seguía siendo la misma. Llegamos a una bocacalle: ocurrió entonces que el hombre descendió el cordón de la acera brincando más o menos como los chicos bailan o saltan cuando a veces juguetean mientras andan. De un solo tranco subió sobre la otra acera. Pero no bien se había apoyado plegó un poco una pierna y

brincó sobre la opuesta una vez, después otra y otra. Ahora ya podía tomarse ese brusco movimiento por una especie de tropiezo si uno se persuadía que había habido allí alguna bagatela, un pepino, la cáscara resbaladiza de un fruto, cualquier cosa; lo extraño era que también, también el hombre parecía creer en la existencia de un obstáculo, porque vez a vez se volvía con esa mirada un tanto contrariada y de reproche que suele dirigirse, en tales circunstancias, al sitio inoportuno. De nuevo un presentimiento admonitor me llamó hacia el otro lado de la calle, pero no obedecí y continué siguiendo a ese hombre y fijando toda mi atención en sus piernas. Debo declarar que me sentí singularmente aliviado porque durante unos veinte pasos los brincos no reaparecieron; pero al levantar la vista noté que le ocurría al hombre un nuevo percance. El cuello de su sobretodo se había desdoblado y en vano se esforzaba, ya con una mano, ya con las dos a un tiempo, para plegarlo de nuevo: no podía conseguirlo. Eso era todo lo que le ocurría. Y eso no me inquietaba. Pero noté muy pronto, con asombro sin límites, que en las manos agitadas del hombre había dos movimientos: un movimiento fugitivo y rápido que siempre levantaba el cuello y otro movimiento detallado, prolongado y reiterado con una lentitud y una precisión exageradas que debía efectuar el repliegue del mismo cuello. Esta observación me turbó de tal manera que pasaron dos minutos antes que me hubiese dado cuenta que en la nuca de este hombre, detrás de su sobretodo y de sus manos nerviosamente agitadas, había el mismo terrible temblor, a dos tiempos, que acababa de desaparecer de sus piernas. A partir de ese instante me sentí ligado a él. Comprendía que ese temblor erraba por todo su cuerpo y que el trataba de esquivarlo. Comprendí su miedo de verse expuesto a las miradas de las gentes, y empecé a observar por mí mismo, y con prudencia, si los transeúntes advertían algo. Un frío súbito me recorrió la espalda cuando sus piernas dieron de pronto un saltito convulsivo, pero nadie lo había visto y me dije que yo también tropezaría un poco en el caso de que alguien lo hubiese reparado. Era en efecto un medio de hacer creer a los curiosos en la existencia de un obstáculo imperceptible sobre el cual, por casualidad, ambos habíamos trastabillado. Pero mientras yo

me preguntaba en qué forma acertaría a ayudarlo, él mismo había encontrado un nuevo y excelente recurso. He olvidado decir que ese hombre llevaba un bastón; un bastón vulgar, de madera oscura, con un mango sencillo y redondeado. En su búsqueda ansiosa, ocurriósele la idea de mantener el bastón contra la espalda, primeramente con una sola mano (él sabía para qué podía serle necesaria la otra), muy derecho contra la columna vertebral; de apoyarlo sobre el espinazo; de deslizar la extremidad redondeada de ese sostén bajo su cuello, para sentir la dureza como un punto de apoyo detrás de la vértebra de la nuca y primera vértebra dorsal. Era una postura que no podía llamar la atención, que a lo más podía parecer un poco extravagante; pero ese día de inesperada primavera podía justificarla. A nadie se le ocurría darse vuelta y todo iba bien. Todo iba a las mil maravillas. Es verdad que ya en el cruce de la calle inmediata se produjeron otros dos temblores, dos leves temblores, reprimidos a medias, sin ninguna importancia; y uno de esos saltos, el único realmente visible, había sido tan hábilmente colocado (una manga de regar estaba echada sobre la calada) que nada había que temer. Todo iba bien todavía. De tiempo en tiempo, la segunda mano se asía del bastón, lo sujetaba con fuerza y, de inmediato, el peligro quedaba conjurado. Pero, a pesar de todo, mi ansiedad no dejaba de ir en aumento. Sabía que, mientras él realizaba esfuerzos desesperados por aparecer indiferente y distraído, los terribles sacudimientos se amontonaban en su cuerpo; se había adueñado de mí hasta angustia con que él sentía crecer y crecer esa fuerza aterradora, lo veía aferrarse al bastón tan pronto como empezaba a sentirse sacudido desde las profundidades de su ser. Y entonces el aspecto de sus manos se hacía tan severo y despiadado que yo ponía toda mi esperanza en su voluntad, que sin duda era enorme. Pero, ¿qué podía aquí una voluntad? Ya vendría el instante del agotamiento, y, sin duda, ese instante estaba próximo. Y yo que marchaba tras el hombre, con el corazón sobresaltado, yo reunía mis pobres fuerzas, como moneditas, y, mientras miraba sus manos, le rogaba mentalmente que tomase esas fuerzas si le eran necesarias.

Creo que me aceptó el préstamo. . .

Estoy acostado, en mi quinto piso, y mi día que nada interrumpe es como un cuadrante sin agujas. Del mismo modo que un objeto perdido hace tiempo vuelve a ser encontrado una mañana en el mismo lugar, sin daño ni deterioro, casi más nuevo que en el día de su pérdida, como si hubiese estado confiado a alguien, del mismo modo vuelven a encontrarse aquí y allí sobre el cobertor de mi lecho las cosas perdidas de mi infancia, y que ahora son como nuevas. Y todos los miedos olvidados están de nuevo aquí.

El miedo de que esa hilacha de lana que sale de la orla del cobertor sea dura, dura y aguda como una aguja de acero; el miedo de que este botoncillo de mi camión sea más grande que mi cabeza, más grande y más pesado; el miedo de que esta migaja de pan sea de vidrio y se quiebre al tocar el suelo, y la grave preocupación de que al mismo tiempo todo se quiebre, de que para siempre todo se quiebre; el miedo de que este borde desgarrado de una carta abierta sea algo prohibido, algo particularmente preciso para el cual ningún lugar del cuarto resultaría seguro; el miedo de tragar, si me durmiese, el trozo de carbón que está allí frente a la estufa; el miedo de que una cifra cualquiera pueda empezar a crecer en mi cabeza hasta que ya no haya lugar para contenerla; el miedo de que mi cama sea de granito, de granito gris; el miedo de gritar y de que no acudan a mi puerta; el miedo de traicionarme y confesar todo lo que me produce miedo, y el miedo de no poder decir nada, porque todo es indecible, y los otros miedos . . . los miedos.

He rezado para volver a encontrar mi infancia, y ella ha tornado a mí, y siento que en nada he cambiado y que para nada me ha servido envejecer.

(Fragmento de una carta.)

Procuró escribirte, aunque en verdad nada hay qué decir después de una partida necesaria. Procuró hacerlo, sin embargo; creo que debo hacerlo, aunque sólo sea por haber visto a la santa del Panteón, la solitaria y santa mujer, y el techo y la puerta y, adentro, la lámpara con su humilde círculo de luz y afuera la ciudad dormida y el río y las

lejanías al claro de luna (1). La santa vela sobre la ciudad dormida. He llorado. He llorado porque todo eso era tan imprevisto. He llorado allí mismo sin poder contenerme.

Estoy en París; los que se enteran de esto se regocijan, los más de ellos me envidian. Y tienen razón. Es una ciudad espiritualmente inmensa: grande y llena de extrañas tentaciones. Por mi parte debo confesar que he sucumbido a esas tentaciones y que ello ha marcado cambios, sino en mi carácter, por lo menos en mi concepción general de la vida, en mi vida en último caso. Una comprensión muy distinta de todas las cosas se ha formado en mí bajo esas influencias; ciertos matices que me singularizan entre los hombres mucho más que todas mis experiencias anteriores. Un mundo transformado. Una vida nueva llena de significaciones nuevas.

RAINER MARÍA RILKE.

(Traducción de A. J. Battistessa.)

(1) Alude Rilke al famoso fresco de Puvis de Chavannes, en el Panteón: "Santa Genoveva velando el sueño de París".



ALCIBIADES Y EL PROCESO DE LOS HERMES

SUMARIO: I. LA EXPEDICIÓN A SICILIA. — II. LOS PRESAGIOS. LA MUTILACIÓN DE LOS HERMES. — III. LAS "HETAIRÍAS". — IV. EL OBJETO DE LA MUTILACIÓN. — V. EL PROCESO DE LOS HERMES. — VI. ALCIBIADES Y LA OPINIÓN PÚBLICA. — VII. LLAMADO Y CONDENA DE ALCIBIADES.

I

A principios del que sería nuestro mes de junio, 415 años antes de esta era, en una brillante mañana de mediados del verano, una rumorosa muchedumbre bullía en el puerto del Pireo. Cinco mil hoplitas elegidos entre varios miles de voluntarios, ufanos de sus armas acicaladas, se disponían a embarcarse en las ciento cincuenta trirremes cuidadosamente aparejadas por la emulación de los trierarcas, que esperaban en línea, cada una con su emblema en la alta popa donde resaltaba la figura de Atena. Compañeros, parientes o hijos de los soldados los rodeaban, quien envidiando el rico botín que al amigo esperaba, quien pensando con angustia si volvería a ver el deudo que tan lejos partía.

Una vez embarcados y cuando ya amenguaba el vocerío de despedidas, recomendaciones, órdenes que de unos a otros se cruzaban, de pronto la imperiosa voz de las trompetas dió la señal del silencio. En seguida, de nave a nave, los pregones transmitieron la orden de elevar las acostumbradas plegarias simultáneamente en toda la flota. Pudo verse entonces en todo el ámbito del puerto levantarse a una en cada barco las crateras de oro para las libaciones, mientras que en los muelles la multitud acompañaba el gesto de los oficiantes y coreaba sus palabras. Luego, sobre el mesurado ritmo de las voces que oraban, relampagueó el brioso grito del peán y movidas por sus entu-

siastas y esperanzados remeros, las lucidas trirremes salieron del puerto y en larguísima fila tomaron la ruta de Egina (1).

Nunca había salido de los puertos griegos una armada tan lucida y poderosa como ésta, que las ambiciones democráticas habían conseguido de la asamblea del pueblo sobreponiéndose a la oposición de los que detrás del timorato Nicias miraban con repugnancia toda aventura lejana. Desde que el año anterior los delegados de la ciudad de Egesta habían venido a pedir a los atenienses ayuda contra sus vecinos de Selinunte, en Atenas el tema del día era Sicilia. En el ágora, en las palestras, se formaban grupos más numerosos y bulliciosos que de costumbre y no faltaba el político callejero y lenguaraz que demostraba concluyentemente que los atenienses no podían despreciar esta ocasión de extender su hegemonía a una isla tan llena de riquezas, ni el estratego improvisado que, dibujando sobre la arena el mapa de Sicilia, hacía ver con incontrastable evidencia que la toma de Siracusa sería un juego de niños para las fuerzas atenienses (2). Para dar pábulo a la ya exaltada fantasía popular, los delegados mandados a Sicilia para cerciorarse del estado de las cosas y de la realidad de las promesas de los egestanos, volvían deslumbrados por la riqueza que se había desplegado ante ellos, sin que su codiciosa admiración hubiese reparado, no ya en que los tesoros exhibidos habían sido acumulados astutamente, tomándolos prestados a toda la ciudad y a sus vecinos (3), pero ni siquiera en que los vasos, trípodes y demás enseres de oro expuestos profusamente en cada templo que visitaban, eran como los ejércitos de los teatros que por detrás de la escena vuelven a presentarse. Pero esto no lo sabían ni lo hubieran creído los atenienses, sobre todo cuando los egestanos que regresaban con ellos traían como anticipo y para el pago de los salarios de un mes de sesenta naves, la bonita suma de sesenta talentos en relucientes barras de plata (4).

Fácil le había sido, pues, a Alcibiades obtener que el pueblo votara entusiasmado la expedición: a pesar de su juventud, se había revelado hábil político al conseguir poco

(1) TUCÍDIDES, VI, 31, 32.

(2) PLUTARCO: *Nicias* XII, 1.

(3) TUCÍDIDES: VI, 46, 3, 4; DIODORO DE SICILIA: XII, 83, 4.

(4) TUCÍDIDES VI, 8, 1.

antes la alianza de Argos, con lo que hincaba una espina en el flanco de los espartanos, y todos los amigos de lucrativas empresas y de soluciones definidas lo miraban ya como un jefe eficaz que no se embarazaría con los escrúpulos y vacilaciones de Nicias. En vano éste, en la asamblea siguiente, se esforzó en demostrar que era impolítica y peligrosa esta empresa a la que se dejaban llevar por un adolescente "todavía demasiado joven para mandar", que no lo hacía por el interés de la ciudad, sino "para obtener algún provecho del mando a causa de lo cuantioso de los gastos" (5): demasiado tentador era el fruto que Alcibiades prometía para no pensar con él que Nicias intentaba poner "discordia entre los jóvenes y los viejos", en lugar de trabajar por la grandeza de la ciudad siguiendo el ejemplo del tiempo de los mayores, cuando "los jóvenes junto con los ancianos deliberaban" (6). Pensó, entonces, Nicias que los gastos de una expedición considerable asustarían al pueblo y declaró que estimaba necesario un mínimo de cien naves y cinco mil soldados. Pero olvidaba que los que iban a pagar eran los menos, mientras que los que esperaban provecho y ansiaban correr la aventura, poco se preocupaban del peculio de los ricos; de modo que no hubo ocasión de regatear y Nicias, muy a desgana, Alcibiades, lleno de esperanzas, y Lámaco, siempre listo para combatir, se vieron al frente de la poderosa expedición que aun debía reforzarse con los contingentes aliados que en Corcira se le incorporarían.

II

Pero esta lucida y poderosa armada, instrumento de magníficas conquistas en la esperanza de muchos y hermoso signo de la pujanza de Atenas, cuya vitalidad poderosa se había repuesto ya de los quebrantos de la guerra y de la peste, era como el último fulgor del astro del imperio ateniense, crecido con Temístocles, embellecido con Pericles y que iba a oscurecerse en las canteras de Siracusa para apagarse junto a Egospótamos, porque los versátiles atenienses no supieron desoír el envidioso encono de los enemigos de Alcibiades y volvieron neciamente

(5) TUCÍDIDES, VI, 12, 2.

(6) TUCÍDIDES VI, 17, 6.

contra sí la genial ambición de quien pudo haberlos llevado a nuevas grandezas.

En efecto, los que del Pireo regresaban cuando las patrias trirremes se empequeñecían en el horizonte, calmado un tanto el entusiasmo del grandioso espectáculo, debían de sentir como un sordo desasosiego al recordar los acontecimientos que habían precedido la partida y que muchos espíritus suspicaces miraban como funestos presagios. Quizá Sócrates mismo marchaba pensativo entre ellos y él, cuyo espíritu familiar le había anunciado ya que la expedición acarrearía la ruina de la ciudad (7), recordando el solemne momento de las preces, oía tal vez en su memoria, como un nuevo anuncio divino, el verso de Homero: "pero no acogió sus ruegos el hijo de Kronos" (8).

Y a la verdad, para el ánimo supersticioso de los griegos habían ocurrido cosas que podían dar que pensar. Unas, por cierto, obedecían a causas muy poco sobrenaturales, como el incendio de la casa del astrólogo Metón, que él mismo provocó fingiéndose loco para evitar el peligro de ser elegido como uno de los jefes de la expedición (9); recurso un poco caro pero que otros también utilizaron para pedir la devolución de sus hijos enrolados en la armada. Otros hechos eran más sugestivos, como la irreverencia de los cuervos que arrancaron los frutos de oro de la palma de bronce que sostenía la estatua de Palas, dedicada en Delfos por los atenienses con los trofeos de las guerras médicas, o el plañido de las mujeres que sobrecogió a la ciudad pocos días antes de la partida al celebrar con las lamentaciones rituales la fiesta de Adonis (10).

Pero el más importante de estos hechos, que salía de los límites de la simple agorería y que iba a traer consecuencias civiles y políticas considerables, fué la célebre mutilación de los Hermes. Este hecho curioso, fruto de un estado de sorda discordia determinado por el conflicto de envenenadas ambiciones, es como el primer eslabón visible de la cadena de contrastes que iba a llevar a Atenas a su ruina. Y si se piensa en que la más

(7) PLUTARCO: *Nicias* XIII, 8; id. *Alcibiades* XVII, 5.

(8) *Iliada* III, 302.

(9) PLUTARCO: *Alcibiades* XVII, 5, 6; ELIANO: *Varia Historia* XIII, 12.

(10) PLUTARCO: *Nicias* XIII, 4, 9; *Alcibiades* XVIII, 3.

dolorosa de las desgracias que siguieron, la destrucción en Sicilia de ese brillante ejército, tuvo por instrumento el valiente salvador de Siracusa, Hermócrates, no deja de sorprender, aunque fortuita, la coincidencia de que por el significado de su nombre, apareciese éste como el vengador del dios ultrajado (11).

Como se sabe, el dios Hermes, identificado más tarde con el Mercurio romano, no era solamente el mandadero de los dioses y el conductor de las almas de los muertos de quien se burla con donosa irreverencia el mordaz Luciano, o el dios del caduceo y de los zapatos con alas de la mitología convencional y figurativa. Personificación primitiva de la fecundidad de las plantas y animales, se representó primero con un montón de piedras al borde del camino al que cada viandante agregaba la suya, de lo que resultaba un túmulo cuya repetición servía de guía y así el dios adquirió el atributo de protector de los viajeros. También se representó con un poyo fálico (12), que con el desarrollo de la escultura tomó la forma de una columna o prisma rematada en cabeza del dios, que acabó por colocarse en las encrucijadas de las calles y delante de las casas. En el Ática, Hiparco, uno de los hijos de Pisístrato, había hecho colocar columnas de éstas en los caminos que conducían a la ciudad, a guisa de hitos camineros que llevaban, además de la indicación de las distancias, un precepto moral en versos breves (13); y en Atenas las había en gran cantidad, no sólo aisladas, sino también en largas filas, como la que adornaba el costado norte del ágora, desde el Pecile hasta el Pórtico Real (14). Eran a veces obra de célebres artistas: Alcámenes, discípulo de Fidias, esculpió uno para el Propíleo, copia del cual fué encontrada en 1903 en Pérgamo (15), pero siempre conservaban para el cuerpo la forma arcaica del prisma, modificada solamente por la agregación de los atributos masculinos.

Pues bien, una mañana, pocos días después de la asamblea en que se votaron los efectivos de la expedición, los atenienses,

(11) TIMEO, citado por PLUTARCO (*Nicias I*) y Longino (IV, 3).

(12) PAUSANIAS VI, 26, 5.

(13) PLATÓN: *Hiparco*, p. 229a.

(14) JENOFONTE: *Hiparco III*, 2; *Esquines*, contra Ctes. 183, Suidas.

(15) BAUMGARTEN, POLAND; WAGNER: *La civiltà greca* (trad. della Seta), p. 321.

sorprendidos primero y luego de más en más inquietos, iban descubriendo que en todas las estatuas familiares de Hermes que encontraban a su paso, aparecían las partes salientes y hasta la cabeza rotas a golpes en la noche anterior, por obra de impías y misteriosas manos.

Es de imaginar la animación que reinaría en los corrillos engrosados por momentos y cómo se comentaría este hecho insólito relacionándolo con los malos presagios que se venían sucediendo, hasta despertar un sordo pánico en la ciudad. No se trataba, por cierto, de un hecho trivial que, como podría pensarse y como ya algunos se inclinaban a hacerlo, hubiera de achacarse a inconscientes desmanes inspirados por el vino de una francachela (16). La mutilación había sido general (una sola estatua se salvó, luego veremos cómo) y esto parecía revelar claramente la ejecución de un plan deliberado, atribuido por muchos, desde el primer momento, a gentes de Corinto, metrópoli de Siracusa, para impedir o retardar la expedición (17).

Las severísimas medidas que se tomaron más tarde revelan la gravedad que el hecho asumía en la mente de los atenienses, pero la verdadera causa de este azoramiento ha quedado un poco oscura para muchos historiadores que se han empeñado en atribuirlo a la indignación por el sacrilegio. Ciertamente es, como dice Grote (18) apoyándose en una cita de Cicerón (19), que "el sentimiento religioso de los griegos consideraba que el dios estaba radicado o domiciliado donde su estatua estaba", y que esas estatuas de Hermes "eran, no solamente un adorno admirado y singularísimo de la ciudad, sino que eran también un símbolo de la religiosidad pública... y como símbolos de la protección divina", según las palabras de Curtius (20); y de cierto punto de vista muy general, acaso pudiera admitirse, siguiendo la comparación de Grote, que los atenienses sintieran ante ese sacrilegio algo parecido a lo que habrían sentido los habitantes de una ciudad española o italiana del siglo pasado, al encontrar una mañana decapitadas todas las estatuas de la

(16) PLUTARCO: *Alcibiades* XVIII, 5.

(17) PLUTARCO: *Alcibiades* XVIII, 4.

(18) GROTE: *Hist. of Greece*, ed. Dent, t. VII, p. 207.

(20) CURTIUS: *Storia Greca* (trad. Müller-Oliva), t. II, p. 591.

Virgen (21). Sin embargo, las comparaciones entre el modo de pensar de los modernos con el de los antiguos, no dejan de ser aventuradas, según la atinada advertencia de Montesquieu (22), y más cuando, como en el caso presente, se descuida algo tan importante como lo es en Atenas la realidad política.

III

En efecto, los resultados de las guerras médicas y la gestión de Temístocles habían iniciado una política de imperia-lismo marítimo contraria a los intereses de la democracia bur-guesa instaurada por Clístenes. Esta política se apoyaba, natu-ralmente, en las clases menos pudientes, sobre todo en los pro-letarios (thetes), entre quienes se reclutaban las tripulaciones de marineros y remeros; de donde resultó un acrecentamiento de importancia para estas clases, que, sintiéndolo así, empe-zaron a gravitar con más peso en el funcionamiento de las ins-tituciones y a inclinarlas a la forma netamente democrática, con ribetes de demagogia, que iban a tomar con Efialtes y Peri-cles (23).

Pero aquella burguesía, que había desalojado la tiranía de los Pisistrátidas y que ahora se veía acosada a su vez por la ola de un democratismo más avanzado, contenía en su seno, casi sin alteración, muchos de los elementos de la vieja aristo-cracia, cuyas principales familias conservaban gran parte de su antigua influencia dentro de la organización fundada en la pequeña propiedad agraria con que Clístenes había querido asegurar la autoridad a las clases pudientes (24). La vuelta a la política marítima de Pisístrato y el consiguiente progreso hacia la democracia completa que Clístenes había querido evitar, iban a producir un cambio en las costumbres de esa aristocracia, al restar importancia a la vida del campo, de donde la guerra del Peloponeso acabó por alejarla. Entretanto, después de con-seguir, con la ayuda y en el interés de los espartanos, la elimi-nación de Temístocles de la dirección de la política, los aris-

(21) GROTE, *op. cit.*, VII, p. 209.

(22) MONTESQUIEU: *De l'esprit des lois*, I, XXX, c. XIV.

(23) ARISTÓTELES: *Política*, II, 1274a; V, 1304a.

(24) G. DE SANCTIS: *Storia della Repubblica Ateniese*, p. 358.

tócratas no habían podido evitar la derrota de Cimón por Pericles y soportaban mal y llenos de encono la creciente influencia que con éste a la cabeza alcanzaba el proletariado en las asambleas y los perjuicios que esta supremacía les acarrea.

Porque, además del desprecio del eupátrida por el plebeyo, poco distante a sus ojos de un esclavo, lo que hace decir con despreciativa ironía al autor de la política atribuida a Jenofonte, que si en Atenas no se permitía golpear a los esclavos, era porque los atenienses temían recibir por error algunos azotes (25), además de este desprecio de clase, lo que enconaba a los aristócratas, esto es, a los pudientes, eran también los constantes despojos de que eran víctimas por obra de los sicofantas de que vivían perseguidos, verdaderos agentes de "chantage" en la gran mayoría de los casos, contra quienes no había defensa ante tribunales formados por proletarios envidiosos de los ricos. Para defenderse de algún modo contra esta plaga por medio de una mutua asistencia y también para trabajar en común por el acceso a las magistraturas de donde los desalojaban los populares, cuyos salarios, acrecentados por el incremento de la actividad marítima, los hacían ingresar en las clases elegibles, los aristócratas habían venido formando, desde la época de Clístenes, ciertas asociaciones, las "hetairíai" (26), que pronto tomaron el carácter de clubs políticos, donde alrededor de un jefe se reunían más o menos secretamente los descontentos y los enemigos del orden de cosas dominante.

Con el acrecentamiento de la supremacía popular se fueron multiplicando estas asociaciones hasta cubrir a Atenas como de una red de sociedades secretas (27), cuya existencia, por lo menos sospechada, no escapaba al pueblo en general y eran para él, no sin razón, otros tantos focos de conspiraciones oligárquicas. Y tanto, que cualquier actitud insólita se atribuía a conspiración, como entre varios otros lugares de Las Avispas y de Los Caballeros lo pinta jocosamente Aristófanes: "Ved cómo todo es para vosotros, tiranía o conspiración, sea grande o pequeño el asunto denunciado. Durante cincuenta años ni una sola vez oí el nombre de tiranía, pero ahora es más común

(25) JENOFONTE: *Respublica Atheniensium*, I. 10.

(26) TUCÍDIDES VIII, 54; ARISTÓTELES: *Política* V, 5, 1.

(27) G. MÉAUTIS: *L'Aristocratie Athénienne*, p. 19.

que el pescado salado, tanto, que su nombre rueda por todo el mercado. Si uno compra orfos y no quiere sardinas, en seguida, el que al lado vende sardinas dice: Este hombre parece hacer provisiones para la tiranía. Si otro pide puerro para dar algún condimento a las anchoas, la verdulera, mirándolo de soslayo, le dice: ¡Oye! ¿pides puerros? ¿Piensas en la tiranía, o crees que Atenas te ha de pagar los condimentos?" (28).

El estado de la opinión pública desde la guerra del Peloponeso, que refleja Aristófanes en las citadas comedias y el cuadro general que describe más tarde Tucídides (29), apoyan suficientemente la afirmación de G. Méautis: "Se puede decir, sin exageración, que la democracia ateniense vivió en esa época en una verdadera obsesión de las conjuraciones aristocráticas, obsesión que los oradores de los partidos populares no hacían sino reforzar con sus discursos y sus insinuaciones" (30). Lo que sublevaba a la recelosa democracia ante la mutilación de los Hermes, no era, pues, la simple posibilidad de que los que habían sido capaces de este sacrilegio pudiesen llegar a ser un peligro para las instituciones, las leyes, las costumbres, como dice Curtius (31); era, por el contrario, la certidumbre de que semejante acto estaba dirigido precisamente contra las instituciones democráticas.

Los testimonios de los autores antiguos, algunos contemporáneos del hecho, parecen bastante explícitos en este sentido, como lo señala con mucha sagacidad H. Weil (32). Sin hablar del orador Andócides, de quien trataremos más adelante en razón de su situación especial en el asunto, hallamos en primer término la afirmación tan respetable de Tucídides, reproducida casi con las mismas palabras por Plutarco (33) y Diodoro de Sicilia (34). Según él, que no da una opinión personal, sino que consigna el estado de ánimo de las gentes, los atenienses daban al atentado una importancia tal, que no solamente lo miraban como un mal presagio para la expedición, sino que

(28) ARISTÓFANES: *Avispas*, 488 sq.

(29) TUCÍDIDES, VIII, 65, 66.

(30) G. MÉAUTIS, *op. cit.*, p. 20.

(31) CURTIUS, *op. cit.*, II, 591.

(32) HENRI WEIL: *Etudes sur l'antiquité grecque*, p. 282 sqq.

(33) PLUTARCO: *Alcibiades* XX, 3.

(34) DIODORO DE SICILIA, XIII, 2, 4.

pensaban que había sido hecho por medio de una conjura para una revolución y para derrocar la democracia (35). Y en parecidos términos se expresa cuando habla de la opinión de los atenienses sobre las parodias de los misterios atribuidas a Alcibiades, que salieron a relucir en el mismo proceso: para los enemigos de Alcibiades, aquellos actos habían sido hechos con el mismo propósito que la mutilación y con una conjura contra la democracia (36).

Casi más explícito es Cornelio Nepote, que además de Tucídides, debe de haber conocido a Teopompo y a Timeo, hoy fragmentarios. El tampoco habla en su nombre, sino que transmite la opinión de los atenienses, a quienes, según él, les parecía que aquello no había sido hecho sin una gran conspiración de muchos y no con un fin privado, sino público, como asimismo que la parodia de los misterios de que también se acusó a Alcibiades, no se relacionaba con la religión, sino con una conspiración (37).

IV

Claro está que con los elementos que han llegado hasta nosotros, parece imposible llegar a individualizar, siquiera aproximadamente, los autores de esta fechoría y pese a lo mucho que excita la curiosidad este interesante episodio, hay que resignarse a ignorar mucho de él, puesto que el mismo Tucídides afirma que ni entonces ni después nadie pudo decir quiénes fueran sus autores (38). Es muy posible que los escritores contemporáneos fueran prudentemente discretos, por temor a las enemistades de familia, de modo que los posteriores sólo pudieron recoger sus vagas y compendiosas indicaciones que sirven de base a las interpretaciones, en gran parte conjeturales, de los historiadores modernos (39). Con todo, la situación política aludida más arriba permite algunas suposiciones, acaso no del todo aventuradas.

Esta situación presenta la democracia ateniense en un momento de crisis: "Después de la muerte de Cleón, la turbulenta

(35) TUCÍDIDES, VI, 27, 3.

(36) TUCÍDIDES, 61, 1.

(37) CORNELIO NEPOTE: *Alcibiades* III, 3; III, 6.

(38) TUCÍDIDES, VI, 60, 2.

(39) H. HOUSSAYE, *Histoire d'Alcibiade*, t. II, p. 83.

democracia no halló ya un hombre que supiese dominarla tan completamente por sus propias pasiones. La historia interna de Atenas entre 421 y 414 nos es, en suma, bastante mal conocida. Pero por lo menos vemos claramente que nadie se halló entonces en estado de reinar sobre la asamblea. La política externa obedece, ora al impulso de los partidarios de la paz, ora a la de los autores de guerra y de aventuras; oscila entre Nicias y Alcibíades; ni uno ni otro consigue imprimirle una dirección firme y continuada. Personajes secundarios, Hipérbolo, Pisandro, Feax, Teramenes, Demóstrato, Androcles, para nombrar sólo algunos, tratan de crearse un papel y se agitan alrededor de la tribuna. La intriga domina por todas partes. Y en esta agitación confusa, la oligarquía, que siente la debilidad del partido dominante y advierte sus incoherencias de conducta, vuelve a tomar confianza poco a poco y madura sus propósitos" (40).

En estas intrigas debían de tener activa participación las ya mentadas asociaciones aristocráticas, como la tuvieron más tarde en el establecimiento del gobierno de los Cuatrocientos y posteriormente en el de los Treinta Tiranos. Sus conocidos propósitos antidemocráticos (41) llegaron con esto a tal punto que más tarde, entre las causales de destierro, se introdujo la de pertenecer a asociaciones políticas y sus actividades no eran menos sospechosas al partido popular que siete años antes, cuando se representaban Las Avispas. De ellas habrían salido todos esos rumores alarmantes adversos a la expedición a Sicilia, así como los comentarios maliciosamente exagerados que corrían sobre la conducta despreocupada de Alcibíades, ahora el ídolo del pueblo y por eso el odiado enemigo de la fracción oligárquica, para cuyos ambiciosos cabecillas era un temible rival. Sus componentes no debían de tener escrúpulos en hacerse pasar por demócratas entusiastas para sembrar el desconcierto y el desasosiego, con alusiones a los peligros que representaba el engrandecimiento de un noble como Alcibíades, cuyos frecuentes desplantes daban algún asidero a las sospechas que despertaban sobre su sinceridad.

(40) M. CROISSET: *Aristophane et les partis à Athènes*, p. 187.

(41) ARISTÓFANES: *Caballeros* 475; ISÓCRATES de *Bigis*, 5. 6.; PLUTARCO: *Aristides* XIII.

Se explica entonces que en una atmósfera tan cargada de sordas amenazas, un hecho bien concreto pero sin explicación clara, fuese para todos los que temían algo, la prueba de la realidad de este temor y produjese el estallido de cólera popular que hizo vivir a la ciudad durante el largo proceso bajo un verdadero régimen de terror. Para los atenienses la mutilación era, pues, la señal de una conspiración oligárquica, tramada en una o en varias "hetairiai" para realizar un golpe de estado. Pero si, como es probable, no era el sentimiento religioso el principal determinante de la alarma, puesto que nadie de los que aluden a procesos característicos de impiedad, cita como tal el de la mutilación (42), debía de ser porque por alguna otra razón el sacrilegio podía tener relación con el orden público.

Esta razón es la que Weil ha creído hallar en una frase de Tucídides que él explica así: "Al hacer conocer los procedimientos de las sociedades secretas, el historiador nos dice que los hermanos y amigos se ligaban entre sí y se daban prendas mutuas cometiendo un delito en común" (43). Esto le sugiere una comparación con lo que se decía en Roma, según Salustio, acerca de la conjuración de Catilina, quien se habría asegurado de la fidelidad de sus cómplices haciéndoles beber sangre humana, y le induce a suponer que la mutilación de los Hermes haya sido uno de esos delitos en común que los jefes de los conspiradores habrían obligado a sus afiliados a cometer como garantía de su lealtad.

La suposición es ingeniosa y puede contener algo de verdad, pero, en primer lugar, Salustio se expresa en forma muy dubitativa y más bien escéptica sobre este acto de Catilina que, según él, "hubo quienes en ese tiempo dijieran" que lo había hecho, mientras que algunos lo tenían por imaginado para disminuir el mérito de Cicerón, y para él mismo resultaba "poco averiguado" (44). El hecho podría ponerse, pues, en la misma categoría de las versiones que más tarde se hacían correr sobre los sacrificios de niños por los cristianos.

En segundo lugar, la interpretación que hace Weil de las palabras de Tucídides acaso vaya algo más allá del pensa-

(42) H. WEIL, *op. cit.*, p. 282.

(43) H. WEIL, *op. cit.*, p. 287.

(44) SALUSTIO: *La conspiración de Catilina*, c. XXII.

miento del historiador. En efecto, la frase en que aquél se apoya pertenece a un párrafo cuya traducción exclusivamente literal es como sigue: "Y por cierto, el parentesco se volvía más extraño que la camaradería, por la mayor disposición a atreverse sin vacilar; porque tales asociaciones se formaban, no para utilidad de las leyes establecidas, sino contra ellas, por codicia. Y entre aquéllas los pactos se aseguraban, no tanto por medio de la ley divina, como por haber transgredido la ley en algo, de común acuerdo" (45).

Este párrafo viene a continuación del relato de las discordias civiles promovidas en Corcira a instigación de corintios y espartanos en el año 427 y pertenece al sombrío cuadro que con este motivo traza Tucídides, en todo el capítulo, de las ciudades de Grecia en cada una de las cuales había "discordias entre los dirigentes de los pueblos, favorables a los atenienses, y los oligarcas, favorables a los lacedemonios" (46), pues en un estado de guerra, mejor que en la paz, podían hacer venir sus aliados y dominar el partido adverso. En semejante estado, la violencia, la audacia, la deslealtad, era lo que principalmente se apreciaba, en razón de su eficacia, en esas banderías fundadas en el odio y en la codicia. El prestigio de las leyes era lo de menos y si para algo servía, era para mantener unidos entre sí a los que, conscientes de su propia culpa, tenían interés en evitar el libre ejercicio de esas leyes que incesantemente transgredían.

Tal es el sentido que parece tener la frase de Tucídides: sentido general con cierto fondo moral, deducido de la confusión y anarquía que producía en todas las ciudades de Grecia el reflujo de la lucha entre Atenas y Esparta. Y parece aventurado inducir de esa frase una costumbre de las sociedades secretas de sellar su pacto con un crimen o un delito, puesto que estas sociedades, que Tucídides, repetidas veces, y otros llaman también "sunomosíai", esto es, asociaciones juramentadas, debían seguramente este nombre a la costumbre de ligar sus miembros entre sí por un juramento, como puede inferirse además por las palabras que el orador Andócides pone en boca de uno de los delatores en el proceso de la mutilación (47).

(45) TUCÍDIDES, III, 82, 6.

(46) TUCÍDIDES, III, 82, 1.

(47) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 41, 42.

Por otra parte, si la mutilación hubiera sido una manera de sellar un pacto entre cierto número de personas con un fin subversivo ulterior, es poco verosímil que les conviniera un acto tan ostensible, que necesariamente había de producir un revuelo en la ciudad y probablemente malograr o, por lo menos, dificultar ese propósito. Por el contrario, parece más creíble que el atentado fuese en sí mismo el fin que se proponían los conjurados y que entrase precisamente en sus planes provocar la alarma que luego se produjo (48).

En efecto, a los elementos oligárquicos, a quienes es difícil no atribuir la responsabilidad de este hecho, semejante alarma del pueblo de Atenas les debía de ser favorable en los dos sentidos en que principalmente tuvo influencia: considerado como grave presagio, que venía a sumarse a los muchos otros de que se hablaba contra la expedición a Sicilia, podía conducir a una suspensión de esta empresa, ruinoso para los oligarcas, esto es, los pudientes, sobre quienes, gracias al sistema de las liturgías, recaían las más pesadas cargas. Mirado como atentado religioso que podía hacer prevalecer por algún tiempo el sentimiento supersticioso del pueblo sobre otras consideraciones, producía una atmósfera favorable para que prosperaran, con graves consecuencias, las acusaciones de impiedad relacionadas con la seguridad pública, y permitía comprometer en ellas a Alcibiades, odiado como caudillo de la democracia y principal obstáculo a una tentativa reaccionaria, cuyas irreverencias, celebradas en otro momento por el pueblo, podían volverse ahora contra él.

Si el primero de estos presuntos fines no se cumplió, el segundo tuvo al cabo un éxito completo del punto de vista de los reaccionarios, con el llamado y la condena de Alcibiades, cuya fuga previa demuestra que debía de estar bien al tanto de la clase de guerra que se le hacía y de la índole de los enemigos con quienes se las tenía que ver.

V

De ser así las cosas, los procedimientos de los enemigos de Alcibiades para valerse de su manera de ser y envolverlo en el proceso que ellos mismos habían provocado, revelan, sin

duda, una habilidad digna de los odios políticos de la época, que Tucídides describe en el pasaje antes citado.

El comienzo de la campaña, una vez preparado el ambiente, es teatral, según lo refiere Andócides: "Estaba reunida la asamblea para despedir a los capitanes de la expedición a Sicilia, Nicias, Alcibiades y Lámaco y la trirreme capitana de Lámaco estaba ya anclada mar afuera. Entonces Pitónico, levantándose ante el pueblo, dijo: Oh atenienses, vosotros despedís un ejército y una armada tan grandes y estáis prontos a enfrentar el peligro, pero yo os demostraré que Alcibiades, vuestro capitán, ha parodiado en una casa, junto con otros, los ritos secretos de Eleusis y si votáis la impunidad para el denunciante, como pido, un esclavo de uno de los varones presentes, sin estar iniciado, os relatará los ritos secretos; y si no, si no digo la verdad, haced de mí lo que os parezca" (49). Despedidos de la asamblea los profanos, fué traído Andrómaco, esclavo de Polemarco, quien declaró haber presenciado en la casa de un tal Pulitión una parodia de los misterios, en que Alcibiades, Niciades y Meleto, ante numerosos espectadores, habían desempeñado el papel de sacerdotes.

El golpe era fuerte para Alcibiades: a la excitación que semejante denuncia levantaba, se mezclaron en seguida los discursos de enconados enemigos suyos, como el demagogo Androcles, para exacerbar los ánimos, relacionando esta profanación con la de los Hermes, vociferando que todo eso era el resultado de una conspiración contra la democracia (50) y apoyándose, para comprometer a Alcibiades, en la licencia y lujo de su vida, tan poco en armonía con las costumbres democráticas (51).

En situación tan delicada, Alcibiades sintió un instante de vacilación (52), pero aun tenía en su mano un arma poderosa: los soldados y marinos de la expedición eran favorables a quien los había entusiasmado y en cuyo arrojo y buena suerte confiaban más que en las condiciones del circunspecto Nicias y del sargento Lámaco., y entre ellos había mil, entre argivos y mantinenses, que decían abiertamente que si se em-

(49) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 11.

(50) PLUTARCO: *Alcibiades*, XIX, 1, 3.

(51) TUCÍDIDES, VI, 28, 2.

(52) PLUTARCO: *Alcibiades*, XIX, 3.

barcaban en tan distante expedición marítima, era sólo por Alcibiades y que si se le hacía a él alguna injusticia, se retirarían en seguida (53).

Advertido de estas disposiciones, Alcibiades, después de rechazar con brío la acusación y de justificarse largamente, atacó a sus adversarios con su propia arma, reclamando que, puesto que estaban terminados los preparativos de la expedición, se lo sometiese a juicio y se lo condenase o absolviese, pues no era prudente mandarlo, con semejante acusación, a la cabeza de tan grande ejército, antes de haber resuelto la causa (54). Con el favor del ejército y con la simpatía que todavía era capaz de despertar en el pueblo, era poco probable que Alcibiades hubiera perdido y esto no les hacía cuenta a sus adversarios que, cambiando de táctica hicieron hablar luego otros oradores encargados de desviar el asunto, para que, fingiéndose favorables a Alcibiades, persuadiesen a la asamblea que lo más urgente era la partida de la expedición y que este asunto se ventilaría después con tiempo y en un plazo que se fijaría (55). Así se resolvió, dando a sus enemigos la ocasión que buscaban de trabajar luego libremente a espaldas de Alcibiades.

Poco después de la partida de la flota, mientras proseguían la investigación los inquisidores nombrados para el caso, dos de los cuales, Pisandro y Caricles, eran tenidos por fervientes demócratas (56), un meteco, Teucro, que, por sentirse comprometido, se había puesto a salvo en Megara, hizo saber al senado que, si se le garantizaba la impunidad, revelaría lo que, como participante, sabía del asunto de los misterios, así como de la mutilación de los Hermes. Traído por delegados del senado dió los nombres de once personas que con él habían tomado parte en una parodia de los misterios y de dieciocho que habían participado en la mutilación (57), sin que alguno de todos éstos, salvo el de Meleto, concordase con los que había dado el esclavo Andrómaco.

(53) TUCÍDIDES, VI, 29, 3; PLUTARCO: *Alcibiades*, XIX, 4.

(54) TUCÍDIDES, VI, 29, 2.

(55) TUCÍDIDES, VI, 29, 3; PLUTARCO: *Alcibiades*, XIX, 6.

(56) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 36.

(57) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 15, 35.

Dos nuevas denuncias sobre los misterios se produjeron luego: una dama, Agarista, denunció que en otra casa, Alcibiades y dos más que nombró, habían ejecutado parodias, y Lido, otro esclavo, declaró que en la casa de su amo Ferecleo se había hecho lo mismo, estando presente, aunque dormido, el padre del orador Andócides (58).

Las denuncias se sucedían, pues, multiplicándose los nombres de los comprometidos, todos los cuales, con excepción de Alcibiades y Leógoras (el padre de Andócides), se habían apresurado a poner tierra de por medio no bien sonaron sus nombres, aleccionados por la inmediata condena y ejecución de uno de los denunciados por Andrómaco. Se habían votado sucesivamente dos premios, uno de mil, otro de diez mil dracmas, que se adjudicaron luego, el primero a Teucro y el segundo a Andrómaco (59), lo que, sin duda, había alentado las delaciones, muchas de las cuales pueden haber servido para vengar resentimientos personales. Los dos inquisidores demócratas, insistiendo en la interpretación popular de que esos hechos tenían como objeto un movimiento reaccionario, exhortaban a no darse todavía por satisfechos y a llevar aun más adelante las investigaciones (60). De suerte que todos vivían en perpetua zozobra, sin saber si ese día o el siguiente sus nombres no sonarían en el senado. "La ciudad estaba en tal estado de desasosiego (dice Andócides), que no bien el heraldo llamaba el senado al recinto del consejo y bajaba la bandera, junto con la bandera el senado entraba al recinto y el pueblo huía de la plaza, temiendo cada uno ser aprehendido (61).

Aprovechando entonces este ambiente de nerviosidad y con un propósito difícil de precisar, pero que es verosímil atribuir a la satisfacción de una venganza propia o ajena, un tal Dioclide se presentó para hacer una revelación sensacional: Partiendo días atrás para las minas de Laurio, antes del amanecer, para cobrar el alquiler de un esclavo suyo que allí trabajaba, había visto unos trescientos hombres que bajaban a la orquesta del Odeón donde se detuvieron, repartidos

(58) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 16, 17.

(59) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 28.

(60) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 36.

(61) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 36; *de rediva*, 8.

en grupos de quince o veinte. Escondido en la sombra de una columna del vecino templo de Dióniso, había reconocido a algunos de ellos, iluminados por la luna llena. Para evitarse complicaciones había proseguido el viaje, pero a su regreso, al día siguiente, se había enterado de la mutilación de los Hermes, del nombramiento de los inquisidores y del premio de cien minas (diez mil dracmas) votado para las denuncias.

Encontrándose entonces en el taller de un calderero con uno de los que había reconocido aquella noche, lo llamó aparte y le dijo que no tenía mayor interés en recibir dinero del estado que de ellos, principalmente si de esta manera podía hacerles un servicio. Ante esta delicada insinuación, el interesado, que era hermano del cuñado del orador Andócides, lo mandó a casa de Leógoras, padre de éste, donde le prometieron por su silencio dos talentos, en lugar de las cien minas de la recompensa oficial, agregando que, si triunfaba su conspiración, lo harían miembro de la "hetairía". Pero llegó el mes siguiente, fecha del pago, y el dinero no aparecía, por lo que Dioclides se determinó a revelar al senado lo que sabía y dió los nombres de cuarenta y dos personas que había reconocido aquella noche, nombrando en primer término a dos senadores presentes (62).

La sesión se volvió entonces trágica: Se pidió que los acusados fuesen sometidos a la tortura, abrogándose por aclamación una antigua ley que prohibía hacerlo con los ciudadanos. Los senadores denunciados se refugiaron como suplicantes junto al ara de la diosa Hestia y, después de conseguir con gran dificultad que se les aceptaran fiadores, montaron a caballo y huyeron a Lacedemonia, dejando que éstos se las arreglasen como pudieran (63). Por supuesto, todos los que denunció Dioclides y no alcanzaron a huir, entre ellos Andócides con su padre y muchos parientes, fueron inmediatamente encarcelados.

Por esos días y como para confirmar los temores de los atenienses y justificar la severidad de las medidas tomadas, un ejército lacedemonio llegó hasta el istmo de Corinto, en cumplimiento de una operación combinada con los beocios

(62) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 37 - 43.

(63) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 43 - 44.

(64). Con la consiguiente alarma, los estrategos ordenaron el inmediato enrolamiento de todos los ciudadanos y la ciudad pasó toda una noche en pie de guerra, con los ciudadanos en armas, acantonados unos en el ágora, otros junto al templo de Teseo y el senado refugiado en la Acrópolis. Por su parte los beocios, enterados de los preparativos de los atenienses, pasaron también la noche en armas a lo largo de los límites del Atica (65).

Todo no pasó de una mala noche y todavía hubo quien saliera ganando por el momento: Dioclides, quien resultó el héroe del día, puesto que su revelación se había producido precisamente a tiempo para permitir que se tomaran medidas contra la supuesta revolución que debía estallar con el apoyo de tropas lacedemonias. Considerado como el salvador de la ciudad, fué llevado solemnemente en coche al Pritaneo, donde se lo coronó y se lo hizo cenar con los magistrados (66).

Entretanto, en la cárcel, donde todos los últimos acusados se hallaban reunidos, una noche, conmovido por los llantos de las madres, esposas y hermanas que habían sido admitidas a visitarlos, un primo de Andócides lo exhortó a que, aprovechando la impunidad que le procuraría su denuncia, se arriesgase por el bien de tantos parientes amenazados y revelara lo que supiese acerca de este asunto.

Este Andócides, que ya hemos mencionado tan a menudo, aunque poco estimado más tarde por Quintiliano (67) y Dionisio de Halicarnaso, era uno de los diez oradores clásicos incluidos en el canon de la crítica alejandrina. Pertenecía a una de las más antiguas familias de Atenas (68), en la que recaía por herencia la dignidad de heraldo, por lo que Helánico la hacía descender del propio dios Hermes (69). Este mismo historiador hacía remontar la genealogía de Andócides hasta Ulises (70). Era hijo de Leógoras, como ya se dijo, hombre amigo de darse buena vida y fino "gourmet"

(64) TUCÍDIDES, VI, 61, 2.

(65) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 45.

(66) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 45.

(67) QUINTILIANO: *Institutiones Oratoriae*, XII, 10, 21.

(68) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 147.

(69) Ps. PLUTARCO: *Decem Oratorum Vitae*, II, 1.

(70) PLUTARCO: *Alcibiades*, XXI, 1.

que criaba faisanes para su regalo (71). A la sazón contaba unos veinticinco años y había tenido que defenderse ya poco antes del demagogo Feax (72), lo que permite suponer sus actividades oligárquicas. Parece, además, que, como a su padre, le gustaba divertirse, aunque con menos refinamiento, y según su biografía atribuída a Plutarco, habría sido ya acusado de haber roto en una juerga nocturna una de las estatuas de su antepasado Hermes (73).

Movido, pues, por las exhortaciones de su primo, Andócides se resolvió a hablar e hizo una revelación no menos sensacional que la de Dioclides (74): En una reunión de amigos dedicados alegremente a vaciar copas, uno de ellos, Eufileto, ya nombrado en la declaración del meteco Teucro, había propuesto la mutilación de los Hermes, a lo que Andócides se había opuesto, obteniendo que se abandonara entonces el proyecto. Poco después, estando él en cama a consecuencia de una caída de caballo en que se había roto la clavícula y herido en la cabeza, Eufileto aprovechó su ausencia para llevar a cabo la proyectada mutilación, diciendo a sus amigos que había obtenido la adhesión de Andócides, quien, como lo harían los demás complotados, rompería en la noche fijada la estatua de Hermes que estaba junto a su casa.

Naturalmente, esa estatua, que desde el atentado los atenienses llamaron el Hermes de Andócides, fué la única que se salvó de la mutilación, cosa que no había dejado de despertar sospechas sobre el orador (75). En vista de esta aparente traición, al día siguiente Eufileto y Meleto, otro de los ya denunciados por Teucro, visitaron a Andócides para amenazarlo con arreglarle las cuentas si no se callaba sobre el asunto (76) y a pesar de la digna respuesta que parece haberles dado, es probable que hubiera preferido seguir callado, de no haber sido acusados él y sus parientes.

De las comprobaciones hechas por el senado y los inquisidores, resultó la falsedad de la declaración de Dioclides,

(71) ARISTÓFANES: *Nubes*, 108; *Avispas*, 1269.

(72) Ps. PLUTARCO: *Decem Oratorum Vitae*, II, 11.

(73) Ps. PLUTARCO: *Decem Oratorum Vitae*, II, 3.

(74) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 61. PLUTARCO: *Alcibiades*, XXI.

(75) PLUTARCO: *Alcibiades*, XXI, 1.

(76) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 63.

demostrada, entre otras pruebas, por el hecho de que la noche de la mutilación, en que él decía haber reconocido a los conspiradores a la luz de la luna llena, era por el contrario noche de luna nueva (77). El pobre Diocrides no tuvo más remedio que confesar que lo habían inducido a esa falsa declaración un primo de Alcibiades y otro, quienes huyeron inmediatamente como todos los que, culpables o inocentes, oían mezclar sus nombres a este peligroso asunto. En cuanto a él, pagó con la vida su gloria de un día (78).

Con la declaración de Andócides que confirmaba, con cuatro nombres más, la mayoría de las denuncias de Teucro, los atenienses se dieron por satisfechos en lo que se refería a la mutilación de los Hermes, con un balance de muertes, destierros y confiscaciones que impresiona cuando se piensa en la precipitada alarma con que se acogían las delaciones y la consiguiente probabilidad de que muchos condenados fueran inocentes, como lo temía Tucídides (79). Pero la mayoría del pueblo ateniense no se preocupaba de amargarse con estas consideraciones la complacencia con que creía verse libre de una oculta asechanza contra sus libertades y el agrado con que pensaba en la cantidad de dinero que tantas confiscaciones de bienes iban a hacer ingresar a las arcas del estado, para asegurar a los buenos ciudadanos el pago de sus dietas de jueces, asambleístas, etc. (80).

VI

Quedaba, sin embargo, en pie el asunto de la profanación de los misterios, que, desde la primera delación, se había tratado de relacionar con el de los Hermes. Este último había tomado proporciones seguramente mayores de lo que habían calculado sus promotores, por causas difíciles de averiguar, pero que no será aventurado atribuir a la intervención de sicofantas o de gentes interesadas en vengar odios personales. Las revelaciones sensacionales de Diocrides y de Andócides habían

(77) PLUTARCO: *Alcibiades*, XX, 5.

(78) ANDÓCIDES: *de Mysteriis*, 66.

(79) TUCÍDIDES, VI, 60, 5.

(80) TUCÍDIDES:, VI, 60, 5. DITTENBERGER: *Silloge Inscrip. Graec.*, I, 127.

hecho descuidar un poco el primero de estos asuntos, que manifiestamente se había querido poner al principio en primer término usando el de los Hermes para darle más gravedad. Esta primera maniobra de los enemigos de Alcibiades para enredarlo en el proceso, no tuvo, como vimos, todo el resultado que buscaban, pues él estaba presente y su posición era todavía muy fuerte. Después de la denuncia de Teucro, que quizá no entraba en los planes de aquéllos, parecería que una nueva tentativa se hubiera hecho, aprovechando quién sabe qué resentimientos de doña Agarista contra Alcibiades, quien, al decir de Jenofonte (81), "era perseguido por su belleza por muchas y respetables mujeres", pero la intervención de Diocrides y principalmente la de Andócides, volvieron a poner en primer término, por largo rato, el asunto de los Hermes.

Con todo, las largas y angustiosas semanas del proceso y la interpretación tendenciosa o apresurada de varios sucesos, habían hecho cambiar el sentimiento de ese pueblo versátil como el que más, y así como, a pesar de lo turbio de sus justificaciones, había sido benigno con Andócides, gracias al cual había podido descargar su ira contra alguien, estaba dispuesto a exasperarse contra los que no hubiesen purgado aun la menor apariencia de culpabilidad en la que se tenía por averiguada conspiración.

El nombre de Alcibiades, el popular promotor de la expedición, a quien los atenienses no habían tenido el valor de rehusar su apoyo la víspera de la partida, seguía mezclado en este feo asunto que les había hecho vivir semanas de pesadilla y él no estaba ahora allí para conquistarlos con el encanto de su persona y de su elocuencia: "loin des yeux, loin du coeur". Sus enemigos aprovecharon entonces la ocasión para librar contra él la batalla decisiva, pues, como dice Plutarco (82), estando presente, los dominó como quiso, pero en su ausencia las calumnias fueron siempre eficaces.

Esto no es de extrañar si se recuerda el increíble desenfado con que este hombre privilegiado de la naturaleza se conducía en todas las circunstancias de su vida, ofreciendo fácil blanco a las indignadas censuras de los que en todo tiempo

(81) JENOFONTE: *Memorabilia*, I, 2, 24.

(82) PLUTARCO: *Comparación entre Alcib. y Coriolano*, IV, I.

saben disfrazar sus ambiciones políticas con la máscara eficaz de una austeridad tradicional.

Sin mentar la conocida aunque muchas veces mal interpretada aventura de su perro, Alcibiades se había distinguido siempre por su vigorosa y dominadora personalidad, así como por su ostentoso refinamiento. Niño aun, jugando a los huesecillos en la calle con otros muchachos, un carro se acerca; Alcibiades, a quien le tocaba tirar, le ordena al carrero que se pare y como éste insiste en pasar, se tira a través de la calle y le grita: ¡Pasa, si te atreves! (83). Más tarde se niega a aprender a tocar la flauta, porque este instrumento impide el uso de la voz: Que aprendan los chicos beocios, dice, que no saben hablar (84).

Ya adolescente va un día a visitar a Pericles, su tutor; le dicen que está ocupado en meditar cómo rendirá cuentas a los atenienses, y contesta: ¿No sería mejor que pensara cómo no rendirlas? (85). Su gran actividad política no le impide más tarde dedicarse con pasión a los caballos de raza, a la ostentación del lujo y a las mujeres. En la ciudad va vestido con refinada y casi femenina elegancia; en los barcos se hace preparar camas especiales; en la guerra lleva un escudo realzado de oro que trae por empresa un Amor arrojando rayos (86). Todo esto, sin perjuicio de llevarse en brazos hasta su casa a su mujer que ha ido a presentar al Arconte una demanda de divorcio (87), o de arrojar del teatro a bastonazos a un tal Taureas que pretendía rivalizar con él en una coregía (88), además de otras muchas hazañas semejantes.

Pero Alcibiades también era capaz de gestos como los siguientes: Pasando un día por casualidad cerca de una oficina del estado ve una agitada muchedumbre; pregunta de qué se trata y le informan que se hace al pueblo uno de los acostumbrados repartos de donaciones voluntarias. Se acerca entonces y hace inmediatamente una importante entrega que le vale una ovación con lo que se le escapa una codorniz que, según la cos-

(83) PLUTARCO: *Alcibiades*, II, 4.

(84) PLUTARCO: *Alcibiades*, II, 6.

(85) PLUTARCO: *Alcibiades*, VII, 3.

(86) PLUTARCO: *Alcibiades*, XVI, 1.

(87) PLUTARCO: *Alcibiades*, VIII, 6.

(88) PLUTARCO: *Alcibiades*, XVI, 4.

tumbre de los elegantes, llevaba consigo y tras de la que echan a correr los atenienses para devolvérsela (89).

Otra vez un meteco, admirador de Alcibiades, quiere visitarlo y le ofrece una suma de dinero para que lo admita a cenar. Alcibiades, riéndose, le devuelve el dinero y lo invita a cenar, con la condición de que al otro día se presente a la licitación de los impuestos y ofrezca más que los publicanos. El hombre, que no tenía grandes bienes, titubea y Alcibiades lo amenaza con azotarlo. Al día siguiente, se presenta a la licitación y ofrece un talento sobre los demás: los publicanos, alarmados, le exigen un fiador y cuando el hombre, turbado, se disponía a retirarse, Alcibiades, que tenía quién sabe qué sentimientos con los publicanos, se presenta diciendo que responde por el licitante que es su amigo. Aquéllos, que acostumbraban saldar las obligaciones de los arriendos anteriores con el producto de los nuevos, viéndose así en un trance apurado, entraron en tratos con el nuevo concurrente, pero éste, por mandato del mismo Alcibiades, no aceptó menos de un talento por su desistimiento (90).

Todo esto, unido a la generosidad de sus gastos en favor del pueblo, en donaciones, coregías, ornato de la ciudad, el prestigio y merecimientos de su estirpe, el encanto de su elocuencia y de su persona, su valor y su pericia militar, eran causa de que los atenienses hiciesen la manga ancha con sus ocurrencias y les diesen los blandos calificativos de juegos y liberalidades (91). Pero los notables de la ciudad torcían el gesto ante todas esas actitudes en que veían una evidente propensión a la tiranía y daban así autoridad a las indignadas censuras de todos los que vanamente querían rivalizar con Alcibiades (92).

Estos, miembros todos de los grupos oligárquicos que soñaban con recobrar la dirección de los asuntos públicos, no podían ver sin rabia que se alzase frente a ellos un caudillo de talla semejante, capaz de dirigir con segura mano el poderoso partido popular y llevarlo, tras de su arrogante ambición, a una política imperialista muy capaz de desarrollarse con éxito

(89) PLUTARCO: *Alcibiades*, X, 1.

(90) PLUTARCO: *Alcibiades*, V.

(91) PLUTARCO: *Alcibiades*, XVI, 3.

(92) PLUTARCO: *ibid.* *Diodoro de Sicilia*, XIII, 5.

en manos de Alcibíades y levantarlo a él a un poderío tal que daría por tierra con los planes oligárquicos. En efecto, ¿qué sería de ellos si aquél, ayudado por su increíble buena suerte y por su arrojo temerario, dueño de las imponentes fuerzas que Atenas le acababa de confiar, llevaba a cabo los ambiciosos proyectos de que la expedición a Sicilia era comienzo y que consistían en dominar luego el Africa, Italia y el Peloponeso, realizando así la primera etapa de la unificación de Grecia? (93). Por eso, había que aprovechar la ocasión de que el seductor del pueblo no estaba allí y de que, concluido el asunto de los Hermes, les quedaba a los atenienses exacerbados un sobrante de ira aun no consumida (94).

El momento era favorable para atraer la atención al asunto de los misterios, de donde la había desviado el proceso de la mutilación, y para persuadir al pueblo que ese sacrilegio tenía la misma significación subversiva que el otro. Para apoyarlos en aquel propósito, contaban los oligarcas con la prestigiosa familia de los Eumólpidas, que de seguro los secundaba, no sólo por las relaciones de clase que, sin duda, mantenía con ellos, sino también por lo mucho que le iba en castigar la divulgación de las ceremonias secretas de Eleusis, cuya interpretación y presidencia eran para ella un antiguo e importantísimo privilegio (95).

Fué, por lo tanto, relativamente fácil volver contra el ausente aquella "ira ociosa", como dice Plutarco: Después del susto pasado, los atenienses no estaban para bromas y los desplantados de la vida privada de Alcibíades se prestaban desgraciadamente a que, con ayuda de la calumnia (96), se lo creyera muy capaz de haber parodiado los misterios, como ya se había insinuado, y en esos momentos de ofuscación estaban los ánimos muy dispuestos a ver en ello una prueba de haber conspirado contra el estado. Admitido esto, la aproximación de las tropas lacedemonias debía de haber sido instigada por él y, para robustecer esta sospecha, no dejarían sus enemigos de recordar las relaciones de sus antepasados con Esparta, por más que, casi desde su entrada en la vida política, Alcibíades

(93) PLUTARCO: *Alcibiades*, XVII, 3.

(94) PLUTARCO: *Alcibiades*, XXI, 4.

(95) *Escolios a Esquines*, III, 18.

(96) H. HOUSSAYE: *Histoire d'Alcibiade*, II, 97.

hubiera sido adversario de los espartanos. Además, otra desdichada coincidencia venía a favorecer a los calumniadores: Los muchos amigos que Alcibiades tenía en Argos fueron sospechados por esa época de tramitar un movimiento oligárquico y con este motivo, los supuestos antidemócratas que aquél había tomado como rehenes dos años atrás, cuando ayudó a los de Argos a aliarse con Atenas (97), fueron entregados por los atenienses a esa ciudad para ser muertos (98).

VII

Todos estos hechos, hábilmente presentados, eran más que suficientes para que el pueblo exaltado, olvidándolo todo, tuviera por seguro que Alcibiades había conspirado contra la democracia. Con su veleidad característica, los atenienses veían ahora su peor enemigo en el que algunas semanas antes era su ídolo. Se lamentaban de haberlo dejado partir en vez de entregarlo a los tribunales para que pagara con la vida crímenes tan grandes y hacían arrojar a la cárcel, como cómplices, a sus parientes o amigos que se atrevían a defenderlo (99).

Sedientos de la sangre de Alcibiades, dispusieron entonces los atenienses que la nave del estado, la Salamina, fuese a buscarlo para que se lo sometiese a juicio. Pero, conociendo su prestigio ante el ejército y temiendo que éste se resistiera al apresamiento de su jefe, se recomendó la mayor discreción a los emisarios (100). Alcibiades, junto con otros acusados, siguió en su propia nave a la Salamina (101), pero, como no pensaba hacerles el juego a sus enemigos, suponiendo probablemente que si habían conseguido su llamamiento sería porque le habrían enajenado del todo los ánimos de los atenienses, aprovechó la recalada de las naves en Thurii, en el golfo de Tarento, y se escapó del barco con sus compañeros de desgracia. A un conocido que le preguntaba si no tenía confianza en su patria, le contestó: "Todo lo demás se lo confiaría, pero la vida no se la confiaría en un juicio ni a mi propia madre, de miedo que

(97) TUCÍDIDES: V, 84, 1.

(98) TUCÍDIDES: VI, 61, 3.

(99) PLUTARCO: *Alcibiades*, XX, 3.

(100) TUCÍDIDES: VI, 61, 4, 5. PLUTARCO: *Alcibiades*, XXI, 4.

(101) TUCÍDIDES: VI, 61, 6.

por error no pusiera en la urna una piedra negra por una blanca" (102).

Después de una infructuosa pesquisa, los emisarios volvieron a Atenas, donde se substanció rápidamente el proceso por impiedad hacia las diosas Demeter y Kore, con violación de las reglas e instituciones de los Eumólpidas. Tésalo, hijo del gran Cimón, tuvo la triste gloria de ser el acusador y Alcibiades, con los demás, fueron condenados a muerte en rebeldía, sus bienes confiscados y ellos solemnemente anatematizados (103): los sacerdotes y sacerdotisas, vueltos hacia el ocaso, pronunciaron las terribles maldiciones rituales, desgarrando sus vestidos de púrpura, según la vieja costumbre (104). Con todo, los dioses no permitieron que ante esta explosión de odios faltase, en la ciudad de la serena Virgen, el bello gesto de una protesta femenina: Teano, la hija de Menón, se negó a cumplir la última parte del decreto, diciendo que era sacerdotisa para elevar plegarias a los dioses y no para pronunciar maldiciones (105).

Así terminó el primer acto de lo que podría ser la tragedia de la ruina de Atenas. El odio banderizo y la envidia de las facciones oligárquicas, cuyas miras no iban más allá que a modificar en beneficio propio el régimen de la ciudad, malograron los esfuerzos de una de esas ambiciones geniales, muchas veces necesarias al engrandecimiento de un pueblo, que quién sabe si no habría anticipado en un siglo y medio la obra de unificación helénica realizada por Alejandro.

Alcibiades, que había pasado a Argos, se enteró allí de que sus conciudadanos lo habían condenado a muerte: llena el alma de explicable rencor, dijo: "Pero yo les mostraré que estoy vivo" (106) y ofreció sus servicios a los espartanos, que se apresuraron a aceptarlos. Cuatro años después obtuvo un desquite momentáneo cuando, a la expulsión de los Cuatrocientos, los atenienses lo llamaron, y a pesar del daño que él mismo había hecho a su patria al servicio de Esparta, supo

(102) PLUTARCO: *Alcibiades*, XXII, 2. ELIANO: *Varia Historia*, XIII - 38.

(103) PLUTARCO: *Alcibiades*, XXII, 4.

(104) LISIAS: *contra Andócides*, 51.

(105) PLUTARCO: *Alcibiades*, XXII, 5.

(106) PLUTARCO: *Alcibiades*, XXII, 3.

restablecer en gran parte su quebrantado poder. Pero sus implacables enemigos, que no descansarían hasta hacerlo asesinar, consiguieron una vez más enajenarle los ánimos de los atenienses y, nuevamente desterrado, se perdió con él toda esperanza de salvación para Atenas que, como por castigo del hado, se hundió a sí misma cada vez que consintió en hundir a Alcibiades (107).

(107) ISÓCRATES: *de Bigis*, 37. Corn. NEPOTE: *Alcibiades*, VI. 2.

ENRIQUE FRANÇOIS.