

Racine deja en el alma impresion triste, pero algo consoladora, porque nos satisface que *Britishicus* se haya vengado y que *Neron* no sea menos desgraciado que sus víctimas. Parece que debía suceder lo mismo en la tragedia de *Voltaire*; sin embargo, el corazón, que no se equivoca, queda abatido, porque *Mahoma* no resulta castigado. Su amor á *Palmira* solo es un detalle de su carácter y un medio irrisorio en la acción. Cuando el espectador vé que dicho héroe piensa en su grandeza en el momento que su favorita se mata ante sus ojos, conoce que no la ha amado jamás y que antes de dos horas se habrá consolado de su pérdida.

El asunto de *Racine* está mejor elegido que el de *Voltaire*. Para el poeta trágico existe una diferencia profunda y radical entre el emperador romano y el camellero profeta. *Neron* puede estar enamorado, pero *Mahoma* no. *Neron* es un *phallus* (1) y *Mahomed* es un cerebro.

VI.

La diferencia que existe entre la tragedia alemana y la tragedia francesa proviene de que los autores alemanes han querido crear desde el principio, mientras que los franceses se han contentado con corregir á los autores antiguos. La mayor parte de las obras magistrales francesas no han llegado á serlo hasta después de haber pasado por las manos de los primeros escritores de nuestros siglos. La tragedia alemana es la reproducción de la tragedia griega, con las modificaciones que han debido hacerse según las diferencias de las épocas. Los griegos también quisieron que contribuyeran al fausto de la escena los juegos del teatro, y de esto provienen sus máscaras, sus coros y sus coturnos; pero como entre ellos las artes que tienen algo de científico estaban en la infancia, muy pronto retrocedieron á su primitiva sencillez, que ahora admiramos. Por el contrario, los autores alemanes, que nacieron entre las invenciones modernas, se sirvieron de medios que estaban á su alcance para corregir los defectos de sus tragedias, y cuando no podían hablar al corazón, hablaban á los ojos. ¡Ojalá hubieran sabido encerrarse en los justos límites! Hé aquí por qué la mayoría de las obras dramáticas alemanas ó ingle-

(1) *Phallus*, bolsa de cuero de figura obscena que llevaban con gran pompa en un carro en las fiestas de Baco.—(N. del T.)

sas que se transportan á la escena francesa producen menos efecto que produjeron en sus países; se las espurga de los defectos, del asunto y de los caracteres, pero al mismo tiempo se les quita la pompa teatral que los compensaba.

Madame *Stäel* atribuye también á otra razón la preeminencia de los autores franceses sobre los autores alemanes. Los grandes hombres franceses están reunidos junto á un mismo foco de ilustración, y los grandes hombres alemanes están diseminados, como si vivieran en diferentes patrias. Sucede á los hombres de génio lo que sucede á dos fluidos en la batería eléctrica; se necesita ponerlos en contacto para que produzcan el rayo.

VII.

Existen dos clases de tragedias: la que se escribe sobre los sentimientos y la que se escribe sobre los acontecimientos. La primera considera á los hombres bajo el punto de vista de las relaciones establecidas entre ellos por la naturaleza; la segunda bajo el punto de vista de las relaciones establecidas entre ellos por la sociedad. En la primera, el interés nace del desarrollo de uno de los grandes efectos, á los que está sometido el hombre por el mero hecho de ser hombre, tales como el amor, la amistad, el amor filial ó paternal, etc. etc. En la segunda se trata siempre de una voluntad política aplicada á defender ó á derribar instituciones establecidas. En el primer caso, el personaje es pasivo, esto es, no puede sustraerse á la influencia de objetos exteriores, como por ejemplo: el celoso no puede dejar de ser celoso, el padre no puede impedir temer por el hijo, y poco importa cómo se producen estas impresiones, con tal de que interesen, y al espectador le interesa siempre lo que teme ó lo que desea. En el segundo caso, por el contrario, el personaje es esencialmente activo, porque está dotado de voluntad inmutable, y la voluntad solo puede manifestarse en el teatro por medio de las acciones. Pueden compararse estas dos clases de tragedias, la una á la estatua que se talla en el bloque y la otra á la estatua que se funde en un molde. En el primer caso, el bloque existe, y basta para convertirlo en estatua someterlo á una influencia exterior; en el segundo caso, es preciso que el metal líquido tenga la facultad de recorrer el molde que debe

llenar. A medida que las tragedias se aproximan más ó menos á estos dos tipos, participan menos ó más del uno ó del otro; necesitan tener fuerte constitución las tragedias que se dirigen al pensamiento para poder sostenerse; las tragedias que se dirigen al corazón apenas necesitan desarrollar un plan para interesarse. Ejemplos de los dos tipos son *Mahoma* y el *Cid*.

Fantasia.

Febrero, 1819.

Deseo lo que todo el mundo quiere, lo que todo el mundo pide; poder para el rey y garantías para el pueblo.

En esto me diferencio de ciertos hombres honrados que yo conozco, que proclaman en voz alta esta máxima, pero que cuando llega el momento de aplicarla, se vé que unos solo quieren realmente la mitad de ella y los otros la otra mitad; esto es, unos algo de despotismo y otros algo de licencia, pareciéndose en esto á mi difunto abuelo, que tenía siempre en la boca el famoso precepto de la escuela de Salerno: *Comer poco y con frecuencia*; pero que solo admitía la primera parte del precepto para el uso de su casa.

Febrero, 1819.

Días pasados encontré en *Ciceron* este pasaje: "Es preciso que el orador sepa en todas las circunstancias probar el pró y el contra". Precisamente esto es lo que se necesita en un siglo en el que se han descubierto dos clases de conciencia, la del corazón y la del estómago.

Hé aquí lo que es la conciencia del orador según *Ciceron*: *vir probus dicendi peritus*; en cuanto á las costumbres, todo el mundo conoce la sencillez de las costumbres antiguas, y no tenemos razón alguna para creer que la de los oradores fuese de otro modo que la de los guerreros.

Después que *Aquiles* y *Patroclo* lloraron mucho á *Briseis*, dice *Mad.* *Dacier*, *Aquiles* condujo á su tienda á la hermosa *Diomedes*, hija del sábio *Phorbas*, y *Patroclo* se entregó á un dulce sueño en brazos de la jóven *Iphis*, que trajeron cautiva de *Scyros*. Casos parecidos al de *Petrarca*, que después de perder á *Laura*, murió de pesadumbre á los 72 años, dejando un hijo y una hija.

En *Atenas* los padres enviaban á sus hijos á escuela á casa de *Aspasia*, en *Atenas*, en la ciudad de la civilización y de

la elocuencia.—"¿Qué has hecho de los cien escudos que te valió el bofetón que te dió *Midas* en medio del teatro?" preguntaba *Esquino* á *Demóstenes*.

¿Qué diremos de las caricias que se hacían mutuamente los *Scaurus* y los *Cátulos* en presencia de toda la canalla de *Roma* reunida? "No me quieren oír: yo soy *Cassandra*," gritaba *Lestius*. Como no estoy seguro de que solo me lean hombres, no puedo referir la sangrienta réplica que le dió *Marco-Antonio*. Cuando paseaban en triunfo á *César*, que también era orador, sus mismos soldados gritaban: "¡Ciudadanos, esconded á vuestras mujeres!"

Urbani, claudite uxores mæchum calvum adducimus.

Aprovecho esta ocasión para declarar que estoy muy contento de no haber nacido en los siglos antiguos, porque debía ser poco agradable que, cuando el pueblo tenía hambre, se la aplacasen recitándole una fábula larga y estúpida, lo que aun era peor.

Abril, 1819.

En mi opinión, podrían resultar algunas reflexiones útiles de la comparación entre los romanos de *Lesage* y entre los de *Walter Scott*, ambos escritores superiores en su género. *Lesage* es más espiritual, *Walter Scott* es más original; el primero sobresale en referir las aventuras de un hombre, y el segundo mezcla con la historia del individuo la pintura de todo un pueblo y de todo un siglo; el primero falta á la verdad de los lugares, de las costumbres y de la historia; el segundo es escrupulosamente fiel á esta verdad, que es la que dá encanto mágico á sus cuadros. Los dos trazan con arte los caracteres, pero en *Walter Scott* parecen mejor sostenidos, porque son más salientes y de naturaleza más fresca y menos aliñada. *Lesage* sacrifica muchas veces la conciencia de sus héroes para hacer cómica una intriga; *Walter Scott* dota á sus héroes de alma más severa; sus principios y hasta sus preocupaciones tienen algo de noble y no saben plegarse á los acontecimientos. Después de haber leído una novela de *Lesage*, nos asombra la prodigiosa variedad de su plan; pero nos asombramos más todavía, cuando terminamos de leer una novela de *Walter Scott*, de la sencillez de su argumento; el primero pone toda su imaginación en los hechos y el segundo en los detalles; uno pinta la vida y el otro el corazón. De la lectu-

ra de las obras de Lesage resulta en cierto modo la experiencia de la suerte; de la lectura de las de Walter Scott, la experiencia de los hombres.

Conocía al hombre más maravillosamente grotesco que ha existido en la raza latina. Coleccionaba escarpines, y cuando en el ardor de nuestras controversias le hacíamos fuertes objeciones, llamaba á su criado y le decía: "Tráeme el escarpiñ de la temperancia, el escarpiñ de la justicia, el de Platon ó el de Aristóteles," según las materias que estábamos discutiendo. Tanto me hacia reír esta extravagancia, que aun hoy me río siempre que la recuerdo.

Los escarpines de Giraldo Giraldi merecían ser tan célebres como la peluca de Kant, que se vendió por treinta mil florines cuando murió el filósofo, pero solo se pagaron ya por ella mil doscientos escudos en la última feria de Leipzig; esto prueba á mi entender que disminuye en Alemania el entusiasmo por Kant y por su ideología. La variación de las precios de la peluca célebre puede considerarse como el termómetro de los progresos del sistema de Kant.

Abril, 1820.

El año literario promete ser insignificante. No se anuncia ningun libro importante, ninguna obra que enseñe ó que conmueva. Es hora ya, sin embargo, de que descuella entre la multitud de libros alguno notable; es hora ya de que salga un Homero ó un Aristóteles; los ociosos podrían disputar sobre él y esto les ocuparía el tiempo.

La literatura de 1820 es más trivial que la de 1810 y más imperdonable, porque ahora no existe ya ningun Napoleón que reasuma todos los géneos y que haga generales. ¿Quién sabe si Ney, Murat y Davout hubieran sido grandes poetas? Se batían como se debe escribir. Es triste nuestra época; tenemos muchos versos, pero poca poesía; muchos vaudevilles, pero poco teatro. Poseemos un Talma, pero nada más. Prefiriera que tuviésemos un Moliere.

Se nos anuncia la publicación de *El Monasterio*, novela nueva de Walter Scott. Bueno será que se apresure á publicarla, ya que parece que posea á nuestros escritores la rabia de las novelas malas. Tengo en mi despacho un montón de ellas que no abro nunca, porque no estoy seguro de encontrar entre todas lo que el perro de que habla Rabelais

pedía, royendo un hueso: *Un poco de carne*.

El año literario es insignificante, pero el año político es lúgubre. El duque de Berry asesinado en la Opera y revoluciones por todas partes. El duque de Berry representa la tragedia. Ved ahora lo que representa la parodia.

Acaba de entablarse estos días una disputa á propósito de M. Decazes. Donadieu lucha contra Decazes, Argout contra Donadieu y Chausel de Corserques contra Argout. ¿Toma al fin parte en la lucha Decazes? Estas batallas nos recuerdan los antiguos tiempos, en que los caballeros andantes iban á provocar en su fortaleza á algun gigante felon, y al tocar el cuerno aparecía un enano. Estamos cansados de ver aparecer enanos y esperando que aparezca el gigante. El hecho político del año 1820 es el asesinato del duque de Berry; el hecho literario es el gran éxito de no recuerdo qué vaudeville; entre los dos hechos hay grande desproporción. ¿Cuándo tendrá este siglo la literatura al nivel de su movimiento social y poetas tan grandes como sus acontecimientos!

Sin duda por convicción íntima de mi ignorancia tiemblo al aproximarme á un sábio y retrocedo ante un libro erudito. Cuando yo tenía espíritu crítico, sabía suficiente latin para comprender lo que significaba *genus irritabile*, y tenía suficiente talento y experiencia para comprender que esta calificación se aplica lo mismo á los sábios que á los poetas. Viéndome obligado á ejercer la crítica respecto á la una ó á la otra de las dos clases que constituyen el *genus irritabile*, hice promesa formal de no establecer mi jurisdicción respecto á la última clase, porque ésta es generalmente la única que no puede demostrar la inepticia ó la ignorancia del crítico. Podeis decir impunemente á un poeta todo lo que os ocurra, inventarle defectos y dictarle sentencias. Si se os incomoda, citais á Aristóteles, á Quintiliano, á Logino, á Horacio y á Boileau. Si no le aturden estos célebres preceptistas, invocais el buen gusto literario y le dejais sin réplica. *El buen gusto* es semejante á las antiguas divinidades paganas, que se respetaban más cuanto menos se sabía dónde encontrarlas, ni bajo qué forma se les había de rendir culto. No sucede lo mismo con los sábios. *Son gentes que solo se baten con los hechos*, como decía Laclos, y es muy desagradable para el periodista, que del

erudito solo tiene el pedantismo, ver que el sábio irritado le devuelve los latigazos que él le había suministrado con aturdimiento. Añadid á esto que no hay nada tan terrible como la cólera de un sábio, y que se vé atacado en su terreno especial; esta clase de hombres vomitan injurias en infolio, pareciéndose que el idioma no les provee de términos bastante fuertes para expresar su indignación. Visdelon, que era amante platónico de la Lexicología, refiere, en su *Suplemento* á la Biblioteca oriental, que la emperatriz china Un-Ibeu cometió muchos crímenes, como por ejemplo, los de asesinar á su marido, á su hermano y á sus hijos; pero que sobre todos estos cometió un *atentado inaudito*; haber mandado, menospreciando las leyes de la gramática, que se la llamase *emperador* y no *emperatriz*.

Todo el mundo ha oído hablar de Juan Alary, el inventor de la *pedra filosofal de las ciencias*: hé aquí algunos detalles sobre este hombre célebre, que pueden servir al pintor que se proponga retratarle:

"Alary llevaba siempre hasta en la corte barba larga y espesa, sombrero alto y cuadrado, como no era moda entonces, y capa larga forrada de larga felpa, que le llegaba más abajo de los talones, capa que llevaba hasta en el fuerte del verano y que le distinguía tanto de los demás, que le conocía todo el pueblo y le llamaba el *filósofo sucio*, de cuya calificación, según dice Colletet, no se ofendía su modestia."

Colletet llamaba á Juan Alary el *filósofo sucio*, y Boileau llamaba á Colletet el *poeta sucio*. En aquella época el talento y el saber, esos dos demonios tan temidos hoy, eran unos pobres diablos. En la actualidad lo que ensucia al poeta y al filósofo no es la pobreza, es la venalidad; no es el barro, sino el cieno.

Se considera hoy en Francia, y con razón, que es el complemento necesario de la educación elegante adquirir cierta facilidad en el manejo del estilo epistolar. Efectivamente, el género que se conoce bajo este nombre es en la literatura como los campos que pertenecen al dominio público, que todo el mundo tiene derecho á cultivar. Esto consiste en que el género epistolar dimana más de la naturaleza que del arte. Las producciones de esta clase son en cierta manera como las flores, que crecen por sí mismas, mien-

tras que las demás composiciones del espíritu humano se parecen, por decirlo así, á los edificios que, desde sus cimientos hasta su remate, se han de edificar trabajosamente observando las leyes generales y las combinaciones particulares. La mayoría de los autores de epístolas han ignorado que fuesen autores; escribían sus obras como M. Jourdain escribía prosa sin saberlo. No escribían por escribir, sino por tener parientes y amigos, negocios y afecciones; de ningun modo les preocupaba en sus correspondencias el deseo de la inmortalidad; solo se ocupaban de los intereses vulgares y particulares de la vida. Su estilo es sencillo, como la intimidad; pero la sencillez constituye todo su encanto, y por no enviar las cartas más que á las familias, han conseguido llegar á la posteridad. Creemos imposible fijar los elementos del estilo epistolar; los demás géneros literarios tienen reglas marcadas; este no tiene más que secretos.

Satíricos y moralistas.

El que, atormentado por el demonio de la sátira, pretenda decir verdades crudas á su siglo, debe, para aterrar al vicio, atacar frente á frente al hombre vicioso, y para infamarle, nombrarle; pero no puede conquistar este derecho más que bajo su firma. De este modo casi asegura la victoria, porque se muestra más valiente cuando su enemigo es poderoso, y el poder retrocede siempre ante el valor; por otra parte, la verdad debe decirse en alta voz, y la maledicencia anónima es quizá más vergonzosa que la calumnia firmada. No sucede lo mismo al apacible moralista que solo se inmiscuye en la sociedad para observar silenciosamente sus errores y ridiculeces, con la idea de que se corrija la humanidad. Aunque examine particularmente á los individuos, critica á la especie en general. El estudio á que se consagra es absolutamente inocente, porque trata de curar á todo el mundo y de no herir á nadie. Para llenar con fruto sus útiles funciones, su primera precaución debe ser guardar el incógnito, porque por buena opinion que tengamos de nosotros mismos, existe en nosotros cierta conciencia que nos hace considerar como hostil el modo de obrar del hombre que trata de escrutar nuestro carácter.

Esta conciencia es la de *L'endroit que l'on sent faible et qu'on veut se cacher* (1).

(1) La parte que tenemos débil y que queremos ocultar.

De modo que si nos vemos obligados á vivir con el que creemos que es nuestro importuno espía, ocultaremos nuestras acciones y nuestro carácter bajo un velo de disimulo y perderá todo su trabajo, y si podemos evitarle, le haremos huir de todo el mundo denunciándole como á hombre enojoso. El filósofo observador, como los actores del teatro antiguo, no pueden desempeñar bien su papel si no se cubre con la mascarilla. Recibiríamos muy mal al hombre que nos dijera: "Vengo á hacerme cargo de vuestros defectos y á estudiar vuestros vicios." El que se encarga de explotar el dominio del ridículo, que siempre es tan vasto en Francia, debe resbalar en la sociedad más que presentarse en ella, notarlo todo, sin que nadie se fije en él, y no olvidar nunca este verso del *Mahoma*:

Mon empire est détruit si l'homme est reconum (1)

No se debe juzgar á Voltaire por sus comedias, á Boileau por sus pindáricas ni á Rousseau por sus alegorías. La crítica no debe apoderarse maliciosamente de las flaquezas de los grandes talentos, como la historia no debe abusar de las debilidades que ofrecen casi todos los grandes caracteres. Luis XIV se hubiera creído deshonrado si su ayuda de cámara le hubiese visto sin peluca; Turena, cuando estaba solo á oscuras, temblaba como un niño, y César tenía miedo de volcar cuando iba en su carro de triunfo.

En 1676, á Corneille, á quien nunca olvidará la posteridad, le olvidan sus contemporáneos, cuando Luis XIV mandó representar en Versalles muchas de sus tragedias; este recuerdo del rey excitó la gratitud del gran hombre, reanimó el númen de Corneille, y el último grito de alegría del viejo fué quizás uno de los más hermosos cantos del poeta.

Est-il vrai, grand monarque et puis-je me vanter
que tu preunes plaisir á me ressusciter?
Qu' an bout de cuarante ans, Cinna, Paupée, Horace,
reviennent á la mode et retrouvent leur place,
et que l' heureux brillant de mes jeunes rivaux
n' ote point leur vieux lustre á mes premiers travaux?

Tel Sophocle á cent ans charmaient encore Athènes,
tel bouillonnait encor son vieux sang das ses veines,
diraient-ils á l' euvi lorsque Edipe aux aboix
je n' irai pas si loin et, si mes quinze lustres
fout encor quelque peine aux modernes illustres,
s' il ne est de facheux jusqu' á s' en chagriner,
je n' aurais pas loutemps á les importuner

(1) Destruirán mi imperio si reconocen al hombre.

quoi que je m' en promette; ils n' en ont rien á craindre
c' est le dernier éclat d' un feu prêt á s' éteindre
au moment de expirer il tache d' éblouir,
et ne frappe les yeux que pour s' évanouir.

Estos versos me han conmovido siempre profundamente; en ellos Corneille, agriado por la envidia, rechazado por la indiferencia, deja entrever la melancolía de su alma noble. Sentía sus fuerzas creadoras y era amargo para él ver que las desconocían los demás. Su génio varonil tenía la conciencia de su propio valor. Juzgad hasta qué extremo los ataques reiterados de los Zoilos debieran influir sobre sus ideas para llegar á decir con convicción:

*Sed neque Godaeis accedat musa tropais,
nec Capellanum fas mihi velle sequi.*

Semejantes versos, que Corneille escribió, son un sangriento epigrama contra su siglo.

Sobre Andrés Chenier.

1819.

Acaba de aparecer un libro de poesías, y aunque el autor ha muerto, el libro es objeto de muchas críticas. Pocas obras han merecido tanto rigor. Sin embargo, no se trata de atormentar á ningun vivo, de descorazonar á ningun jóven, de malograr á ningun talento naciente, ni de destruir un porvenir; nada de esto: la crítica esta vez se ensaña con un ataud: caso raro; y por qué? Diré la razon en dos palabras. Aunque se trata de un poeta muerto, se trata tambien de una poesía nueva que acaba de aparecer. No se le perdona la tumba al poeta en odio á la cuna de su musa.

Nosotros dejamos á otros la triste tarea de triunfar de un jóven leon que sucumbe en la plenitud de sus fuerzas. Nada nos importa que se critique su estilo incorrecto y á veces bárbaro, sus ideas vagas é incoherentes, la efervescencia de su imaginacion, la manía de mutilar la frase y, por decirlo así, de tallarla al estilo griego, ni las palabras que usa, derivadas de lenguas antiguas y que emplea en toda la extension de su aceptacion maternal, etc. etc. Cada uno de estos defectos del poeta encierra quizás un germen de perfeccion para la poesía. Aunque así no fuese, sus defectos no son peligrosos, y ahora se trata de hacer justicia á un hombre que no ha podido gozar de su gloria. Nadie debía atreverse á reprocharle estas imperfecciones, cuando el hacha revolucionaria reposa

sangrienta entre sus obras no terminadas.

Por otra parte, si consideramos qué fué el jóven de quien recogemos hoy la herencia, la sonrisa no debe aparecer en nuestros labios. Era un jóven noble y modesto, inclinado á las dulces afeciones del alma, amigo del estudio, entusiasta de la naturaleza, que vivió en los tiempos en que iba á estallar la revolucion y en los que se acababa de proclamar el renacimiento de los siglos antiguos: Chenier debió ser engañado y lo fué. ¿Quién de nosotros no hubiera querido serlo? Siguió al fantasma, confundido con el pueblo que corría con embriaguez delirante por el camino que le llevaba el abismo. Más tarde abrió los ojos; los hombres extraviados volvieron la cabeza; no era ya tiempo de retroceder, pero era tiempo aun de morir con honor. Más dichoso que su hermano, Chenier llegó á desconocer á su siglo en el patíbulo.

Se presentó para defender á Luis XVI, y cuando el mártir fué enviado al cielo, resumió la carta, por la que el último recurso del llamamiento al pueblo fué ofrecido en vano á la conciencia de los verdugos.

Este hombre, tan digno de simpatía, no tuvo tiempo para llegar á ser un poeta perfecto; pero recorriendo los fragmentos que nos ha dejado, encontramos detalles que hacen que nos olvidemos de sus defectos. Citaremos como notables el episodio de Teseo matando á un centauro y la apoteosis de Hércules. Los idilios de Chenier constituyen la parte menos correcta de sus obras, y sin embargo, pocos poemas hay escritos en lengua francesa cuya lectura tenga tanto atractivo, por la verdad de los detalles y por la abundancia de imágenes que caracterizan á la poesía antigua. Efectivamente, se ha notado que hay églogas de Virgilio que podrian dar asunto para trazar varios cuadros.

En las elegías es donde resalta el talento de Andrés Chenier: en este género es original; en él deja detrás á todos sus rivales. Quizás el hábito de estudiar la antigüedad nos alucine, quizás hayamos leído con demasiada complacencia los primeros ensayos de un poeta desgraciado; pero nos atrevemos á creer, y no vacilamos en afirmar, que á pesar de todos sus defectos, Andrés Chenier será considerado entre los franceses como el padre y el modelo de la verdadera elegía. Cuando le leemos en este género se

apodera de nosotros profundo pesar, al comprender cómo el jóven poeta corría rápidamente hácia la perfeccion. Amantado por la musa antigua, solo le faltaba ya familiarizarse con su lenguaje, aunque no estaba desprovisto de buen sentido, ni de instruccion, ni de verdadero gusto literario, que no consiste más que en el instinto de lo bello. Por eso se vé en él que los defectos le abren paso á atrevidas bellezas, y que si se desembaraza algunas veces de las trabas gramaticales, se desembaraza á la manera de La Fontaine, para dar al estilo más movimiento, más gracia y más energia. Al leer muchos de sus trozos creemos estar leyendo alguno de nuestros antiguos poetas.

Es indudable que si Andrés Chenier hubiera vivido se hubiera colocado entre nuestros primeros poetas líricos. Hasta en sus ensayos informes se encuentra en su conjunto el mérito del género, la abundancia, el encanto y la espontaneidad de las ideas propias; en todas las partes de sus poesías encontramos la misma flexibilidad de estilo; aquí imágenes graciosas, allá detalles descritos con enérgica trivialidad. Sus odas, como las odas antiguas, si estuvieran escritas en latin se citarían como modelos de elevacion y de energia; así no es raro el encontrar en ellas estrofas en las que ningun poeta francés desconocerá el sello marcado y original.

No caben opiniones mixtas respecto á Andrés Chenier: es preciso arrojar su libro ó resolverse á leerle con frecuencia: sus versos no deben ser juzgados, sino sentidos, y sobrevivirán á muchos que hoy parecen mejores. Quizás, como decia candorosamente La Harpe, porque encierran algo dentro. Encontrareis siempre en Andrés Chenier la manera franca y amplia de los antiguos; rara vez vanas antítesis, con frecuencia pensamientos nuevos, pinturas vivas, y en todas partes el sello de una sensibilidad profunda, sin la que no existe el génio, y que es quizás la que le constituye. Porque ¿qué es el poeta? El poeta es el hombre que siente con fuerza y desarrolla sus sensaciones en un lenguaje expresivo. La poesía casi la constituye el sentimiento.

A un traductor de Homero.

Los grandes poetas son como las grandes montañas: tienen muchos ecos. Sus cantos se repiten en todos los idiomas y se pronuncian sus nombres en todas

partes. Homero ha alcanzado, quizá más que todos por su inmensa fama, el privilegio ó la desgracia de tener multitud de intérpretes. En todos los países, impotentes copistas, insípidos traductores han desfigurado sus poemas: desde Accius Labeo hasta el contemporáneo de Marot, desde el siglo del gramático Zoilo hasta nuestros días, es imposible calcular el número de pigmeos que unos tras otros han probado á levantar la pesada maza de Hércules.

Creedme y no queráis confundiros con esos enanos; teneis aun vuestra traduccion en la cartera y felizmente estais á tiempo de quemarla. Traducir en versos franceses á Homero es monstruoso é insoportable. Os afirmo con lealtad que vuestra traduccion me indigna. No la leeré. Confieso que traducir en verso á semejante poeta, sea el que quiera el traductor, me parece empresa absurda, insoportable y quimérica. Lo sé por experiencia, porque yo he trasladado en secreto al verso francés cuatro ó cinco mil versos de Horacio, de Lucano y de Virgilio, y sé lo que pierde un exámetro cuando se convierte en alejandrino, y comprendo que es imposible traducir á Homero.

Su inimitable sencillez ha sido siempre el escollo donde se han estrellado los traductores; Mad. Dacier la ha trocado en vulgaridad, La Motte-Houdard en aspreza de estilo, Bitaubé en impertinencia; Francisco Porto dice que es preciso ser un segundo Homero para elogiar dignamente al primero. ¿Qué se necesitará ser, pues, para traducirle?

Campistron, como Lagrange-Chancel, manifestaron desde edad temprana disposicion para la poesia, y á pesar de esto no han llegado á ser más que dos medianías. Es raro efectivamente que talentos tan precoces consigan alguna vez llegar á la madurez del génio. De esta verdad nos podemos convencer más y más cada dia. Vemos jóvenes que hacen á los 19 años lo que Racine no haria á los 25; pero á los 25 años han alcanzado el apogeo de su talento y á los 28 han destruido ya la mitad de su gloria. Se nos objetará que tambien Voltaire escribió versos desde su infancia; pero nosotros replicaremos que desde los 15 años, Campistron y Lagrange-Chancel eran ya conocidos en los salones y considerados casi como eminencias, mientras que á esa edad Voltaire se escapó de casa de su padre; y por regla general,

diremos que no se educan las águilas en jaulas, aunque sean doradas.

Cuando la principal cualidad de un escritor es la originalidad, siempre pierde algo al ser citado. Sus pinturas y sus reflexiones, que dicta un espíritu organizado de un modo particular, necesitan verse en el sitio en que el autor las ha colocado, precedidas de lo que las sugiere y seguidas de las deducciones que de ellas se sacan. Como están ligadas á la obra, el color bien aparejado de las partes concurre á la armonía del conjunto; pero desprendidas de él, hasta el mismo color parece desentonado y forma disonancia con todo lo demás que las rodea. El estilo del crítico, que debe ser sencillo y fluente, y que muchas veces es vulgar y ramplon, ofrece chocante contraste con el estilo ámplio, atrevido y muchas veces brusco del autor original. La cita de tal ó cual poeta, de tal ó cual escritor, metida entre la prosa luciente, amanerada y vulgar de cualquier crítico, produce un efecto semejante al que produciria una figura de Miguel Angel en medio de las vasijas de vidrio de monsieur Drolling.

Es difícil no estar prevenidos contra la manía que acomete hoy á muchos autores de reunir sus imaginaciones diferentes, y á veces contrarias, para producir una misma obra. Cowley, apremiado por el marqués de Tevukecham para que colaborase con no recuerdo qué poeta desconocido, respondió á su señoría que un asno y un caballo arrastrarian mal una carreta. Los dos autores que ponen su talento en comun pierden con frecuencia cada uno el talento que pudieran tener separados. Es imposible que dos imaginaciones conciban el mismo asunto absolutamente del mismo modo, y la unidad absoluta de la concepcion es la primera cualidad que necesitan tener todas las obras. Si no la tienen, las ideas de los diversos colaboradores se chocan en vez de ligarse, y resulta de su conjunto discordancia inevitable. Los buenos autores, tanto antiguos como modernos, siempre escribieron solos y por eso son excelentes.

Un folletin.

Teatro francés.—*Juan de Borgoña*, tragedia en cinco actos.

El inconveniente que tienen los asuntos históricos consiste en obstruir la inteligencia del parterre. Este se presenta ante el telon de boca sin conocer los su-

cesos que van á desarrollarse á su vista, y en los que solo le inicia superficialmente una exposicion que oye mal, ó que no comprende bien. Necesitan los espectadores ir á leer en el diario del dia siguiente de qué raza salió el héroe, á qué familia pertenecia la heroína, en qué país reinaba el tirano, y quedan burladas sus esperanzas si la crítica no ilustra su ignorancia y no les dice, como al criado de Héctor, de qué país era Séneca.

Nos dispensaremos de seguir la costumbre establecida; desde luego, porque mucho tiempo antes de que nos dedicásemos á hablar de teatros, los breves compendios históricos de los folletines nos parecian ya enfadosos; en segundo lugar, porque no podemos vanagloriarnos de compendiar mejor la historia que tantos hábiles críticos que nos han precedido, y además porque profesamos la opinion de Barnes, que dice que basta para ganar una causa encontrar *dos razones*, buenas ó malas. Dicho esto, vamos á ocuparnos de *Juan de Borgoña*.

Desde las primeras escenas del drama se dibujan tres caractéres principales que producen dos acciones distintas, ó si se quiere dos hechos diferentes, á saber: la cuestion entre el delfin y el duque de Borgoña, esto es, la de si se salvará ó no la Francia; y la cuestion entre el duque de Borgoña y Valentina de Milán, esto es, si el duque de Orleans será vengado. A la inadvertencia de dividir la atencion del espectador, presentándole dos héroes que le pueden interesar, el autor ha añadido el error, más imperdonable aun, de no reunir las dos afecciones que resultan en el drama en un solo y único interés. Si nos presenta al delfin dispuesto á sacrificarlo todo por salvar la Francia, nos presenta tambien al mismo tiempo á la duquesa dispuesta á sacrificarlo todo, hasta la Francia misma, por salvar á su marido; de aquí resulta que el espectador que se interesa por una de las dos acciones, no se interesa por la otra, y vice-versa. Esta combinacion desgraciada, lo es mucho más porque no es precisa. Tratando el autor de empezar su drama recordando los crímenes de Juan de Borgoña, pensamiento justo y trágico, no necesitaba que interviniese personalmente la duquesa de Orleans; con una carta hubiera salido del paso, y el espectador se hubiera visto transportado en seguida á las escenas animadas del acto segundo, que es donde verdaderamente empieza la accion del drama.

Al decir que la accion empieza, com-

prendemos con sentimiento que nos hemos servido de una palabra impropia; debíamos haber dicho que es donde parece que debia empezar. Esta nueva tragedia, estimable bajo otros puntos de vista, solo es, en cuanto al plan, una pieza teatral como otras muchas, una tragedia sin accion, una especie de linterna mágica, en la que todos los personajes corren unos tras otros sin poderse alcanzar nunca.

Cuando el delfin está en el Consejo deliberando sobre la acusacion presentada contra el duque de Borgoña, aparece éste de repente, y en vez de justificarse, declara la guerra á su soberano. Esto es una situacion, pero ¿qué produce? Nada. Los dos partidos se separan, amenazándose mutuamente. Sin embargo, Zaneguy-Duchátel, que tiene que asesinar un dia al príncipe, está en escena, y me parece que debia aprovechar aquella ocasion. El autor del drama no puede escaparse de que se le proponga este dilema: ó el duque de Borgoña tiene medios para apoderarse de la persona de su soberano, ó no los tiene. Si puede, por qué no lo hace? Si no puede, ¿por qué se expone fanfarronamente á las consecuencias de su audacia, que pudieran ser funestas?

Más adelante volvemos á encontrarnos con la misma situacion, pero desprovista de todo lo que pueda hacerla decisiva. Vienen á anunciar al delfin que el duque de Borgoña es dueño de Paris y que vá á apoderarse del palacio. El delfin está en peligro; cómo se librará de él? Nada más sencillo; sale por una puerta y el duque de Borgoña entra por la otra. Pero dirá el autor: el delfin se deja arrastrar; esto es precisamente lo peor que puede hacer, porque los grandes caractéres deben tener voluntad para obrar por sí mismos. ¿Valdria la pena de anunciarnos que van á salir gigantes, si antes os tomáis el trabajo de atarles las piernas?

Cuando el duque de Borgoña se vé solo se guarda bien de perseguir al delfin, porque perseguirle le pondria en el caso de ser vencedor ó vencido. Se entretiene conversando con los Armañacs, en combatir las pretensiones de los ingleses y en ofrecer destinos al canciller. Despues parte para Montereau. De repente sabe que ha aceptado allí una entrevista con el delfin, y que éste en dicho punto ha sido asesinado; de modo que si el principio del drama nos ha hecho ver grandes acontecimientos produciendo