

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



ALFRED DE MUSSET Y EL TEATRO
ROMÁNTICO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A :
D A N I E L H U I C O C H E A C R U Z

ASESOR: DR. ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ-GOYRI.

SINODALES: LIC JUAN RAMÓN GÓNGORA ALFARO.

MTRO. LECH HELWIG-GÓRZYNSKI.

LIC. MARÍA DEL SOCORRO LOZANO MORENO.

MTRA. YOALLY MALPICA LÓPEZ.

MEXICO D.F. ABRIL DE 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de Minerva Cruz, mi madre.

MI AGRADECIMIENTO

A Nohemí, Natasha y Asis por el amor,
motivación, apoyo e inspiración.

Al Doctor Alejandro Ortiz Bullé-Goyri,
por su confianza, tolerancia y paciencia.

A Lupis, Pepe y Minerva. . . y
familia que los acompaña.

INDICE

INTRODUCCIÓN	3
1.- ALFRED DE MUSSET VIDA Y OBRA.	6
2.- PRESENTACIÓN GENERAL DEL DRAMA ROMÁNTICO.	62
- EL DRAMA ROMANTICO Y EL DRAMA BURGUÉS.	63
- LA INFLUENCIA GERMANA E INGLESA.	65
- ALGUNAS TEORÍAS SOBRE EL DRAMA ROMANTICO EN FRANCIA.	66
- STENDHAL.	66
- VÍCTOR HUGO.	68
- ALFRED DE MUSSET.	69
- ALGUNOS ASPECTOS DE <i>LORENZACCIO</i>	73
3.- - FRANCIA Y SU CONTEXTO TEATRAL ENTRE LOS SIGLOS XVIII Y XIX.	91
- EL TEATRO EN LA PROVINCIA.	93
- COMO ERA LA VIDA EN EL TEATRO.	94
- ANTES Y DURANTE LA REPRESENTACIÓN.	95
- LA CENSURA.	98
- LA ESCENOGRAFÍA.	99
- LA ILUMINACIÓN.	103
- LOS CONFLICTOS CON EL VIEJO REPERTORIO.	105
- EL TEATRO ROMÁNTICO EN FRANCIA A PARTIR DE 1848.	111
CONCLUSIONES	112
APÉNDICE: CUATRO <i>CARTAS DE DUPUIS Y COTONET.</i>	
- PRIMERA.	115
- SEGUNDA.	127
- TERCERA.	136
- CUARTA.	143
BIBLIOGRAFÍA.	151

INTRODUCCIÓN

El estudio y la importancia que se da al teatro romántico francés en nuestra universidad y en México son muy escasos, por consecuencia la difusión de los autores y sus obras es muy limitada, los dramaturgos franceses de este periodo que más se estudian, generalmente son: Víctor Hugo o Alejandro Dumas, por lo tanto otros autores, como es el caso de Alfred de Musset y su obra dramática, son casi desconocidos. Además se trata al teatro romántico de una manera muy superficial y desde una perspectiva histórico-literaria más que desde el aspecto teatral, descuidando así la difusión de las innovaciones y aportaciones que este periodo histórico legó a la dramaturgia y a la escena moderna en sus distintos aspectos, como son: la escenografía, vestuario, iluminación, tramoya, manejo del espacio escénico, los gremios de actores, derechos de autor, etcétera.

Por este motivo decidí realizar una investigación sobre esta época, con la intención de aportar información básica y necesaria sobre el teatro de este periodo, pero intenté hacerlo desde una perspectiva histórico teatral, esto con el afán de dar una visión más amplia del espectáculo en su conjunto y del estado de la escena en esos momentos. Con este trabajo intento mostrar algunas de las facetas del teatro en la época romántica, pasando desde la escritura de las obras, hasta el momento de la representación incluyendo descripciones de algunas fases del proceso, es decir: lecturas, ensayos, pruebas de vestuario, ambientación, publicidad, etcétera.

En el primer capítulo hago una semblanza general sobre la vida de Alfred de Musset, siguiendo el consejo de mi asesor, añadí fragmentos de los poemas que considero más representativos de Musset. Además, con el afán de “contagiar” el interés por las obras de es-

te autor, ofrezco también una breve reseña de cada obra de teatro escrita por él, esto con el objeto de dirigir la atención al repertorio que ofrece este autor.

En el segundo capítulo me dediqué a plantear el estado de la escritura teatral del momento, la lucha entre la tragedia clásica y el drama romántico, la pugna por los escenarios y por el público, así como las transformaciones que fueron imponiendo paulatinamente los dramaturgos románticos con sus obras, sus críticas o con su particular manera de escribir “para un sillón”, como fue el caso de Musset.

Para el último capítulo me dediqué a investigar un aspecto de esta época que me pareció sumamente importante: Cómo era la vida en el teatro antes, durante y después de la representación, la elección del repertorio y la contratación del reparto. Además de revisar muy someramente los avances tecnológicos del momento en la escenografía e iluminación y su inclusión en la escena; los grupos y mafias de “claques” (paleros y aplaudidores), la evolución y aceptación de este teatro en el gusto del público, la censura y sus víctimas, etcétera. Después de esto dedico mis esfuerzos a mencionar algunos aspectos, los que considero más importantes, de la obra *Lorenzaccio* y expongo mi postura sobre las aportaciones que Alfred de Musset hizo al teatro romántico con su obra dramática en general y en particular con su obra maestra, *Lorenzaccio* (1836).

Para la parte final del presente trabajo hice originalmente una síntesis breve de unos documentos que Musset publicó en la *Revista de dos mundos* bajo el título *Cartas de Dupuis y Cotonet*, pero más tarde consideré no sólo el tiempo y esfuerzo que me llevó conseguir, leer, cotejar las distintas versiones conseguidas y la traducción de dichos documentos,

además mi asesor, Doctor Alejandro Ortiz, me hizo comprender la importancia de incluir las cuatro cartas traducidas por los alcances y aportaciones que pueden significar el conocimiento, difusión y estudio de dichos textos para el estudio del periodo en cuestión. Por tal motivo decidí incluir de manera íntegra la traducción que hice de dichas *Cartas* y ofrecerlas directamente al lector, como un apéndice de mi trabajo, para que éste conozca e intérprete, juzgue y reflexione sobre las ideas e impresiones que Alfred de Musset plasmó en las *Cartas de Dupuis y Cotonet* de los distintos aspectos de la vida literaria, el arte y la sociedad de su tiempo, tal y como lo hicieron, desde su muy particular punto de vista otros escritores y dramaturgos de la época.

ALFRED DE MUSSET

VIDA Y OBRA

Alfred de Musset nació el 11 de diciembre de 1810 en el centro de París. En la misma calle vivía su abuelo, el señor Desherbiers y una tía abuela, ambos eran propietarios de un jardín que se extendía hasta el pie de una vieja iglesia. Ahí dieron sus primeros pasos todos los sobrinos y nietos de la familia. Allí Alfred de Musset dio pruebas de una rara precocidad e inteligencia a muy temprana edad, por ejemplo: al regresar de la que fue su primera ida a la iglesia, cuando dijo inocentemente: “¿Mamá, iremos el próximo domingo a ver la comedia de la misa?” (Musset 1963, 16)

Años después, en 1817 a su hermano Paul lo enviaron pensionado a un colegio. Allí mismo, como alumno externo, Alfred asistía a clases sólo por las mañanas y regresaba a su casa por la tarde. Entre los colegiales de esta pensión se encontraban representadas, por sus hijos, todas las facciones y tendencias políticas de Francia. Había hijos de monárquicos, liberales, bonapartistas, etcétera. Los primeros llevaban la cabeza en alto y el jefe de la institución los favorecía con una parcialidad notable. Tenían toda clase de privilegios, entre otras cosas, los lugares de honor concedidos no por sus méritos o su trabajo, sino en recompensa por los sentimientos políticos y religiosos de los que daban muestras constantes. Esto atrajo a los Musset afrentas, injurias y persecuciones. Afortunadamente el dueño del colegio los creía más devotos de lo que eran realmente y su protección evitó algunos malos tratos. Posteriormente terminó el internado y su padre les contrató un preceptor. Con el fin de reforzar la educación de los pequeños, sus padres recurrieron a los libros. “Así Alfred y su hermano Paul devoraron juntos todas las lecturas que pudieron, además de cuentos árabes y persas:” *Los mil y un días* de Pétis de La Croix; *Las mil y una noches*, novelas de caballería y muchos libros más de la biblioteca de la familia.” (Jeune 1990, X) El placer del mundo maravilloso que las lecturas les ofrecían fue tal que no se limitaron a releerlas varias veces, incluso querían actuarlas. Estas diversiones duraron durante todo el año 1818.

Por entonces se les envió a casa de la viuda de un general muerto en campaña en tiempos de Napoleón, para que jugaran con su hijo y rogándoles iniciarlo en sus juegos y magias. León Gobert, era su nombre, poco a poco fue aceptando la fiebre oriental, primero con dolor y luego con gusto. La baronesa, siempre preocupada por la salud de su hijo, les permitió jugar en su salón principal, en donde pronto reinó un terrible desorden. Al cabo de un mes, el nuevo camarada de los Musset ya no era el mismo niño. Su cara lucía animada, su entusiasmo y su vivacidad confundían y asombraban al médico que semanas antes lo creía enfermo de un mal incurable. Fue así como León Gobert pasó sin incidente alguno la edad en que la muerte se había llevado a sus demás hermanos y hermanas. León sobrevivió a su madre y años más tarde fue a morir a Egipto por imprudencia. La baronesa al ver a su hijo “regresar” a la vida les tuvo a los hermanos tanto agradecimiento, que para recompensarles el placer y alegría que le habían devuelto, prestó a los Musset su casa de campo en Clignets. La estancia de Clignets bajo la custodia del preceptor, permitió a los niños desplegar más cómodamente sus juegos y sobre todo se hicieron por fin realidad los juegos de teatro que tanto les gustaban. El médico de la familia había dicho a la madre:

- Los niños necesitan del viento, el sol y el ejercicio.

El preceptor, de veinticinco años, era un hombre lleno de paciencia, informado, sin pedantería ni afectación alguna, que encontraba medios de enseñar mediante el juego y hacía significativo el aprendizaje. Las lecciones de historia se daban durante los paseos. Sabía italiano, mismo que les enseñaba al tiempo que las demás materias. En determinadas horas se prohibía hablar francés y cuando una palabra italiana faltaba, el maestro les pasaba su diccionario de bolsillo. En cuanto a la geografía, supo inculcar su estudio y hacerla agradable mezclándola con relatos de viajeros famosos. Los dos años de clases con este preceptor fueron más ligeros y más ventajosos para los hermanos que los del colegio. Entre los libros del abuelo Desherbiers, Paul encontró novelas de caballería. A la primera palabra que dijo de esto a su hermano, Alfred se encendió. Se dieron a la tarea de leer las proezas, los combates, los golpes de lanza y espada de los clásicos de este género; en cuanto a las escenas de amor, no hacían caso y pasaban rápido las páginas cuando los paladines se ponían a cortejar a las damas.

1819 se caracterizó por un viaje a Bretaña, luego de un mes estuvieron de vuelta en París, y durante los primeros días de octubre el preceptor renunció. El nuevo preceptor que la madre contrató para sustituirlo era un pedante. El padre pensaba que la única buena educación se impartía en las escuelas públicas y envió a Paul a una institución de este tipo. Alfred permaneció en la casa paterna y siguió tomando clases en el colegio Enrique IV, pero como alumno externo. Sólo tenía nueve años a su ingreso y se le juzgó como un alumno avanzado, por lo que fue enviado a las clases de sexto grado, cosa que probó que las lecciones del primer preceptor no habían sido nada malas. El primer día en el colegio el niño avanzado fue acogido con abucheos de sus compañeros de clase. Le habían dejado su largo cabello rubio y volvió a su casa bañado en lágrimas, pues le dijeron que parecía una niña, fue necesario cortarle el cabello inmediatamente. A esta lección le siguieron otras pruebas más crueles. Desde sus primeras composiciones escolares, Alfred obtuvo los mejores lugares y fue el preferido de los profesores. El director de una institución donde los estudios eran muy prestigiados lo quería internar gratuitamente en su escuela, garantizando que se encargaría de hacerle ganar premios en todos los concursos. Su madre rechazó esta propuesta pues el bienestar de su hijo no se sacrificaría por el prestigio de una institución. No tuvo que arrepentirse por su decisión, la imaginación de Alfred no necesitaba estimularse. Sin trabajar mucho obtuvo bastantes éxitos. Por una vez que no se sentó en el sitio de honor en un concurso escolar experimentó una tristeza tan grande que lloraba y no se atrevía a salir de su casa. Como era el más pequeño de su grupo los colegiales le tomaron un odio salvaje ya que era siempre el primero en todo y a tal grado, que el profesor lo consideraba por encima de los demás. Los más flojos formaron una liga ofensiva y cada día, a la salida del colegio, el alumno modelo recibía una granizada de golpes. Lo perseguían hasta los brazos del criado que lo esperaba en la puerta y como el edificio era grande, llegaba muy maltratado hasta la salida, con la ropa en desorden y a veces sangre en la cara. Durante más de un mes que duró esta persecución, el pobre niño sufrió la envidia y el odio en sus manifestaciones más brutales. Fue León Gobert quien puso fin a esta situación. Sólo iba al colegio por la clase de historia. Un día que vio a su amigo caer en una emboscada se lanzó como una fiera en batalla, repartió golpes y patadas tan fuertes y abundantes que la envidia y el odio hacia Alfred se vieron superados y a partir de ese día la banda se disolvió. Desde la separación de los hermanos a causa del internado de Paul ya no se ve-

ían más que en domingo. Ese día regresaban a las novelas de caballería. Quizá la pubertad y las nuevas preocupaciones de la vida real le habían sacudido la ilusión y la fe en la literatura. Una mañana, Alfred preguntó seriamente a su hermano qué pensaba de la magia y especialmente del mago Merlín. Paul se vio obligado a reconocer que probablemente eran sólo cuentos inventados por poetas y escritores ingeniosos, que las aventuras maravillosas de los héroes eran fábulas y que Merlín nunca había encantado a nadie. Por casualidad o quizá con intención, sus padres les dieron como premio un ejemplar de *El Quijote de la Mancha*. Esta obra dio el último golpe al gusto desmedido por la caballería. Así terminó en la infancia de Alfred el período de lo maravilloso y lo imposible. Meses más tarde, cumplió catorce años y habría terminado sus estudios a los quince, si no hubiera repetido la materia de filosofía; hasta entonces había sido un niño precoz, de una gran imaginación, un colegial aplicado, poco aprensivo y tomaba al pie de la letra todo lo que se le enseñaba. Gracias al estudio de la filosofía adquirió una capacidad de análisis muy especial, en literatura y en todas las artes poseía un juicio tal, que parecía que no hubiera tenido otra cosa mejor que hacer, incluso, decía su hermano, habría podido ser uno de los críticos más severos de su tiempo.

Para seguir el nuevo plan de estudio que se trazó, Alfred leyó autores extranjeros y simultáneamente estudió derecho, dibujo y música. Aburrido por la aridez del derecho quiso intentar la medicina; pero en las lecciones de anatomía descriptiva, los cadáveres le inspiraron una aversión insuperable y terminó desmayándose ante cadáver de disección. Su padre, temiendo que terminara en la ociosidad no le presionaba para elegir un oficio o profesión. Fue él mismo quien se alarmó al descubrir que no sentía ningún gusto por las dos carreras más solicitadas por las juventudes de su tiempo. Durante varios días permaneció reflexionando encerrado en su habitación y cuando le preguntaron la causa de esto, dijo: "Nunca seré bueno en nada; nunca ejerceré ninguna profesión. El hombre ya es demasiado poca cosa sobre este grano de arena donde vivimos; definitivamente renunciaré a ser una especie particular de hombre." Su pena se calmó cuando su maestro de dibujo, asombrado por sus progresos, le dijo que él no tendría que ser forzosamente un pintor. Con la idea de que esa pudiera ser su verdadera vocación, pasó las mañanas en el Museo de Louvre y sus cuadernos se llenaron con dibujos.

En la primavera de 1828 su madre alquiló un pequeño apartamento en una casa muy grande en Auteuil. La casualidad les trajo a un vecino especial con quien establecieron muy buenas relaciones y en su casa jugaban a hacer comedias e improvisar trabalenguas, incluso tuvieron muchas veces como espectador a Eugène Scribe¹. Alfred se divertía mucho en estas reuniones; por las mañanas iba a París para seguir sus cursos y trabajar en un taller de pintura. A menudo volvía a pie a su casa por la avenida del bosque de Boulogne, sin otra compañía que un libro. Alfred no resistió la tentación ni el placer de leer y releer a los clásicos y una noche de regreso a casa compuso una elegía que juzgó indigna de publicarse.

Su segundo intento de escribir está vinculado con la invasión del romanticismo y la guerra civil francesa. Los clásicos estaban aún en posesión de las salas de teatro, la libertad total que prometió la ley del 13 de enero de 1791 (que será tratada más adelante) no duró más que un año, pues la reglamentación napoleónica perpetuaba el ejercicio del teatro a la antigua, es decir, los teatros obedecían al sistema de privilegios gubernamentales y por lo tanto no se podían representar obras de un género para el que no estuvieran autorizados. Sin embargo a nivel dramático la situación era distinta, pues ya se escribían por entonces obras como *Enrique III* de Alejandro Dumas, *Cromwell* de Víctor Hugo ya se había publicado y el famoso prólogo de esta obra hacía fermentar muchas ideas en los escritores jóvenes. Paul Foucher condiscípulo y amigo de Alfred lo había recomendado en la casa de Víctor Hugo. La primera vez que asistió estaban presentes en el cenáculo Alfred de Vigny, Próspero Mérimée, Sainte-Beuve, Emilia y Antony Deschamps, Louis Boulanger y otros escritores que ya habían dado prueba de tener talento y sobre todo tenían una reputación ganada tras la publicación de algunas obras. Allí pasaban el tiempo en lecturas y conversaciones de las que todo mundo parecía estar enterado (mismas que Alfred recrea en algunas cartas de su obra, *Las cartas de Dupuis y Cotonet* para burlarse de la pedantería de las gentes de la “ciudad”). Aunque Alfred no era siempre así, momentáneamente no se resistió al entusiasmo contagioso que se respiraba en el cenáculo; pronto se volvió el discípulo más

¹ Eugène Scribe (1791- 1861) célebre autor de comedias y vaudevilles.

joven de la nueva escuela y se sumó a los paseos en los que iban a ver la puesta de sol u observar París desde lo alto de las torres de Notre Dame.

Al día siguiente de una tertulia en la que se habían recitado muchas baladas, el joven Musset, bajo los árboles del bosque de Boulogne y perseguido por un ritmo acompasado que le venía al oído, se dedicó a componer una balada y luego un pequeño drama, mismos que más tarde condenó al fuego, pues en ellos —según Alfred— reconocía la influencia del presidente del cenáculo, más tarde algunas de estas influencias no fueron negadas por el propio Musset en otras obras suyas.

Un pequeño diario de formato exiguo aparecía por entonces tres veces por semana en Dijon bajo el título de *El provincial*. Paul Foucher que conocía a uno de los redactores y había publicado en este diario algunas de sus composiciones, propuso al mismo redactor los versos de otro nuevo poeta, Musset, tan joven que el mismo no se atrevía a dar su nombre. Apoyado en la recomendación de Paul Foucher, el joven poeta desconocido envió al diario de Dijon una balada compuesta a propósito para *El Provincial*.

UN RÊVE

Ballade

La corde nue et maigre,
Grelottant sous le froid
Beffroi,
Criait d'une voix aigre
Qu'on oublie au couvent
L'Avent.

Moines autour d'un cierge,
Le front sur le pavé
Lavé,
Par décence, à la Vierge
Tenaient leurs gros péchés
Cachés ;

Et moi, dans mon alcôve,
Je ne songeais à rien
De bien ;
La lune ronde et chauve
M'observait avec soin
De loin ; [...]

Este poema apareció en el número del domingo 31 de agosto de 1828 sin otra firma que las iniciales A.D.M. Fue en los bosques de Auteuil donde el poeta había soñado este divertimento. El redactor y amigo de Paul Foucher pedía perdón a los lectores del *Provincial*, en un encabezado de veinte líneas, por ofrecerles “una sección de versos de gusto marcadamente romántico”, pero el propietario del diario declaraba en una nota al pie de página, que el prólogo no era de él y que no había que pedir perdón por unos versos que él encontraba encantadores. Ya el joven poeta era el centro de una controversia entre dos redactores que discutían en la misma página de su diario. Alfred recibió con un mucho gusto el número del *Provincial* que contenía sus primeros versos impresos. Después, muchas veces su forma de pensar hizo discrepar a la prensa, pero la modesta hoja de Dijon fue conservada por él con un cuidado religioso y siempre ocupó en sus papeles un lugar de honor.

A finales de 1828 la guerra literaria se animaba aún más cada día; cuanto más descalificaban y llamaban a la crueldad los clásicos, los románticos redoblaban más su audacia. Por una y otra parte se abrumaban con burlas. Alfred se sentía poseído del deseo de probar sus fuerzas como un joven soldado que veía a sus amigos románticos lanzarse al fuego. Una mañana fue a despertar a Sainte-Beuve y le dijo riéndose: "Yo también hago versos." Y le recitó su elegía a la *Sacerdotisa de Diana* y algunas de sus baladas. Con esas pruebas Sainte-Beuve no se equivocó sobre el futuro de Alfred y días después escribió a uno de sus amigos: "Hay entre nosotros un niño lleno de ingenio." Fue entonces cuando Alfred se decidió a ser oído en el cenáculo con fragmentos de su poesía. Le aplaudieron mucho una elegía; pero el poema de *Agnès* causó un verdadero entusiasmo. Su versatilidad causó las mejores impresiones respecto al nuevo combatiente que la falange romántica acababa de ganar. Alfred recibió elogios de todos los asistentes y a pesar de tantos estímulos no quería aceptar que en él había un poeta. Cuando vino la lectura de la *Balada a la luna*, se vivió el síntoma de una revolución en sus ideas.

BALLADE À LA LUNE

C'était, dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,

La lune,
Comme un point sur un i...

N'es-tu rien qu'une boule?
Qu'un grand faucheur bien gras
Qui roule
Sans pattes et sans bras?

Est-ce un ver qui te ronge,
Quand ton disque noirci
S'allonge
En croissant rétréci? [...]

Mientras su musa lo atraía a los bosques de Auteuil la pubertad le había llegado. El invierno anterior las mujeres no habían reparado en el pequeño Alfred, pero en el curso de aquellos meses su estatura se aumentó, perdió su aire infantil y su carácter tímido. Su cara tomó repentinamente una expresión singular de seguridad y orgullo; su mirada se volvió firme y llena de curiosidad.

La primera mujer que se dio cuenta de estos cambios se llamaba Caroline d'Alton-Shée, ella estaba casada desde el día en que cumplió quince años con un consejero llamado Máxime Jaubert, mayor que ella por muchos años y de quien tomó su apellido. Caroline era una persona de mucho ingenio, excelente intérprete musical, divertida y coqueta. Para ir a verla a donde ella lo comprometía a ir sin cesar, Alfred cruzaba el llano de Saint-Denis, dejaba de escribir y faltaba a las citas del cenáculo. Como veía que esta mujer no lo miraba ya con los mismos ojos de antes y además siempre quería tratarlo como a un niño, esta actitud le molestó. Tras los reclamos de Alfred hubo un breve distanciamiento entre ambos, sin embargo ella lo trataba como a un "ahijado" y él la trataba de "madrina". Semanas después ella siguió siendo insensible a los reproches del joven "ahijado" que sentía haber sido utilizado y burlado de la manera más cruel. Alfred cesó sus visitas a la "madrina" sin dar prueba de menosprecio ni coraje alguno. Al mismo tiempo otra mujer que lo acechaba desde hacía tiempo se apresuró a confortarlo. En los últimos días de 1828, a la salida de un baile donde Alfred había mostrado una gran disposición y habilidad, uno de sus amigos, Prospero Chalas, redactor del *Tiempo* y la *Pandora* y que conocía bien a los hermanos Musset, ya en la calle, tomó el brazo de Paul y le dijo aparte: "No lo dudes, tu hermano está destinado a convertirse en un gran poeta. Pero al ver su figura, su vivacidad por los place-

res mundanos, su aire de joven polluelo, las miradas que lanza a las mujeres y las que le devuelven, temo para él las Dalilas." Esto lo dijo motivado por la incipiente relación entre la marquesa de La Carte, hija de un pintor de moda en esos momentos, que fue para Alfred "La primera infiel". Esta relación terminó tormentosamente durante el carnaval del año siguiente. Ya en 1829 además de los escollos pronosticados por Prospero Chalas, el domingo 2 de enero al regreso de una tarde en el Arsenal, Alfred sugirió a sus amigos ir juntos a un burdel. A partir de entonces frecuentó este tipo de lugares con gran asiduidad y a lo largo de toda su vida.



Sin embargo a los dieciocho años, Alfred no dudó en vincularse con gente joven más rica que él y querer seguirles en su tren de vida. Los paseos a caballo estaban de moda entre sus amigos: él alquiló caballos. Jugaban y apostaban en grande: jugó. Pasaban noches sin dormir: veló. Pero tenía una constitución muy fuerte y una energía fuera de lo

común. A menudo, escribía cincuenta versos al salir de alguna cena. Lo que para mucha gente habría sido un exceso para él era sólo un ejercicio.

Durante este tiempo la recopilación de poesías que debía llevar el título de *Cuentos de España e Italia* se acrecentaba poco a poco. A sus dieciocho años, consideró una oferta de trabajo para traducir del inglés una novela de Thomas de Quincey para la librería de monsieur Mame. Había adoptado el título de *El comedor de opio*. Pero el editor quiso el título exacto: *Confesiones de un Inglés comedor de opio*. Este pequeño volumen lo escribió en un mes. Nadie notó esta publicación sin nombre del traductor y desapareció en un mar de novedades literarias como una gota de lluvia en el mar. El 9 de julio Víctor Hugo invitó a su cenáculo, entre otros amigos y escritores a Musset, Balzac y Sainte-Beuve y ahí les leyó su obra más reciente *Un duel sous Richelieu*, misma que más tarde tituló definitivamente *Marion Delorme*.

Al regresar a su casa un acontecimiento de consecuencias graves vendría a perturbar al poeta a partir de la mañana siguiente, fue que su padre le anunció un empleo que le había encontrado en las oficinas de un tal Febvrel, ya que éste último acababa de obtener por licitación, la empresa de calefacción militar. El pobre muchacho no se atrevió a reclamar. Se dejó poner al servicio de la burocracia. No se exigía de él una gran exactitud, pero no hubo un día en que no sintiera el peso de sus cadenas, exceptuando los días de pago. Empujado por el deseo de reconquistar su libertad fue con un editor devoto de los románticos. Éste examinó el manuscrito de los *Cuentos de España*, contó las páginas y dijo que le faltaban quinientos versos para componer un volumen in-8, único formato usado para la joven literatura de entonces.

— “¡Quinientos! gritó el poeta. Si sólo eso se necesita para volver a ser libre, se los daré pronto.”

Era entonces época de vacaciones. Alfred obtuvo en su trabajo un permiso por tres semanas. Partió el 27 de agosto de 1829 para Le Mans, donde estaba entonces su tío Desherbiers. Volvió de nuevo el 19 de septiembre y la misma noche recitó a su hermano todo el poema de *Mardoche*, que contenía cerca de seiscientos versos, pero era necesario suprimir algunas estrofas que consideró un poco atrevidas.

MARDOCHE

J'ai connu, l'an dernier, un jeune homme nommé
Mardoche, qui vivait nuit et jour enfermé.
Ô prodige! Il n'avait jamais lu de sa vie
Le journal de Paris, ni n'en avait envie.
Il n'avait vu ni Kean, ni Bonaparte, ni
Monsieur de Metternich; — quand il avait fini
De souper, se couchait, précisément à l'heure
Où (quand par le brouillard la chatte rôde et pleure)
Monsieur Hugo va voir mourir Phœbus le blond.
Vous dire ses parents, cela serait trop long. [...]

El editor encantado sobre todo por la extensión de la obra, envió el manuscrito al impresor. Los compositores de imprenta sólo trabajaron en la obra de un poeta desconocido en sus ratos de ocio. La prueba de impresión llegó hacia el final del año. El 24 de diciembre Alfred de Musset rogó a su padre permitir una sesión lectura en su casa, a la que asistieron Mérimée, Vigny, Emile y Antony Deschamps, Louis Boulanger, Víctor Pavía, Del Rosière y Guttinguer. Les recitó *Don Paëz*, *Portia* y *Mardoche*. La mayoría de los invitados ya conocían los dos primeros poemas. Pero *Mardoche*, que rompía el cascarón, obtuvo los honores de la tarde. Por unanimidad estuvieron de acuerdo sobre el éxito infalible que esperaba a estas poesías. Pocos días después hicieron su aparición publicadas bajo el título de *Cuentos de España e Italia*. Era un volumen de 232 páginas del que sólo se tiraron quinientos ejemplares. Se sabe el efecto que produjo.

“Raramente tan poco papel hizo tanto ruido. No hay que sorprenderse por la cantidad tan pequeña de ejemplares tirados. En aquellos tiempos la gente no compraba los ejemplares nuevos. Los rentaban en los puestos de lectura más cercanos. Y fue así que en pocos días los quinientos ejemplares fueron leídos por diez mil gentes. La costumbre cambió hacia 1840, cuando la publicidad cambió las cosas y el formato in-18 desplazó al in-8; desde ahí la gente comenzó a comprar los libros que quería leer”. (Musset 196, 24)

Muchos críticos de los periódicos de entonces arremetieron contra el libro y contra el autor: uno se enfadó por “la exageración” de los caracteres y del lenguaje; otro, por el con-

trario, alabó al joven poeta por no abusar de la hipérbole; un diario opositor interrogó con seriedad de dónde venía la predilección de la nueva generación por España e Italia, esas regiones —decía el diario— donde no existe libertad y donde la religión es deshonorada por las prácticas supersticiosas. Mientras se discutía con más o menos buena fe sobre el verdadero sentido de la *Balada a la luna*, el poeta había conquistado al público que deseaba agradar: la gente joven y las mujeres.

Mientras se polemizaba sobre su obra, muchos se dieron a la tarea de imitar el estilo de *Los cuentos de España e Italia*. Alfred de Musset se encontró aislado repentinamente, teniendo a todos contra él, pero era joven y soberbio. Por otra parte, los disentimientos literarios no le impedían los buenos ingresos por su obra. Ya no iba tan menudo al cenáculo de Víctor Hugo pero encontraba a sus antiguos amigos por las tardes en casa de Aquiles Devéria² y en el Arsenal (cenáculo divergente al de Hugo) con su amigo Charles Nodier. Semanas antes, Alfred había obtenido el permiso paterno para renunciar a su empleo y ese día pareció haber sido el más hermoso de su vida. Para tranquilizar a su padre por las posibles consecuencias de este golpe, intentó trabajos más lucrativos que la poesía. Con esta intención escribió una pequeña pieza en tres cuadros, titulada *La quittance du diable*³. Cada cuadro contenía una escena en verso. Alfred planeaba hacer con esta obra una ópera cómica con la ayuda de un músico talentoso del momento. La obra se comenzó a preparar e iba a presentarse en el teatro de las *Nouveautés*, donde solían mostrarse obras de todo tipo y que eran bien aceptadas por el público que asistía a ese lugar. Lo que impidió la representación fue la revolución del 27 al 29 de Julio, que estalló mientras el director de la orquesta componía la música para la escena. Mientras tanto, en las revueltas de París insurgente, Alfred vestido de dandy, aprovechó para hacer turismo revolucionario entre las barricadas. Por otro lado, días después el autor decidió retirar la pieza del teatro y la puso en un cajón del que no saldría hasta muchos años después.

Alfred, que en esos días no le temía a nada más que a un empleo, permaneció como espectador indiferente de los acontecimientos políticos. Las felicitaciones por su obra le

² Devéria, Jean Jaques Marie Achille (1800- 1857). Pintor y escultor francés conocido por sus litografías, retratos e ilustraciones de autores románticos.

³ Se trata de un hombre que pacta con el diablo para obtener los amores de una mujer a la que él le es indiferente y cuando por fin logró atraer su atención, viene el diablo a reclamarle el pago de sus favores.

llovían de todas las partes. Parecía que la conciencia de todos se había vuelto en favor de las letras. Durante los cuatro primeros años del nuevo gobierno surgió una nueva generación de escritores. En el otoño de 1830, con la abolición de la censura y en posesión de una libertad que nunca habían tenido por más de un año, los teatros se apoderaron de un tema prohibido por el gobierno anterior: la epopeya imperial. El personaje de Napoleón se mostró sobre todos los escenarios, incluso en los más insignificantes.

“La moral del melodrama [en esos momentos] trata de rehabilitar a la familia y a la patria... También enseña a conservar la jerarquía social, la devoción incondicional del servidor a su amo, del soldado a su jefe... Oficiará incluso, como agente reclutador, al presentar magníficos espectáculos históricos y militares. Y en muchos melodramas, los personajes de soldados valientes no dejan de repetir que servir en las filas de la *Grande Armée* es la mayor de las felicidades y los honores posibles”. (Thomasseau 1989, 53)

Harel, hombre emprendedor y director del Teatro Odeón, llevó a escena y con gran lujo, un drama sobre este tema para el que se contrató a los mejores actores del momento. Fue el mismo director del Odeón, para llenar un vacío en su agenda, quien pidió a Alfred que escribiera una obra, con la condición de que fuera lo más novedosa e intrépida posible. Alfred se puso a trabajar y pronto entregó el manuscrito de *La nuit vénitienne*⁴, con la que el director del teatro pareció encantado. La obra se ensayó con cuidado, fue aprendida de memoria en pocos días, algo poco usual por entonces y se anunció al público como un hallazgo.

Fue el miércoles 1º de diciembre de 1830 cuando tuvo lugar la primera representación. La gente llenaba la sala, pero a partir de la segunda escena el actor principal se detuvo por los silbidos. Gritos como de locos cubrían la voz de los protagonistas y el público gritaba después de las mejores partes del diálogo, como si hubiese asistido con la intención

⁴ Esta obra trata sobre un veneciano libertino llamado Razetta. Este se enamora perdidamente de la mujer más hermosa de la ciudad, Laurette. Pero ella ha sido dada en matrimonio a un príncipe alemán. Razetta amenaza con seguirla a donde vaya y matar al príncipe, la única manera de evitarlo será que ella mate al príncipe con un puñal que él le da junto con una carta, en la que le indica que cuando el reloj dé las once, ella debe haber asesinado al príncipe y fugarse con él o él mismo se quitará la vida. Laurette al conocer al príncipe y recibir de manos suyas un brazalete de diamantes, acompañado con alabanzas a su belleza y promesas de ser la reina, se abandona en brazos del recién llegado; al sonar las once se lamenta por la muerte de Razetta, y este, al mismo tiempo, es persuadido por sus amigos de que no vale la pena morir por alguien que no lo ama y decide irse de juerga con ellos.

de no dejar oír nada. El autor, asombrado por el tumulto, no podía creer que la mejor parte de la obra no se pudiera escuchar. La actriz principal, ataviada con un vestido de satín blanco deslumbraba de frescura y juventud. Finalmente los revoltosos y aplaudidores se calmaron un momento. Por desdicha, la actriz, al inclinarse para observar desde la cumbre del balcón si el celoso amante estaba aún en su lugar, se recargó en un enrejado verde cuya pintura no había tenido el tiempo de secar; se volvió hacia el público toda manchada de cuadros verdes desde la cintura hasta los pies. La escena siguiente se detuvo bajo el estruendo de la sala, pues mientras en escena se leía el fragmento de una carta, se esperaban ruidos de ambientación. Los ruidos que llegaron no fueron precisamente de eso, pues este momento se abucheó tanto como el resto de la obra. El director del teatro, persuadido de que todo el alboroto debía ser resultado de una conspiración entre los gremios de aplaudidores, insistió en una segunda prueba. Se quitó el enrejado y la actriz se puso un vestido nuevo. En la segunda representación la parte de los ruidos de ambientación, tuvo la misma recepción que la primera vez. Su amigo Prospero Chalas le escribió el día siguiente preguntándole si se entregaría aún a las bestias de la noche.

— No, respondió Alfred, digo adiós al establo y por mucho tiempo.

Alfred, molesto por un fracaso que sentía más una injusticia, no compuso más obras para la representación. La inesperada venganza de *Un caprice* llegaría diecisiete años después de la tarde vergonzosa y lamentable. Solamente el diario *El tiempo* tuvo el valor de acusar al público del Odeón por la brutalidad de su conducta. El joven autor durante una visita al *El tiempo* dio las gracias al director, que aprovechó la visita para hacer una prueba y le pidió algunos artículos dejándole tema libre. Del 10 de enero hasta el final de mayo de 1831 aparecieron cada lunes, una serie de artículos sin firma, bajo el título de *Estudio fantástico*, en los que Alfred trató distintos temas del momento. Todos los artículos fueron más o menos aceptados. El de *Pantagruel rey constitucional* tuvo un gran éxito. Pero por muy modesto que fuese, el poeta tenía demasiada independencia para pasar mucho tiempo al servicio de alguien. Se aburrió con el periodismo y sus artículos pronto dejaron de aparecer. Por otra parte, bajo el pretexto de adquirir experiencia, llevaba una vida bastante disipada. La moda de la gente joven era reunirse por la noche en los cafés y el Café París era el preferido por Alfred. Allí se jugaba y se apostaba a gran escala. Alfred gustaba de

participar en todo esto. La experiencia de la publicidad había bastado para que experimentara un cambio en su manera de ser. No pensaba más que en asuntos de prosa y verso. Pero una revolución más importante se preparaba en sus ideas y su carácter. Ésta se produjo entre 1830 y 1831 ya que para entonces había leído y meditado mucho, además de haber vivido lo necesario para un poeta como él, que tomaba sus experiencias como inspiración de sus obras.

El invierno se anunciaba. La epidemia del cólera que pesaba sobre Europa, se había detenido algún tiempo en Polonia y acababa de pasar por el norte de Alemania. En París se enteraron una mañana de que había llegado hasta Londres como de un salto. Y días más tarde se extendió el rumor de que estallaba en París. La ciudad cambió de aspecto. En las calles no se encontraban más que cientos de carrozas fúnebres. Las calles por la noche estaban desérticas, iluminadas de vez en cuando por las linternas rojas de las ambulancias, las tiendas cerradas, todo en silencio, sólo se veían algunas personas asustadas corriendo a buscar ayuda, todo recordaba la presencia de la peste y cada mañana la cifra de las muertes iba en aumento. Se sabe que en la primavera de 1832 la cifra se elevó hasta quinientas víctimas al día. Inmensos coches de mudanzas recogían a cada puerta uno o más muertos y a veces, enfermos a medio morir. Cuando el muerto no estaba listo, los empleados para tal efecto, gritaban que se les hacía esperar demasiado y se peleaban con los familiares y los sirvientes. Desde la peste negra y el reinado de Carlos V no se había visto nada similar en París.

El padre de Alfred sufría un ataque de gota desde abril, al pedir al médico su diagnóstico, la familia pareció cambiar de semblante. El nombre de la peste no fue pronunciado. Pero las órdenes que dio a los familiares decían bastante. A las nueve de la noche la enfermedad se le declaró al padre de Alfred con una violencia fulminante. A las seis de la mañana terminó todo. Los hermanos Musset permanecieron consternados, sin medir las consecuencias de tan gran desdicha. Ya que el estado en que los dejaba la muerte del padre y al suprimir del presupuesto familiar el sueldo de un buen empleo, su posición necesariamente debía cambiar. Se les presentaron recursos imprevistos por parte de familiares y amigos, pero su duración era incierta. Así que Alfred dijo una noche a su hermano:

"Nada de ocios y sin los ocios, nada de poesía. No se trata de hacerme el niño malcriado ni de acariciar una vocación que no es una carrera. Es hora de actuar y pensar como hombre. Con la idea de no ser causa de descontento para la mejor de las madres y dañar con mi fama el futuro de una hermana a quien adoramos y que será necesario casar en diez años, me rebelo contra mí mismo... He aquí la decisión que voy a tomar: haré un último intento escribiendo un segundo volumen de versos, mejor que el primero. Si la publicación de esta obra no me da los medios de subsistencia que espero, me enlistaré con los húsares de Chartres o en el regimiento de lanceros donde está mi camarada del colegio, el príncipe de Eckmühl. El uniforme me irá bien. Soy joven y de buena salud. Me gusta el ejercicio a caballo y con paciencia sólo me quedará el diablo si no me convierto en oficial. " (Musset 1963, 26)

Alfred puso manos a la obra y el poema dramático *La coupe et les lèvres*⁵ le fue inspirado por un proverbio oriental "Entre la coupe et les lèvres il reste encore la place pour un

⁵ Frank, un cazador montañés, aburrido y decepcionado de la vida, quema la única herencia que le dejó su padre (una casa en la montaña), se despide de su vecina y parte a otra región. A la mitad del camino encuentra a un hombre que viene acompañado por una mujer muy hermosa, discute con él y después de un duelo muy violento Frank mata al desconocido; entonces Belcolore (que era prostituta y acompañaba a su cliente), decide seguir a Frank y pasan juntos algunos días. Sin embargo él sigue aburrido de todo. Una noche de aburrimiento junto a Belcolore, ve pasar a un soldado y le pregunta que cuando comenzará la guerra, tras escuchar la respuesta decide partir con él y enlistarse en el ejército. En el acto siguiente Frank regresa después de un tiempo como un héroe de guerra y la gente lo respeta mucho, además el rey le ha dado un castillo y riquezas. Sin embargo se siente solo y recuerda con tristeza a la hija de su vecina, a quien besó en el primer acto. A la mañana siguiente anuncian que el héroe de guerra fue muerto en un duelo y se invita a la gente de la región para que acudan al velorio. La costumbre en esa región es que en un velorio se reparte cerveza y no café, por lo que Frank (que se finge muerto, contrató a unos monjes para dirigir el rito funerario) se disfraza también de monje y se mezcla entre la gente para probar la lealtad de los que decían ser sus amigos. Comienzan los resposos y después de un momento, un monje pide que se digan públicamente las opiniones que tenían sobre el difunto. Comienzan los aduladores, entonces el "monje" Frank interviene y contradice las versiones heroicas que le atribuyen, luego recuerda a los asistentes su conducta grosera y violenta con la gente, el incendio de su casa y los asesinatos que cometió; es entonces cuando todos comienzan a decir la verdadera opinión que tienen sobre él, es decir, que fue un mal hijo, ladrón, borracho, jugador, buscapleitos y mujeriego. Tras escuchar esto, la gente se enardece y deciden que las cenizas expuestas sean vaciadas en el monte y sin honores, además exigen que la cerveza se reparta en ese momento. Abren el barril y cuando se percatan de que está completamente vacío, él dice: "si el tonel está vacío es porque Frank vive", se descubre ante todos y arresta a su escolta por deshonesto e hipócrita. Un rato después, cuando todos se han ido del velorio, aparece Belcolore y finge estar muy dolida por haber amado y perdido al "amor de su vida", Frank se volvió a disfrazar y comienza a hacerle propuestas, ella se niega al principio, pero poco a poco él la va convenciendo al ofrecerle dinero, joyas y vestidos que le va mostrando, mismos que ganó en la guerra, hasta que poco a poco ella se inclina e incluso sugiere que lo hagan en la misma mesa en la que se exhiben las cenizas de "su amado". Él se descubre; la corre; ella lo amenaza; lo ataca con su daga; él la desarma y la saca a empujones. Frank se queda sólo y comienza un monólogo en el que expone por qué no cree en nada ni en nadie y termina diciendo que sólo el amor verdadero (el de su joven vecina) lo hará cambiar de parecer. En el siguiente acto, Deidaima, la vecina, se prepara para las nupcias que contraerá con Frank. Mientras se arregla, dice a quienes la acompañan cuánto desea estar casada. Momentos después llega su futuro marido y comienzan a alabarse y a hacer proyectos, él piensa ir a una gran ciudad y ella prefiere el campo. Deidaima nota que alguien los espía mientras han estado hablando y cuando advierte de esto a Frank, él no logra ver nada y no cree que sea cierto lo que le dicen. Al cabo de un rato en el que ella no accede a darle un beso sin antes estar casados (cosa que sucederá en menos de una hora),

malheur", que le recordaba una triste experiencia que acababa de tener. Sostenido por la idea que esta prueba sería la última, se sentía enteramente libre y los días que estaba contento solía decir frotándose las manos: ¡Aún no soy soldado! Este poema dramático contiene más de seiscientos versos, lo acabó en el transcurso del verano. El autor lo leyó a su amigo Alfred Tattet. Durante el otoño, escribió la comedia *A quoi rêvent les jeunes filles*,⁶ Le sirvieron de modelo dos hermanas que había conocido en Le Mans y a las que llamaba sus "primeras bailarinas". Su hermano Paul se encargó de proponer este volumen al editor, incluso fue él quien le propuso a su hermano el título de *Espectáculo para un sillón*, pero el editor tenía el recuerdo de la tarde tempestuosa en el Odeón y mostró poca prisa diciendo que los versos no eran un producto fácil de colocar, mientras que la prosa se vendía como pan caliente. Afortunadamente Alfred acababa de comenzar a hacer de ese pan. El editor estuvo de acuerdo en tomar el producto de difícil comercialización. El manuscrito estaba en

vuelve a advertir una silueta que se asoma por la ventana. Frank también la ha visto en esta ocasión, toma su espada y salta por la ventana. Deidaima le pide que no siga a la sombra, pues debe ser un fantasma, mientras lo mira a través de la ventana, escucha un ruido en la habitación contigua y sale a ver de qué se trata. Se escucha un lamento y un momento después vuelve a entrar Deidaima arrastrándose pues Belcolore la atacó con un puñal y la hirió de muerte, Frank entra un instante después y al ver sangrar a su amada, la toma en sus brazos y la ve morir. Con el cadáver en brazos, se lamenta por no haberla tenido así en vida y por no haber recibido el tan añorado beso de sus labios.

⁶ El duque Laerte quiere casar una de sus dos hijas con Silvio, que es el hijo de su mejor amigo. Lo invita a su casa para que el joven conozca ahí a Ninon y Ninette -que sólo tienen quince años- y elija de entre las dos, con cual se quiere casar. Una noche antes, un desconocido había entrado al palacio, tomó por la cintura a Ninette, le dio un beso y luego huyó por el fondo del jardín dejándola intrigada con su identidad. Corrió a contárselo a su hermana Ninon, ella se sintió inquieta y pidió a una criada que acompañara a su hermana a su alcoba. Momentos después Ninon escuchó que alguien cantaba bajo su ventana y en la letra de la canción mencionaba su nombre, al asomarse, vio a un hombre embozado que saltó la barda y huyó. A la mañana siguiente la criada entregó secretamente una carta a cada una de las jóvenes. Irus, sobrino del duque también estaba ahí, pero esperaba a la joven que no se resultase electa. Horas más tarde llegó Silvio y durante la comida estuvo muy tímido y nervioso. Al término de esta el duque le dijo que no se preocupara, pues, él duque mismo y en persona se había disfrazado la noche anterior, como preludio a la llegada del futuro marido, y causó alboroto entre sus hijas. Silvio le explica que él es un hombre sencillo y no quiere ser tomado por lo que es. A lo que el duque responde diciéndole que es un hombre aventurero, galán, atrevido, pendenciero y sobre todo: odiado por toda la familia, en lo que sueñan las jóvenes. Pues de lo contrario, dice el duque, que si un marido les es otorgado por el padre, este es una carga y pronto se aburren de él por falta de aventuras que recordar. Termina diciéndole que tiene un plan para esa noche y consiste en que Silvio lleve serenata a "hurtadillas" y sea "descubierto y perseguido" por el duque y que armen un alboroto para halagar así las hijas.

Momentos después, las jóvenes leen las cartas que les enviaron y descubren que ambas dicen lo mismo, por lo que deciden recibir "cubeta en mano" al enamorado. Irus, el sobrino, decide adelantarse a conquistar a cualquiera de las dos, por lo que se viste con sus mejores galas y sale a hablarle por la ventana a Ninon, que lo recibe con un balde de agua helada. Irus, empapado, al cruzar el patio para ver a Ninette, es recibido con otro cubetazo y para colmo de males, Silvio se aparece en el jardín. Se encuentran, cruzan palabras y el duque, al descubrir a su sobrino le da un golpe en el trasero con el lomo de la espalda, Irus se siente "herido" de muerte y grita tan fuerte que obliga a que enciendan las luces de la casa. Cuando todos llegan a ver al "herido" y se enteran de que Silvio fue el causante (cosa que ataca de risa al duque), Irus está muy molesto y las jóvenes muy dolidas con Silvio, de modo que ambas deciden casarse con su primo, cosa que no agrada nada al duque, pues los planes no marchan como los planeó. Silvio, al enterarse de esto reta a duelo a Irus y lo pactan al amanecer. Durante el desayuno, el duque y sus hijas escuchan un balazo y se sorprenden, Irus entra "agonizando" pues recibió un balazo en el sombrero, al percatarse de que no está herido se tranquiliza y es entonces cuando las jóvenes anuncian a su padre y ante su primo, que han decidido retirarse a un convento y que prefieren ser esposas de Cristo antes que de un traidor o de un primo, el duque e Irus no lo pueden creer. Entonces Silvio aparece y el duque le pide que intente convencer a la que más le guste. Ninon fue la elegida y después de un rato de ruegos y reproches, acepta ser esposa de Silvio, Ninette llora y el duque la consuela diciéndole que perdió un esposo pero ganó un hermano.

manos de los impresores y las pruebas se hacían, cuando del fondo de la imprenta salió un grito de alarma: era que la copia no llegaba más allá de doscientas tres páginas y se necesitaban trescientas para hacer un volumen. Sin eso no sería presentable. Es en este mismo periodo cuando escribió la novela *Gamiani* o *dos noches de exceso*, concebida a partir de una apuesta. Esta novela atrevida y licenciosa fue publicada meses después bajo un pseudónimo e ilustrada con litografías de su amigo Devéria.

Respecto al volumen que estaba incompleto en la imprenta, el autor volvió a poner manos a la obra. Escribió *Namouna* más rápidamente que *Mardoche*. El libro alcanzó las doscientas ochenta y ocho páginas; pero la mercancía era rimada por lo tanto considerada como de segunda categoría, cosa que le satisfizo poco. Musset convocó a sus amigos, leyó *La copa y los labios* y *En qué sueñan las jovencitas*. La audiencia estaba formada por varias de las personas que habían aplaudido tres años antes los *Cuentos de España e Italia*. Fue escuchado hasta el final en un frío silencio. ¿Era admiración, indiferencia, sorpresa o descontento? La sesión fue glacial. Sólo Próspero Mérimée se acercó a decirle, aparte y en voz baja, que había tenido enormes progresos y sobre todo que la comedia le agradó mucho. La obra apareció antes del final de año, llevando la fecha de 1833. No produjo tanto ruido como los *Cuentos de España e Italia* y de no haber sido por una feliz casualidad al día siguiente de la puesta en venta, cuando el autor escuchó a dos jóvenes repetir entre risas, mientras caminaban delante de él en la calle, algo que decía Irus⁷:

– ¡Spadille tiene el aspecto de un ganso y Quinola el de un sabiondo!

Nada hubiera bastado para contentarlo. Los periódicos parecían aprobar algunas opiniones respecto a que debía volver sobre sus primeros pasos. Sainte-Beuve, que no tenía necesidad de reparar su honor, publicó en la *Revista de dos mundos* del 15 de enero de 1833 un artículo donde comparaba al antiguo volumen de poesías con el nuevo, señalando los progresos, los aportes de las dos obras de teatro, la habilidad para penetrar en el fondo del tema. En fin, excavando la obra en todos los sentidos, poniendo de manifiesto sus matices más delicados. Otros artículos aparecieron de vez en cuando. No era necesario negar más el talento de Alfred, pero se le impugnó la originalidad. La crítica le reprochó imitar a Byron y otros poetas que ni se le asemejaban. Sin embargo el autor se había defendido en la

⁷ Véase nota 6.

misma dedicatoria del libro criticado. Dicha dedicatoria contiene un determinado pasaje donde ataca abiertamente a las doctrinas románticas y sobre todo la manía de las rimas perfectas de los defensores de la vieja escuela.

“Se me ha reprochado, por ejemplo, de imitar e inspirarme de ciertos hombres y ciertas obras. Respondo francamente que en lugar de reprochármelo debería loárseme. No ha ocurrido en todos los tiempos, como en el nuestro, que el más oscuro estudiante lance un fajo de papel a la cabeza del lector, cuidándose de advertirle simplemente que es un maestro. En otros tiempos había maestros en las artes y no pensaban en equivocarse cuando contaban con veintidós años y estudiaban imitando a los maestros... Robar una idea, una palabra, debe ser visto en literatura como un crimen. En desprecio de todas las sutilezas del mundo y *del bien que se toma o se encuentra*, un plagio no es menos que un plagio, tal como un gato es un gato. Pero inspirarse en un maestro es, no solamente una acción permitida, incluso loable, y yo no soy de esos que reprochan a nuestro gran pintor Ingres que pensara en Rafael, tal y como Rafael pensaba en la Virgen. Quitar a los jóvenes el permiso de inspirarse es negarle al genio la más bella hoja de su corona, el entusiasmo; es como quitarle las montañas a la canción del pastor y con ellas el más dulce encanto de su estribillo y el eco del valle.”
(Musset 1967, 759)

A partir de esto le achacaron los nombres de Byron, Víctor Hugo, La Fontaine y otros más. Si hubiera imitado a tantos autores al mismo tiempo y de tan diferentes estilos, él mismo habría estado más cerca de ser original que todos los imitados.

Sin embargo, Alfred ya no pensaba enlistarse con los húsares de Chartres, a pesar del uniforme de este cuerpo de élite que tanto le gustaba. El público al que deseaba agradar, es decir, mujeres y gente joven, había respondido a su llamado. Pero alcanzó el objetivo más serio que se había propuesto. Poco después de la publicación del artículo de Sainte-Beuve, el director de la *Revista de dos mundos* François Buloz había garantizado la colaboración de Alfred en su publicación. Esta revista literaria fundada hacía menos tiempo que la *Revue de París* había comenzado a publicar dos números al mes desde 1831. Debía sostener una

gran competencia y su fortuna pendía de un hilo. El poeta prometió contribuir tanto como pudiese y así fue. Su obra entera apareció publicada en esta revista.

El primero de abril de 1833 Musset comenzó con la publicación de *André del Sarto*⁸. Tomó el tema de este drama en las fichas abreviadas de un libro de grabados en el que se reproducían algunas obras de arte del museo Napoleón y que publicó un grabador de nombre Michel Filhol, particularmente este libro era el que más le gustaba y lo hojeara con mucha frecuencia. Cuando hizo hablar a los artistas florentinos del Renacimiento sintió el deseo de ir a Italia e imitar a los autores que después de haber terminado su obra, van a ver cómo eran los lugares que habían descrito. Tras un intervalo de seis semanas, *André del Sarto* fue seguido de *Les caprices de Marianne*⁹. Alfred escribió esta obra en dos actos sin ningún

⁸ André fue un pintor renacentista florentino, continuador de la escuela de Leonardo da Vinci y Rafael; era un desconocido hasta antes de que el rey Francisco 1° de Francia le encomendó pintar algunos cuadros en París. Luego de esto, el mismo rey le dio una fuerte suma de dinero para comprar obras de arte en Italia para la colección del Louvre, dinero que gastó construyéndose una casa. En esta misma casa instaló su taller-academia, en los que daba trabajo a pintores y aprendices.

Una mañana se escuchó un ruido en casa de André. Tras esto, un criado salió a ver lo que ocurría en el patio interior y logró escuchar una voz que diciendo:

- ¡Dentro de una hora!, ¡Por la puerta del jardín!

Al acercarse para ver quién dijo eso, descubre a Cordiani -pintor y amigo de André desde hace muchos años -, mismo que saca su espada y le da una leve estocada en un hombro para después huir. Al escuchar el quejido del criado aparece otro pintor de los que trabajaban allí e interroga al herido para averiguar de qué logró enterarse; tras escucharlo, le da una bolsa de dinero para persuadirlo de que fue sólo su "imaginación" y de no decir nada a nadie. Sin embargo la herida es real y el dinero no logró disuadirlo de ir a contar este incidente a su amo. André, al enterarse de esto sospecha inmediatamente de su esposa Lucrecia y de su amigo Cordiani.

Tras esto, pide al sirviente que le anuncie a Lucrecia que partirá al campo y no regresará hasta el día siguiente (cosa que, por supuesto es un engaño), y después de esto, que se esconda tras las plantas del jardín para emboscar al amante. Mientras tanto, el amo se aparece de improviso a su esposa. Cuando llegó la hora pactada, André comenzó a hablar del amor que le tiene después de tantos años de matrimonio. Un instante después se escuchan voces, ruidos de armas que chocan, luego un lamento y por último un grito de dolor. Segundos después aparece Cordiani con las manos ensangrentadas y tras saludarlo e intercambiar algunas palabras se retira rápidamente. Un momento después entran ayudantes y trabajadores del taller gritando que acaban de matar al criado y que el asesino no debe haber salido de la casa. André – tras mirar la sangre que Cordiani le ha dejado en las manos - ordena que se callen y no denuncien; reprocha a la mujer su infidelidad y le hace ver las consecuencias que esto ha traído. Llama a otro de sus criados y le pide que acompañe a la señora hasta la casa de su madre. Luego llama a Cordiani y tras hablarle de lealtad, fidelidad y amistad, le dice que lo ha despojado del sirviente que lo cuidó desde que era niño; de la mujer que amaba desde hacía tantos años y del amigo que más estimaba y por el que hubiese dado la vida. Cordiani pide que lo mate. André manda por dos espadas y se batan en duelo, pero el primero ni siquiera se defiende, por lo que André lo hiere en el pecho fácilmente. Cordiani, malherido, pide que lo lleven a casa de un amigo. Mientras tanto André llora de arrepentimiento. Tras una serie de lamentos y reflexiones comienza a imaginarse que el moribundo pidió que lo llevaran a otro sitio para reunirse con Lucrecia y desde allí partir juntos, por lo que ordena a otro de los presentes que los alcance y les diga que ya pueden casarse, pues él morirá pronto. Luego pide una botella de vino, se sirve un vaso y en el vierte también un veneno, tras beberse de un trago el contenido del vaso, comienza a tambalearse, dice unas palabras y finalmente muere.

⁹ Celio, tímido joven napolitano, ha mandado cartas, alcahuetes y serenatas a Mariana, la joven esposa de un viejo magistrado. Ante la indiferencia de ella hacia sus suplicas decide pedir a Octavio, primo del magistrado esposo de ella, que interceda ante ella por su tímido amigo. El resultado que obtiene Octavio es, que tras muchas "discusiones" Mariana se enamora de él. Una tarde, motivada por una escena de celos del marido, Mariana decide llamar a Octavio a su casa y allí dice estar dispuesta a amar y entregarse con tal de dar un escarmiento al marido, por lo que le da una prenda y le pide que regrese a media noche para estar más tranquilos. Él aprovecha la oportunidad para que su amigo Celio llegue hasta la recámara de su amada y cumpla su sueño; pero el marido, espía el momento de la conversación vespertina y contrató a varios asesinos para que aquel que entrase a su casa fuera recibido con la muerte. Celio llegó entusiasmado a la cita "que le consiguió" su amigo, se acercó a la reja de Mariana y ella lo recibió llamándolo Octavio. Al mismo tiempo ella le

plan preestablecido. Esta obra no se asemejaba a nada de lo escrito por él anteriormente, pues a diferencia de *André*, era obra de su ingenio e imaginación. Se insertó en la edición de la revista sin cambiarle nada, pero con cierto temor. El público la acogió con mucho agrado y las ventas de la revista aumentaron. Desde ese día nunca vaciló en publicar algo. Todo lo que el poeta ofreció a la revista pasó sin dificultades. Después de la publicación de *Les caprices*, Alfred se encontraba una mañana con la señora Tattet, Sainte-Beuve, Antony Deschamps, Ulric Guttinguer y varios literatos más que asistían a un almuerzo. Cuando se servía el postre, le pidieron algunos versos y recitó la primera parte de un poema inédito del que no había hablado más que a su hermano, era *Rolla*. La audiencia acogió esta poesía con aplausos.

ROLLA

II

De tous les débauchés de la ville du monde
Où le libertinage est à meilleur marché,
De la plus vieille en vice et de la plus féconde,
Je veux dire Paris,- le plus grand débauché
Était Jacques Rolla.- Jamais, dans les tavernes,
Sous les rayons tremblants des blafardes lanternes,
Plus indocile enfant ne s'était accoudé
Sur une table chaude ou sur un coup de dé.
Ce n'était pas Rolla qui gouvernait sa vie,
C'étaient ses passions;-il les laissait aller
Comme un pâtre assoupi regarde l'eau couler,
Elles vivaient;-son corps était l'hôtellerie
Où s'étaient attablés ces pâles voyageurs;
Tantôt pour y briser les lits et les murailles, [...]

Rolla apareció en la *Revista* el 15 de agosto de 1833. Al día siguiente, al momento de entrar en el Teatro de la Ópera, lanzó su puro sobre los escalones del teatro y vio cómo un joven que lo seguía, recogió la colilla del puro y lo envolvió cuidadosamente en un pedazo de papel, tal y como se hace con una reliquia. Por esos días se entrevistó por primera vez con una persona que ejerció sobre su vida una influencia importante y dejó en su obra una impresión profunda. Fue en una cena ofrecida a los redactores de la *Revista* el lunes 17 de junio, en la que los invitados eran numerosos y George Sand era la única mujer que

pidió que huyera y salvara su vida pues sabía que le habían tendido una emboscada; Celio por su parte, se sintió traicionado al escuchar que su amada esperaba a su amigo y no a él. Por esto fue voluntariamente a buscar a los espadachines, que no dudaron en darle muerte. La escena final se desarrolla en el cementerio y allí frente a la tumba de su amigo, Octavio dice a Mariana que jamás volverá a querer a nadie como al difunto. Mariana pregunta que si él esta dispuesto a corresponder el amor que ella le tiene y él responde: "Yo no te amo Mariana, era Celio quien te amaba".

se encontraba entre ellos. Se colocó cerca de Alfred en la mesa. Después de la cena lo invitó a su casa. Él fue allá dos o tres veces con ocho días de intervalo y muchas cartas y mensajes de por medio, que no cesaron durante varios años y que tiempo después (incluso en nuestros días, siguen publicándose como las cartas más apasionadas entre dos enamorados), luego que se acostumbró a ir no se movía de ahí. Algunos amigos íntimos iban con la misma asiduidad que él. Parecía que una relación con la persona ideal y en un lugar donde se vivía tan alegremente, donde se unían al mismo tiempo talento, ingenio, gracia, juventud y buen humor, no podría disolverse nunca. Pero no, una inquietud se apoderó de ellos y París, a sus ojos, pasó a ser un montón de piedras, polvoriento y ahumado, del que era necesario escaparse. Comenzaron por planear una excursión a Fontainebleau. No fue suficiente. Con la aproximación del invierno, hablaron de Italia. Este tema de conversación se volvió pronto un proyecto de viaje y el proyecto una idea fija. Alfred sentía que el viaje a Italia estaba resuelto a medias mientras no obtuviera el consentimiento de su madre. Una mañana al final del desayuno, finalmente tomó valor y con muchas precauciones comunicó oficialmente el proyecto a su madre, añadiendo, que estaban supeditados a la aprobación de ella. Su demanda fue acogida como la noticia de una verdadera desgracia. "Nunca. Le respondió su madre. No daré mi consentimiento a un viaje que veo como algo peligroso e inevitable. Sé que mi oposición será inútil y que tu irás, pero será contra mi voluntad y sin mi permiso". (Charpentier 1944, 79)

Por un momento tuvo la esperanza de superar esta resistencia explicando en qué condiciones se haría el viaje; pero cuando vio que su insistencia sólo servía para causar lágrimas, cambió repentinamente de resolución y al momento sacrificó sus proyectos. Esa noche, hacia las nueve, su madre estaba sola con su hija frente al fuego, cuando vinieron a decirle que una dama la esperaba en la puerta en un coche de alquiler y pedía hablarle con urgencia. La dama desconocida se presentó, suplicó a esta madre triste confiarle a su hijo, diciendo que tendría para él afecto y cuidados maternos. Las promesas no fueron suficientes, llegó hasta los juramentos. Usó toda su elocuencia, y fue necesaria muchísima, hasta terminar con la empresa. En un momento de emoción le arrancó el consentimiento y la madre de Alfred lloró. Una tarde nublada y triste llegaron los viajeros hasta su punto de

partida, donde abordaron en medio de circunstancias climáticas que parecían de mal augurio.

La primera carta de Alfred de Musset a su familia llegaba desde Marsella. En ella se alegraba mucho del encuentro con Stendhal que iba como cónsul a Civita Vecchia y cuyo espíritu jocosos había animado el viaje. La segunda carta llegó de Génova, contenía algunos detalles sobre las costumbres, los trajes de las mujeres, las galerías de esta ciudad, además del relato de un paseo por los jardines del Chalet Palavicini, donde Alfred descansaba en un lugar encantador al borde de una fuente visitada por turistas. Otras cartas enviadas desde Florencia hablaban de que había encontrado en las *Crónicas florentinas* el tema para una obra dramática en cinco actos y que le causaba un gran placer visitar los lugares públicos y los palacios donde quería poner en escena a los personajes de su obra. Ésta era *Lorenzaccio*.

Bolonia y Ferrara no hizo más que cruzarlas, de viaje hacia Venecia no escribió. Llegó muriéndose de cansancio pero con la alegría de un niño. La habitación que ocupaba en el hotel daba al muelle y le pareció digna de describirse. No se cansaba de contemplar los artesonados bajo los cuales se había paseado el jefe de alguna gran familia veneciana, tampoco de observar por la ventana la entrada del Gran Canal y la cúpula de La Salute. Convencido de que no resistiría el deseo de poner un día en este marco a los personajes de una novela o de una comedia, tomaba notas sobre los usos venecianos y los términos del dialecto, conversaba con la gente y los gondoleros haciendo uso del italiano que aprendiera cuando niño. Hacia mediados de febrero, las cartas que hasta entonces habían llegado de manera regular, cesaron repentinamente. Después de un silencio de seis semanas remitió una carta a su familia, cuya escritura alterada, el tono de tristeza y las noticias deplorables no hicieron más que avivar los presentimientos de su familia. Alfred salía de una fiebre, hablaba de llegar como pudiese hasta su casa ya que quería alejarse de Venecia en cuanto tuviera bastantes fuerzas para subir a un coche. "Les llevaré un cuerpo enfermo, un alma derrotada y un corazón sangrante pero que aún los ama." (Musset 1963, 29)

Debía la vida a los cuidados devotos de dos personas que no habían abandonado su cabecera hasta el día en que su juventud y la naturaleza habían vencido el mal. Atribuía su curación a una poción calmante que le había administrado un joven médico veneciano cuyo tratamiento quería continuar. "Es un potente narcótico, añadía, es amargo como todo lo que me vino de este hombre, como la vida que le debo." Este hombre se llamaba Pietro Page-llo.

Finalmente el 10 de abril el hijo pródigo regresó con el rostro demacrado y los nervios alterados. La primera vez que Alfred quiso narrar su enfermedad y las verdaderas causas de su vuelta a París, su rostro cambió repentinamente, tuvo una crisis nerviosa y fue necesario un mes de reposo para que pudiera volver de nuevo al tema y acabar su relato.

Cuando se supo en París que Alfred de Musset había vuelto sin la compañera de viaje con la que partió, se hicieron muchas conjeturas sobre este tema. Se inventaron fábulas que indudablemente no se acercaban a la verdad. Alfred oyó estos chismes y no escatimó nada para contradecir todo lo que pudiese perjudicar a la persona que había dejado en Venecia. En eso cumplió como un caballero; pero no podía disimular su tristeza o la alteración de su cara. Aún así las conjeturas malévolas siguieron a pesar suyo. A manera de pasatiempo y para asegurarse del estado de ánimo en que se encontraba, su familia lo comprometió a escribir un proverbio en prosa. El director de la *Revista de dos mundos* tenía necesidad de él para la publicación de artículos y Alfred intentó volver a trabajar. Desde hacía tiempo había trazado en algunas líneas el plan de una comedia, bajo el título provisional de Camille y Perdican. Incluso había escrito la introducción. Ya terminada la obra se llamó *On ne badine pas avec l'amour*¹⁰, en algunos momentos de ella hay muestras del es-

¹⁰ Al término de sus estudios Perdican regresa a la casa paterna. El mismo día llega allí Camille, su prima, que está recién salida del convento. El padre de Perdican planeó el encuentro pues quiere casar a los jóvenes. La primera entrevista entre ambos es decisiva. Camille es tan reservada y en el convento escuchó tantas cosas malas de los hombres que se niega a saludar a su primo con un abrazo. Esta resistencia hace que Perdican se enamore de su prima. Pero ante el rechazo de ésta, él decide hacer la corte a Rosette, hermana de leche de Camille. Ella quiere regresar al convento, pero Perdican intercepta una carta de ella a una amiga, en la que se burla de la desesperación que ve en su primo cuando amenaza con partir del pueblo. Para vengarse de esto cita a su prima, pero previamente arregló todo para encontrarse con Rosette a fin de que su prima los viese juntos. Al llegar y verlos, ella monta en cólera y la invaden los celos. Camille llama a Rosette a su recámara y le asegura que Perdican no la ama, además de que no piensa casarse con ella y para probarlo le pide que se esconda tras un tapiz para que presencie una entrevista que tendrán ambos primos. Perdican se empecina en su intento por casarse con Rosette y Camille loca de celos se burla cruelmente de los dos; sin embargo, los primos no pueden dominar su mutuo deseo y terminan lanzándose uno en brazos del otro. En ese momento se escucha

tado en que se encontraba el autor. Antes de partir a Italia Alfred había enviado a Buloz el manuscrito de *Fantasio*¹¹. Esta obra se publicó durante su ausencia. Los que conocieron al autor en sus momentos de juventud y alegría desatada, saben con qué fidelidad se representó a él mismo bajo la figura de Fantasio. A su regreso había ofrecido a la *Revista de dos mundos* una obra más extensa que los amores de Perdican y Camille. Era una pieza de la que no había hablado nunca al editor, se trataba de *Lorenzaccio* que probablemente él mismo la consideraba demasiado larga o prefirió conservarla inédita para la colección de obras dramáticas reunidas en volúmenes que planeaba publicar la misma revista.

Alfred viajó a Baden en el mes de septiembre con el afán de superar la melancolía que lo aquejaba y en la que se regodeaba disfrutándola. Este viaje le hizo bien; volvió con un perfecto estado de ánimo. Escribió por entonces un episodio titulado inicialmente *Sentimental Journey* que más tarde llamó *La buena Fortuna*. Pero lo que estaba a punto de escribir era *La nuit de mai*.

LA NUIT DE MAI

LA MUSE

Poète, prends ton luth et me donne un baiser;
La fleur de l'églantier sent ses bourgeons éclore,
Le printemps naît ce soir; les vents vont s'embraser;
Et la bergeronnette, en attendant l'aurore,
Aux premiers buissons verts commence à se poser.
Poète, prends ton luth, et me donne un baiser.

LE POÈTE

Comme il fait noir dans la vallée!
J'ai cru qu'une forme voilée
Flottait là-bas sur la forêt
Elle sortait de la prairie;
Son pied rasait l'herbe fleurie;
C'est une étrange rêverie;
Elle s'efface et disparaît. [...]

Una noche de primavera, volviendo de un paseo a pie, Alfred recitó a su hermano estos dos primeros diálogos que acababa de componer entre la Musa y el Poeta. Momentos más tar-

el grito de Rosette, que los miraba escondida y que no puede soportar la impresión de lo que vio y muere. Finalmente, a causa de esto, los primos deciden no casarse.

¹¹ El príncipe de Mantua llegará a Baviera para casarse con la hija del rey. Antes de entrar a la ciudad, el príncipe decide cambiar sus ropas con las de su ayuda de cámara para “conquistar” en secreto a la joven princesa, pero ella está de luto por la muerte de su bufón. Fantasio, joven ocioso y agobiado por las deudas, decide esconderse de sus acreedores tomando el puesto vacante del bufón, y luego de algunas indiscreciones y enredos con la princesa, decide jugarle una broma a los extranjeros: quitar al “príncipe” su peluca con una caña de pescar. Tras esto, el verdadero príncipe de Mantua declara la guerra — por su peluca— al reino de Baviera y Fantasio se alegra de haber frustrado la boda y de provocar una guerra para la que “todos los ociosos de los parques se pondrán sus uniformes”.

de trabajó ininterrumpidamente hasta la mañana. Durante el día llevó a cabo, como los tahúres que juegan dos partidas a la vez, la conversación con su hermano y el trabajo. Por momentos se iba para escribir algunos versos y luego volvía. Pero en la noche regresó al trabajo como a una cita de amor. Cenó en su habitación. Encendió doce velas. La gente de la casa, viendo esta iluminación, pensó que daba un baile. Al segundo día por la mañana dado que había terminado un gran fragmento, el poeta apagó las velas, se acostó y durmió hasta la noche. Al despertar releyó el poema y no halló nada que retocar. Entonces volvió a caer precipitadamente sobre la tierra desde el mundo ideal en donde había vivido durante dos días, suspirando como si hubiese salido violentamente de un sueño mágico.

En el mes de agosto de 1835 apareció *Barberine*,¹² inmediatamente después escribió *La Confesión de un hijo del siglo*, cuyo título aún no decidía.

Sin dejar de asistir a los cafés, burdeles y demás placeres mundanos, escribía cada noche un buen número de páginas. Sin embargo antes y durante su reencuentro con George Sand publicó: *Lucie*, *La nuit de mai*, *Barberine*, *Le chandelier*, *La loi sur la presse* (poesía en la que denuncia de manera abierta la política del primer ministro Thiers), *La noche de diciembre* y *La confesión de un hijo del siglo*.

¹² El conde Ulric, caballero acaudalado de provincia, irá a la corte de Hungría para presentar sus armas a los reyes y recibir de ellos el espaldarazo para ir a la guerra contra los turcos. La noche anterior la pasa con su esposa Barberine en una posada cerca de la ciudad. A dicha posada llega también el barón Astolphe de Rosemberg –joven bravucón-, que al no encontrar alojamiento, exige a gritos que el posadero corra a todos, pues según él, ninguno de los huéspedes esta a la altura de su alcurnia. De pronto aparece Uladislas, caballero que le pide calma y lo invita a pasar la noche a la luz de las estrellas, mientras, el joven escuchará sus historias y aventuras. Uladislas dice haber sido protagonista de múltiples aventuras llenas de persecuciones, asesinatos, naufragios, princesas liberadas y rendidas a sus pies; el joven barón las cree y quiere conocer el secreto para lograr una vida tan llena de aventuras como las suyas, a lo que Uladislas responde que todo lo ha logrado gracias a un libro –especie de manual de Carreño y fórmulas mágicas- que fue escrito por un maestro en magia blanca. Luego de haber escuchado una apología sobre el libro, el joven quiere tenerlo en sus manos y es ahí cuando Uladislas aprovecha para vendérselo a un precio altísimo, pero, con garantía de que los consejos ahí contenidos son tan eficaces que harán cambiar su vida haciéndolo un experto en todo y especialmente en el amor. En ese momento apareció a lo lejos Barberine despidiéndose de su esposo; al mirar a esta belleza, Uladislas dice que con la ayuda del libro las mujeres como ella caerán rendidas a sus pies. A la mañana siguiente, ya en el palacio y frente a la reina, el joven barón discute con el esposo de Barberine sobre la honorabilidad de las mujeres que son infieles al marido ausente y apuesta su título y hacienda con el conde Ulric a que Barberine cederá a sus intentos fácilmente, cosa que piensa lograr con la ayuda del fabuloso libro. La reina acepta ser testigo de la apuesta. El barón parte para el castillo de Barberine con una carta del marido en la que pide a su esposa que aloje a este joven en su ausencia. Al llegar al castillo e intentar seducir a la mujer – sobornando a los criados, según los consejos del libro y “ayudado” por sus torpes maneras-. Barberine se da cuenta de sus planes y decide encerrarlo en una habitación en la que debe hilar para recibir a cambio de su trabajo algo de comer o beber, pero siempre deberá hilar antes, de no hacerlo morirá de hambre. Momentos después llega el marido, la reina y su séquito para dar fe de que el barón ha perdido la apuesta por seguir los consejos ridículos de su libro.

LA LOI SUR LA PRESSE

Je ne fais pas grand cas des hommes politiques ;
Je ne suis pas l'amant de nos places publiques,
On n'y fait que bailler et tourner à tous vents.
Ce n'est pas moi qui cherche, aux vitres des boutiques
Ces placards éhontés, débaucheurs de passants,
Qui tuaient la pudeur, dans les yeux des enfants...

Une loi sur la presse! Ô peuple gobe-mouche!
La loi, pas vrai? Quel mot! Comme il emplit la bouche!
Une loi maternelle et qui vous tend les bras!
Une loi, notez bien, qui ne *réprime* pas,
Qui *supprime*! Une loi, comme *Sainte-n'y-touche*,
Une petite loi qui marche à petits pas! ...

Dans quel temps vivons-nous, voyons, je vous en prie ?
Vivons-nous sous Louis quatorzième du nom ?
Alors portons perruque, allons à Trianon,
Soyons de fleurs d'amour et de galanterie ;
Enfin, décidez-vous, monsieur Thiers, ou sinon,
Laissez-nous être au monde, et vivre notre vie.[...]

Repentinamente ocurrió un incidente que destruyó el efecto del viaje y el fruto de seis meses de reflexiones y esfuerzos. Fue la vuelta de George Sand, a quien no quería volver a ver y que lo hundió de nuevo en una serie de escenas violentas y discusiones dolorosas que lo hicieron recaer en el alcohol, la tristeza y la inactividad. Sin embargo halló en su propio mal los medios de curarse. Se aburrió de las recriminaciones y los pleitos, tomó la decisión de apartarse de ella y la ruptura definitiva tuvo lugar durante el invierno de 1835 tras una pelea en la que amenazó de muerte a George con un cuchillo y en presencia de sus hijos. Esta ocasión en vez de padecer su pena y abandonarse, Alfred prefirió distraerse como de costumbre: bebiendo y visitando los burdeles. Sus amigos lo invitaban a participar en sus diversiones y él no se resistió. Hasta que un nuevo incidente vino a detener su trabajo. Una noche llegó muy perturbado a su casa por algunas palabras de doble sentido que una joven acababa de decirle, acompañándolas con miradas aún más significativas que sus palabras. Como aún estaba dolido por el pasado amor y apenas curado de lo que parecía más una enfermedad, Alfred tomó con desconfianza a esta mujer y creyó descubrir indicios de una conspiración en contra suya. Cosa que no era cierta y luego de reclamarle a la joven, ella se disculpó y ofreció disculpas por haberle inspirado algo que no era su intención.

Alfred, revolviendo de nuevo los acontecimientos y sus sospechas, se preguntó lo que habría sucedido si éstas hubiesen sido ciertas, y un momento después se imaginó la comedia *Le chandelier*¹³. Días después, una mañana caminaba preocupado por la calle, con la mirada baja, imaginaba el peligro que correría si le enviara por escrito a esta mujer una declaración de amor. Repentinamente dijo en voz alta: "¿Si dijera, mientras tanto, que yo te amo?" Y al levantar la cabeza, se encontró de frente con un peatón que se echó a reír de esta exclamación. Su incertidumbre se transformó en tema de poesía. Compuso las *Estancias a Ninon*. Por la noche, en el salón de la dama y en presencia de diez personas, sacó un papel de su bolsillo y lo entregó a la dueña de la casa, diciéndole con naturalidad que había escrito algunos versos y que deseaba saber lo que ella pensaba. La dama leyó los versos en voz baja con indiferencia y devolvió el papel sin decir nada; luego lo volvió a pedir, lo tuvo abierto en su mano por un momento y lo puso en su bolsillo como si no pensara en nada. Un mes después terminó su relación con ella, para expresar su pena y sus pesares escribió *La noche de diciembre*, que está estrechamente vinculada a la tristeza por la que atravesaba.

LA NUIT DE DÉCEMBRE

LE POÈTE

A l'âge où l'on croit à l'amour,
J'étais seul a ma chambre un jour,
Pleurant ma première misère.
Au coin de mon feu vint s'asseoir
Un étranger vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère...

A l'âge où l'on est libertin,
Pour boire un toast en un festin,

¹³ El notario André, por aviso de uno de sus asistentes, entra de muy mal humor a las seis de la mañana a la recámara de su esposa y le reclama por que tiene un amante. Ella, haciéndose la dormida, disimula muy bien y el marido queda contento a medias. Horas más tarde comenta con Clavaroche, su amante, que necesitan solucionar el problema de la duda pues alguien lo vio salir al amanecer. Él sugiere buscar a un tercero para distraer con éste al esposo. Fortunio, el más joven de los ayudantes del notario está enamorado secretamente de Jacqueline; esa mañana había confesado su amor por la esposa del patrón a otro de los asistentes, esto lo escuchó la sirvienta y al contarlo a su señora, ella decidió que éste sería el candelero, es decir, el supuesto amante sobre quien recaerían todas las sospechas. Al comentarlo con Clavaroche, éste acepta y le dice Jacqueline, que a partir de ese momento aparente interés por el joven asistente. En una cena a la que Fortunio es convidado, los amantes se acarician y juegan por debajo de la mesa mientras él los observa. Es ahí cuando descubre las verdaderas intenciones de los amantes. Fortunio, decepcionado, le escribe una carta a Jacqueline pidiéndole perdón por haberse imaginado algo que no era y por haberse enamorado de ella. Jacqueline por su parte, durante el tiempo que trató al joven enamorado y tras leer las palabras de la carta descubre que a quien realmente ama y quiere tomar por amante es a Fortunio, pide hablar con él, y ambos deciden que van a usar como candelero a Clavaroche, este último al darse cuenta de que cayó en su propia trampa, se retira del juego, burlado y tras tomar una cucharada de su propia medicina.

Un jour je soulevai mon verre.
En face de moi vint s'asseoir
Un convive vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère...

LA VISION

Je ne suis ni dieu ni démon,
Et tu m'as nommé par mon nom
Quand tu m'as appelé ton frère;
Où tu vas, j'y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Où j'irai m'asseoir sur ta pierre.

Le ciel m'a confié ton cœur.
Quand tu seras dans la douleur,
Viens à moi sans inquiétude,
Je te suivrai dans le chemin;
Mais je ne puis toucher ta main;
Ami, je suis la Solitude. [...]

Algunos lectores creyeron ver en esta nueva obra un repaso sobre los recuerdos de Italia y George Sand pero no era así del todo, pues este último amor de cuatro semanas fue lo que inspiró la mayor parte de dicha obra.

La confesión de un hijo del siglo, su novela autobiográfica, retrasada por varios acontecimientos ignorados por el público, se esperaba impacientemente. Apareció publicada en los primeros días de 1836. Los que esperaban revelaciones, reproches y ataques, se decepcionaron. No causó ni el menor escándalo.

Desde varios años antes Alfred profesaba por Alphonse Lamartine tanta simpatía como admiración (aunque Alfred sólo lo hubiese visto en algunas fiestas y reuniones de escritores o editores), incluso en algunas de sus obras se burla de los que solían imitar el estilo de Alphonse. Una noche de febrero de 1836 tras un momento de melancolía releyó *Las meditaciones*, que a decir de Alfred, poseían virtudes que lo calmaban. Estas lecturas le había inspirado el deseo de escribir algunos versos para Lamartine a manera de homenaje y como prueba de la admiración que Lamartine le inspiraba. Pero dudaba en hacerlo por temor de que la pretensión de llamar la atención e interesar a Lamartine con el relato de sus sufrimientos pareciera demasiado ambiciosa. Su hermano, para decidirlo a dejar de

lado estos temores y la modestia, le dijo que tales versos harían tanto honor a Lamartine como al propio autor. Inmediatamente procedió a preparar el ritual acostumbrado en los días de inspiración: el gran alumbrado y la cena para dos, musa y poeta, en su habitación. Al día siguiente la epístola estaba muy avanzada y el 1 de marzo de 1836 apareció publicada en la *Revista de dos mundos*.

LETTRE À LAMARTINE

Qui de nous, Lamartine, et de notre jeunesse,
Ne sait par cœur ce chant, des amants adoré,
Qu'un soir, au bord d'un lac, tu nous as soupiré?
Qui n'a lu mille fois, qui ne relit sans cesse
Ces vers mystérieux où parle ta maîtresse,
Et qui n'a sangloté sur ces divins sanglots,
Profonds comme le ciel et purs comme les flots ?...

Et de ce qu'un enfant peut souffrir sans mourir ?
Ah! Ce que j'ai senti dans cet instant terrible,
Oserai-je m'en plaindre et te le raconter?
Comment exprimerai-je une peine indicible ?
Après toi, devant toi, puis-je encor le tenter?
Oui, de ce jour fatal, plein d'horreur et de charmes,
Je veux fidèlement te faire le récit;
Ce ne sont pas des chants, ce ne sont que des larmes,
Et je ne te dirai que ce que Dieu m'a dit. [...]

Sin embargo la *Lettre* no fue del agrado de Lamartine pues le pareció una injuria el intento de Alfred, al querer comparar a su amada Elvira con George Sand y su vida “escandalosa”. Por esto, la *Lettre* en lugar de halagarlo y motivarlo a responder en los mismos términos elogiosos a su autor, provocó que la frialdad y el desdén de Lamartine se pusieran de manifiesto en la respuesta a Musset, escrita cuatro años más tarde, en 1840 y con términos como << niño de cabellos rubios, joven corazón de cera >>.

A M. DE MUSSET, EN REPOSE A SES VERS.

Fragment de Méditation. (1840)

Est-ce un titre à porter au seuil du jugement,
Pour toute œuvre ici-bas qu'un long ricanement?
L'homme répondra-t-il, quand le souverain maître

Lui criera dans son cœur: <<pour quoi t'ai-je fait naître?
Qu'as-tu fait pour le temps, pour le ciel et pour moi?
— J'ai ri de l'univers, de toi-même et de moi!>>
Honte à qui croit ainsi jouer avec sa lyre,
La vie est un mystère, et non pas un délire. [...]

(Lamartine 1971, 1208)

Años más tarde, tras la muerte de Alfred, Lamartine dijo no haber conocido a Alfred hasta 1852 en el día de su recepción en La Academia y escribió unas críticas demasiado peyorativas, severas e incluso ofensivas al poeta y a su obra, mismas que Paul de Musset le reprochó y exigió retractarse, sugiriéndole que no se envaneciera tanto de sus propias poesías y sintiéndose lo que no era. Lamartine no fue insensible a los reclamos doloridos de Paul y más tarde escribió:

Oh! Que ne t'ai je connu plus tôt
O Musset, pardonne-moi
Du sein de ton Élysée actuel!
Je ne t'avais pas lu alors!

(Musset 1951, 639)

Unas semanas más tarde se abriría una exposición de pintura. El director de la *Revista* le propuso hacer una reseña de este evento, a la que Alfred tituló *Salón de 1836*. Obtuvo una gran distracción con este trabajo que lo obligaba a hacer un examen profundo de las obras expuestas. Llegaban las pruebas de imprenta sobre su artículo del *Salón*, cuando al apoyar la cabeza en la ventana, Alfred vio frente a él, del otro lado de la acera, a una muchacha muy bonita apoyada igual que él en el borde de una ventana de la casa. La joven comenzó a sonreírle. El vecino asombrado respondió a esta sonrisa con un saludo y a continuación regresó a sus pruebas. Días después la joven reapareció en la ventana, tomando los rayos del sol de abril. Alfred la miró, ella sonrió como la primera vez y respondió con un saludo. Esta historia se repitió varias veces; luego, los saludos de la joven hacia la casa del poeta fueron a diario y por lo tanto, las sonrisas y las muestras de simpatía cada vez más frecuentes. De las miradas pasaron a las señales; se mandaron besos; se encontraron como por casualidad en la calle; finalmente ambos estuvieron de acuerdo y sin pensarlo demasiado se abandonaron a los impulsos de su corazón. Alfred, temiendo involucrarse en la relación, se fue a pasar algunos días a la casa de campo de su amigo Tattet. El

padre de Tattet tenía en el valle de Montmorency una propiedad muy bonita. Pero sus hijos, no contentos con eso, alquilaban a escondidas una pequeña casa situada un poco más lejos. Llevaban una vida alegre en los dos lugares, aunque el ambiente no era el mismo en ambos. Alfred Tattet tenía caballos, le gustaba la vida lujosa y los placeres de toda clase; poseía un espíritu extravagante y buscaba las excentricidades, por lo tanto encontró en Alfred de Musset a quien necesitaba para perpetrar sus locuras en el bosque a media noche y sus cenas exóticas sobre la hierba iluminadas por antorchas. Louise, que era el nombre de la muchacha de la ventana, lloraba durante este tiempo por la ausencia de Alfred. Ella le escribió algunas cartas con reproches y mucha elocuencia. Alfred, a quien los sufrimientos lo habían vuelto dócil, se dejó llevar. Volvió de nuevo a París en busca de su amante y la llevó a la casa de Tattet. Allí la joven, embriagada por el aire de los bosques y la libertad, dio rienda suelta a su alegría y posó, sin saberlo, para las figuras parisienses de *Bernerette* y *Mimi Pinson*.

MIMI PINSON

Mimi Pinson est une blonde,
Une blonde que l'on connaît.
Elle n'a qu'une robe au monde,
Landerirette!
Et qu'un bonnet.
Le Grand Turc en a davantage.
Dieu voulut de cette façon
La rendre sage.
On ne peut pas la mettre en gage,
La robe de Mimi Pinson. [...]

La fidelidad de Louise estaba a toda prueba en este tiempo. Después de dos o tres rupturas y reconciliaciones la relación terminó totalmente.

Por entonces Alfred era recluta en los bandos que dirigían sus amigos Tattet y el príncipe Belgiojoso. El 18 de junio en casa de los príncipes de Belgiojoso, Alfred actuó el primer acto del *Misántropo* de Molière en los papales de Oronte y Filinto. Luego de varias semanas, una mañana se detuvo a reflexionar diciendo que ya era bastante disipación. Él mismo se comparaba con una pelota en el ir y venir de una raqueta a otra y creía un acto de independencia volver al hogar materno. Ahora tenía una nueva provisión de impresiones

y experiencias y por lo tanto, nuevas ideas. De este diálogo consigo mismo nació la obra en tres actos: *Il ne faut jurer de rien*¹⁴ dando muestra de que en la vida de un verdadero escritor no hay nada perdido ni nada inútil. Esta comedia apareció en la *Revista* el 1 de julio de 1836. De vuelta a casa experimentó el antiguo placer de estar en su estudio, el mismo deseo de encerrarse, la misma exasperación con la musa que fingía enfadarse y a la que no tenía nada que reprocharle. La *Noche de agosto* fue para el autor una noche de delicias. Había adornado su habitación y abierto las ventanas. La luz de las velas se fugaba entre las flores que llenaban cuatro grandes jarrones dispuestos simétricamente. La musa llegó como una novia a la cita. Esta vez las ideas del poeta eran de serenidad, su corazón sin heridas, su espíritu firme y su imaginación libre de obstáculos. Pero al día siguiente se le notaba preocupado, intentando leer un capítulo de una nueva novela, sin poder llegar al final. Cuando su hermano le preguntó lo que tenía: “El pescado, respondió Alfred. Pasó algunos días en el agua por un favor extraordinario; Helo aquí hoy, volvió a caer en un campo de trigo.” Leyó en voz alta esta frase y el resto de la página, en la que contó un número excesivo de adjetivos. Cada sustantivo arrastraba dos o tres adjetivos tras de sí, por consecuencia, esto le parecía el estilo más barroco y exagerado del mundo; “Alfred, de buen humor, preguntó a su hermano lo que pensaba, y éste le respondió:

-“ Está muy de moda.

- Quisiera saber el efecto que puede producir este estilo sobre la gente de la provincia y si juzgan literatura parisina tales muestras de escritura”. (Musset 1963, 33)

Fue así como Alfred concibió la idea de escribir una carta al director de la *Revista* tal y como podría hacerlo algún habitante de un pequeño poblado. Luego decidió la forma que debía dar a su crítica y en vez de un provinciano, creyó necesario servirse de dos. Stendhal había publicado distintos artículos, unas veces bajo el pseudónimo de Dupuis otras con el

¹⁴ Proverbio en tres actos en que un rico negociante llamado Van Buck convence a su sobrino Valentín para casarse, pero éste no está del todo convencido pues Cecilia, la prometida, se resiste al arreglo del matrimonio. Él decide que entrará como incógnito a su castillo. Y Van Buck anuncia a la joven que el compromiso con su sobrino se ha disuelto. Instantes después a ella le anuncian la llegada de un gentilhombre que quiere hablarle. Cómo Cecilia no conocía al prometido, el incógnito (Valentín) le habla de amor y a ella no le desagrada. Van Buck escribe una carta, a instancias de su sobrino, en la que previene a la madre de Cecilia que su hija ha recibido un recado de amor de un desconocido. Pero Cecilia los descubre; sin embargo ella aún no conoce a Valentín (al que desprecia) y está prendada del desconocido. Él jura a su tío que Cecilia será su amante a como dé lugar. Luego, como Valentín, le pide una cita, a la que ella no asiste. Tras una serie de enredos él, de incógnito, se queda con Cecilia e intenta seducirla, a lo que ella se opone con simplicidad, diciéndole primero que quiere casarse con él. Valentín termina por descubrirse ante Cecilia y ella es aleccionada por el proverbio que da título a la obra.

de Cottonet. Alfred adoptó estos dos nombres, pensando con gusto que intrigaría a Stendhal. Poco tiempo después apareció en la *Revista* la primera carta de los *Deux habitants de la Ferté-sous-Jouarre* sobre el abuso de los adjetivos. Bajo una forma agradable y ligera esta carta hizo mucho ruido ya que trataba una cuestión de gusto literario con mucha claridad, por eso Stendhal quedó encantado con la sensatez del uso de sus pseudónimos; a pesar de que se le atribuía a él este artículo, se apenaba al negar su autoría. Incluso le escribían muchos para felicitarlo. El secreto no se guardó por mucho tiempo, Franz Liszt, conocido de Alfred desde las reuniones en casa de George Sand, se lo hizo saber. Las cartas que Alfred escribió con estos nombres fueron cuatro y aparecieron publicadas el 15 de septiembre de 1836, 1° de diciembre, 15 de marzo y 15 de mayo de 1837 bajo el título de *Cartas de Dupuis et Cottonet*. (véanse los apéndices)

Durante 1836 Alfred compartió nuevamente la intimidad con Madame Caroline Jaubert, la “madrina” y fue en ese mismo salón de Caroline donde ella presentó a su prima Aimée d’Alton con Alfred. Pero la intriga tejida por la mano discreta de la “madrina” no se dio sino hasta el año siguiente, en marzo de 1837, mes en que Alfred comenzó su correspondencia con Aimée.

Días antes habían propuesto a Alfred para un puesto de agregado cultural en Madrid. Entre la perspectiva de una carrera diplomática que se abría frente a él y este nuevo amor, que no se parecía a ninguno de los precedentes, Alfred no sabía hacia dónde voltear los ojos. Estaba tan indeciso como Hamlet aunque su dilema no fuera trágico. Tomando como testigo a Aimée, que por esos días se mostraba enternecida y consentidora, hizo un soliloquio sobre el *ser o no ser*.

Finalmente tras enterarse del burocratismo al que debía someterse se decidió por el amor. Su relación comenzó con un ímpetu arrollador. Entre ambos se estableció un ritual de fetichismo casi infantil desde el principio de su noviazgo. Compartieron la pluma y el tintero, luego ella le tejió y bordó una bolsa invitándolo a que ahorraran, después imprimieron sus labios en el papel para cartas. La iniciativa de este juego surgió de Alfred:

“Si usted no quiere venir, bese un pedazo de en papel blanco y envíemelo. Aimée no se hizo del rogar. Envió la impresión de sus labios. Y él posó rápidamente los suyos sobre el dobléz del papel escarlata, como para aspirar el sabor del beso invisible. Pero a fuerza de besar y besar la querida marca, el olor a él se impregnó en el papel: me siento forzado a confesar que apesta a tabaco y cera para bigotes. No había pensado devolvértelo con el olor de una boca indigna de acercarse a la boca rosa que el representa.” (Lestringant 1999, 367)

Con Caroline Jaubert él se había arriesgado a algunos placeres del mismo tipo, incluso, no eran del todo en broma. En junio, algunas semanas después de la conquista de Aimée y mientras terminaba el cuento *Emeline*, hizo a su “madrina” (que había servido de modelo para el personaje del cuento) una revelación: El amor era el valor supremo al cual sacrificaba todo, la novela, la comedia o el poema en curso, su fracaso en la carrera diplomática, su reputación, sus amigos y la gloria del porvenir. Sin duda alguna en el tiempo de *Lorenzaccio* y de *On ne badine*, la vida nutría y daba origen a las obras de Alfred, pero después la corriente se invirtió. Parecía que toda la ambición de la poesía fuera para darle sentido a su vida, a una vida que se le escapaba de aventura en aventura, desde los celos de Alfred, su pasión por el juego, las citas fallidas, el alcohol y siempre los problemas de alcoba.

Alfred trabajaba en esos tiempos para Buloz. A él le gustaba vivir al día y pagar sus deudas. En marzo de 1838 Aimée, luego de varios intentos por atraparlo le propuso matrimonio, cosa que él rechazó y desde ese momento comenzó una lenta declinación de su amor. Alfred se defendió diciendo:

— “Hay que aceptar que tú eres la más testaruda y la mejor criatura del mundo... Pero mi familia, mi posición, el porvenir son una necesidad irrevocable que dicen a lo nuestro un rotundo: no” (Lestringant 1999, 382)

Su familia y sobre todo su madre eran los obstáculos; su posición social ya era nula; en cuanto al porvenir, él no creía en eso. La verdadera razón era la debilidad de su carácter y la doble vida que llevó siempre. A partir de ahí sus cartas se espaciaron y se redujeron a simples recados. Él la quería y ella lo adoraba sin renunciar a su intento de unirse a él. Él la

llamaba: rosa embalsamada, mi rosa blanca, mi blanca belleza, mi bella ninfa, la más bella y mejor muñeca de todas las ninfas y muy seguido, mi muñeca ninfa, un piropo que a ella no le gustaba. Tiempo después él mandó un recado en el que proponía pasarse una jornada de olvido: lanzándose uno en brazos del otro. En diciembre de 1838 todo había terminado entre Aimée y Alfred, mientras tanto él ya había encontrado una nueva pasión por el teatro y sobre todo por Rachel.

Sin embargo la relación de Aimée con los Musset no terminó hasta el día de su muerte, ya que tras ser rechazada por Alfred, contrajo matrimonio unos años más tarde con Paul de Musset, hermano y principal biógrafo de Alfred.

Para 1839 se vieron menos que antes, él pretextaba trabajo y decía que se iba a dedicar en plenitud hasta terminarlo. En el mes de enero publicó *L'Espoir en Dieu* y de ahí no hizo nada hasta fines de agosto, precisamente el 29 cuando escribió las estrofas por el nacimiento del conde de París. Ese día por la tarde, en casa de Tattet en medio de una orgía Alfred bañó con champagne (sus amigos dijeron que orines) a una muchacha que dijo gustar de sus libros. Esa misma noche, al llegar a su casa, escribió en versos grandilocuentes una loa al nieto recién nacido de Louis Phillipe, continuador de la dinastía de los “cabeza de pera”, como les apodaban en la escuela:

SUR LA NAISSANCE DU COMPTE DE PARÍS

Où les vit-on fleurir mieux qu'au siècle où nous sommes ?
Quand vit-on au travail plus de mains s'exercer ?
Quand fûmes-nous jamais plus libres de penser ?
On veut nier en vain les choses et les hommes:
Nous aurons à nos fils une page à laisser...

Son courageux aïeul est ce roi populaire
Qu'on voit depuis huit ans, sans crainte et sans colère,
En pilote hardi nous montrer le chemin
Son père est près du trône, une épée à là main;
Tous les infortunés savent quelle est sa mère.

Ce n'est qu'un fils de plus que le ciel t'a donné,
France, ouvre lui tes bras sans peur, sans flatterie;
Soulève doucement ta mamelle meurtrie,
Et verse en souriant, vieille mère patrie,

Tres días después, la *Revista de dos mundos* publicó además de esta loa, las cartas que los amigos del autor hicieron llegar al duque de Orleáns. Un sirviente del castillo entregó al poeta un portalápices adornado con un diamante. Años más tarde se dijo en algunas noticias que aparecieron tras la muerte de Alfred, que el puesto de bibliotecario en el ministerio del interior le fue otorgado en pago por los versos sobre el nacimiento del conde de París. Sin embargo no fue así. Las cosas ocurrieron de otro modo: el puesto estaba vacante y un ministro propuso para el cargo a Buloz, director de *la Revista de dos mundos*, éste no aceptó y en su lugar recomendó para bibliotecario a Alfred, asegurándose de que con esto le retribuía un favor y fue así como anunció el nombre de su candidato.

El ministro, sin haber leído jamás un verso o una línea del escritor recomendado, confesó que lo único que conocía y de oídas, era la *Ballade à la lune* de la que dijo a Buloz, que le pareció algo atrevida y por lo tanto cuidaría de no comprometerse. Alfred advirtió que la propuesta de Buloz (que para entonces ya estaba arrepentido de haberlo recomendado) era interesante y pidió ayuda al duque de Orleáns su antiguo compañero del colegio. El príncipe consintió en interceder ante el ministro que ya tenía prevista a otra persona para el cargo. Se necesitaron casi seis semanas para destrabar las negociaciones. Finalmente la nominación fue firmada el 19 de octubre y la biblioteca del ministerio del interior fue entregada a Alfred de Musset.

Por otra parte, la orientación de sus obras cada vez estaba más llena de incertidumbres. Pues había en él demasiados temas y personajes flotando a su alrededor, desde la tierna lírica hasta las tragedias. Sin embargo a partir de la publicación de *Sur la naissance du Comte de París* Alfred se volvió autor de poesías casi documentales, entre las cuales se encuentran unos *Elogios a los valeses alemanes*; y sólo la sátira divertida que continuó posteriormente en los versos de *Dupont y Durand*, *El hijo de Tiziano* y la prosa incisiva de las últimas *Cartas de Dupuis y Cottonet* son distintas al estilo documental de estos tiempos. El interés oficial de un régimen político preocupado sobre todo por el beneficio industrial, causó que poco a poco se fuera perdiendo el interés por la literatura. Cosa que afectó y

molestó mucho a casi todos los escritores, por esto Alfred comenzó a escribir en los periódicos artículos de crítica contra la literatura folletinesca que cobraba gran auge y que ganaba más lectores día tras día. De las pequeñas obras escritas en este periodo *El hijo de Tiziano* es aquella que escribió con más entrega y placer. Alfred consideraba esta obra como una de sus mejores producciones, esto a causa de dos sonetos que creía irreprochables y de la originalidad del tema. Había intentado escribir con la conciencia tan tranquila que descansó durante seis semanas después de su publicación. Pero aún no llegaba el día en que debía pronunciar la razón de su pereza y decir las causas y razones de su silencio. Una noche durante una conversación en un café en el que los envidiosos se permitían denigrar frente a él a todos los jóvenes talentos, le hicieron reventar la bilis. Tuvo aquí la fantasía de poner en verso las doctrinas que él había combatido y llevar la guerra al campo de los adversarios. Y el resultado de esta idea satírica fue el idilio de *Dupont y Durand*:

DUPONT Y DURAND
DIALOGUE

DURAND

Que vois-je donc là-bas ?

Quel est ce pauvre diable

Qui dans ses doigts transis souffle avec désespoir;

Et rôde en grelottant sous un mince habit noir ?

J'ai vu chez Flicoteaux ce piteux personnage.

DUPONT

Je ne me trompe pas. Ce morne et plat visage,

Cet œil sombre et penaud, ce front préoccupé,

Sur ces longs cheveux gras ce grand chapeau râpé...

C'est mon ami Durand, mon ancien camarade.

DURAND

Est-ce toi, cher Dupont ? Mon fidèle Pylade,

Ami de ma jeunesse, approche, embrassons-nous.

Tu n'es donc pas encore à l'hôpital des fous ?

J'ai cru que tes parents t'avaient mis à Bicêtre

DUPONT

Parle bas. J'ai sauté ce soir par la fenêtre,

Et je cours en cachette écrire un feuilleton.

Mais toi, tu n'as donc pas ton lit à Charenton?

L'on m'avait dit pourtant que ton rare génie... [...]

Meses después, una noche de enero en 1839 luego de un largo día de trabajo Alfred contaba frente a su hermano las hojas del cuento *Croisilles* que acababa de terminar. Esta

obra se publicó el 15 de febrero del mismo año. El resto de 1839 lo pasó yendo del trabajo en la biblioteca al teatro. Y fue hasta el invierno de 1840 que terminó el período de estas dos inclinaciones. El poeta, un poco desengañado, preocupado por los compromisos y aburrido con las responsabilidades del trabajo. Aprovechaba las invitaciones que le hacían sus amigos y se divertía aún más con la alegría de los otros, pero la vivacidad de la juventud parecía haberlo abandonado.

Dos meses después, una noche fría volvió a su casa con pulmonía. El médico no diagnosticó bien la enfermedad y en primer lugar dijo a la familia que se trataba de una fiebre cerebral. Habían seguido sus primeras indicaciones, pero el error estuvo a punto de costarle caro. Tras la convalecencia, Alfred pareció vivir un renacimiento. Era como si hubiese vuelto a sus diecisiete años y todas las dificultades, toda la desesperación que habían precedido a la enfermedad, se hubieran desvanecido en un horizonte color de rosa. Por temor a revivir sus ideas con temas dolorosos, en casa todos procuraban no hablar al convaleciente de lo que lo inquietaba antes de enfermarse. En sus visitas matutinas el médico evitaba pronunciar las palabras: compromiso o trabajo. Alfred repetía de vez en cuando que todo en el mundo tenía remedio y que sus asuntos se arreglarían y en efecto, los desconciertos del poeta iban a terminar de manera imprevista.

Un editor, el señor Carpentier, acababa de hacer una revolución en la industria editorial; la novedad eran sus ediciones en formato de bolsillo (in-18) que estuvieron repentinamente al alcance de todos los lectores a pesar de que algunas gentes los consideraban demasiado costosos. Desde hacía dos años Carpentier había publicado numerosos volúmenes cuando Buloz le sugirió la idea de publicar en el nuevo formato las obras de Alfred de Musset. Para poner manos a la obra y concluir este asunto, Buloz estuvo de acuerdo en sacrificar una serie de obras que tenía preparadas para su edición (in-8) del *Espectáculo para un sillón*, mismas que permanecían aún en la imprenta de la revista. Una mañana Carpentier propuso reunir todas las poesías en un volumen único en el nuevo formato. Esta propuesta cambió las cosas, pues Carpentier no se equivocaba en sus cálculos. Las poesías reimprimadas se vendieron en número considerable y las demás obras del autor vinieron a dar más trabajo a los impresores. Esto significó un éxito financiero para Musset.

Asistía asiduamente al teatro, cualquiera que fuese el espectáculo y a pesar del calor del verano. Una noche la sala estaba semivacía durante una obra de Molière, al llegar a su casa escribió un poema en tono satírico a propósito de la sala vacía, al que llamó *Une soirée perdue*:

UNE SOIRÉE PERDUE

J'étais seul, l'autre soir, au Théâtre Français,
Ou presque seul ; l'auteur n'avait pas grand succès.
Ce n'était que Molière, et nous savons de reste
Que ce grand maladroit, qui fit un jour Alceste,
Ignore le bel art de chatouiller l'esprit
Et de servir à point un dénouement bien cuit.
Grâce à Dieu, nos auteurs ont changé de méthode,
Et nous aimons bien mieux quelque drame à la mode
Où l'intrigue, enlacée et roulée en feston,
Tourne comme un rébus autour d'un mirliton...

Puis je songeais encore (ainsi va la pensée)
Que l'antique franchise, à ce point délaissée,
Avec notre finesse et notre esprit moqueur,
Ferait croire, après tout, que nous manquons de cœur ;
Que c'était une triste et honteuse misère
Que cette solitude à l'entour de Molière... [...]

La *Revista de dos mundos*, aprovechó este poema para publicar nuevamente algo de Alfred.

En 1840, al llegar a la edad de treinta años, Alfred sentía que había llegado el fin de su carrera literaria, sin embargo una circunstancia imprevista vino a darle nuevas fuerzas y lo hizo volver sus pasos hacia la poesía. En los pasillos del Teatro Italiano, Alfred se encontró con George Sand, aquella entrevista con la mujer cuya imagen había borrado de su corazón desde hacía varios años, causó en él una gran emoción. Volvió a su casa muy agitado. Se habría dicho que fue una entrevista de amantes reconciliados. Encendió en su habitación la misma iluminación de las ocasiones importantes en que su musa lo acompañaba y se abandonó sin reserva ella. Entonces escribió toda la noche sin interrupción, no se durmió hasta que los primeros rayos de la mañana se dejaron ver. Parecía conservar la

inspiración incluso durante el sueño, ya que al despertar, reanudó su trabajo con la pluma. *Le souvenir*, como Alfred tituló a esta obra, se publicó en la *Revista de dos mundos* el 15 de febrero de 1841. Cuando recibió la enhorabuena de su madre, la de su amigo Tattet y la de su “madrina”, Alfred dijo de esta obra: Este es el sacrificio que me hará volver de nuevo al público. Pues entregué a los animales mi corazón sangrante :

LE SOUVENIR

J'espérais bien pleurer, mais je croyais souffrir
En osant te revoir, place à jamais sacrée,
La plus chère tombe et la plus ignorée
Où dorme un souvenir !...

Voyez! La lune monte à travers ces ombrages.
Ton regard tremble encor, belle reine des nuits;
Mais du sombre horizon déjà tu te dégages,
Et tu t'épanouis...

Que sont-ils devenus les chagrins de ma vie ?
Tout ce qui me fait vieux est bien loin maintenant;
Et rien qu'en regardant cette vallée amie
Je redeviens enfant. [...]

Comenzaba a darse cuenta de que sus poesías al momento de publicarse parecían caer en el vacío. Desde que publicó la cuarta carta de *Dupuis y Cottonet* en la que criticaba el poder desmesurado de la prensa y los abusos que ésta cometía por tener “la suprema autoridad”, y desde que sus versos estaban al alcance de todo mundo, la prensa parecía fingir no tener conocimiento de sus publicaciones y cuando se mencionaba su nombre por casualidad, era para citar con desprecio hiriente al poeta de los *Cuentos de España* o la *Andaluza*, como si desde 1830 no hubiese dado un solo paso adelante. Aunque esta conspiración de silencio no se le escapaba a nadie, Alfred se negó por mucho tiempo a creerla verdadera.

Un año más tarde, tras la publicación de la *Epístola sobre la pereza*, el día primero de noviembre de 1842. En el número siguiente de la *Revista de dos mundos*, se publicaría un artículo de Sainte Beuve. Al leer las pruebas de este artículo, Sainte-Beuve hizo un apartado cuyos términos parecían hechos para poner a prueba la modestia de Alfred. Era

una clasificación de todos los Poetas vivos en ese momento según la opinión de la “crítica”, por orden no de mérito sino por celebridad y cuya intención era, sin lugar a dudas, herir el orgullo tanto de la gente nombrada, como el de los omitidos, esto a partir del criterio del autor del artículo. En esta clasificación Alfred de Musset estaba situado en la tercera categoría, justo en medio del grupo de las mujeres poetas. Además la publicación añadía una nota sobre él, diciendo: "Si este joven poeta sigue escribiendo sátiras como los versos *Sobre la pereza* u otras “meditaciones” como la *Noche de mayo*, está en gran riesgo de salir del grupo". (Musset 1963,33)

Buloz, editor de la revista, preguntó a Paul de Musset qué pensaba de esta valoración. El hermano del poeta respondió que si el autor del artículo no hubiera leído completa la *Noche de mayo* sería necesario enviarle esa y las veinte entregas a la *Revista* en las cuales aparecían las otras *Noches*, las distintas poesías y todas las “meditaciones”, como Sainte-Beuve llamaba a las poesías de Alfred, publicadas desde hacía seis años y que no esperaba encontrar a su hermano en la confusión de un grupo y mucho menos entre poetas a los cuales el propio director de la *Revista* había devuelto muy a menudo los versos que hacían. Dijo también que todo en la valoración le parecía injusto, incluso la palabra “meditación” dada a poesías de gran originalidad y por último, que no correspondía a la *Revista de dos mundos* hablar en esos términos de uno de los colaboradores que más gustaban a sus lectores y que, si se trataba de asombrar a sus lectores por la inserción de una frase que ofendería a los admiradores de Alfred más que al propio poeta, la propia *Revista* resultaría aun más afectada que Alfred, pues el objetivo del artículo se había alcanzado perfectamente y no había nada que cambiar. Buloz se apresuró a garantizar que esa no era su intención y prometió comprometer al Sainte-Beuve a modificar o suprimir esta parte de su artículo.

Sin embargo el 15 de enero, en el momento en que Alfred tuvo en sus manos un ejemplar de la *Revista* y conociendo la susceptibilidad y el insuperable amor propio de Sainte Beuve, con el presentimiento de que no había cambiado ni una coma del artículo, Alfred tomó el ejemplar, lo abrió al azar y fue precisamente en la página donde se le men-

cionaba. Al cabo de unos minutos, puso el número de la revista en la chimenea, diciendo en voz baja: "Y tú también, Sainte Beuve!"

A SAINTE-BEUVE
SUR UN PASSAGE D'UN ARTICLE INSÉRÉ DANS
LA REVUE DES DEUX MONDES

Ami, tu l'as bien dit: en nous, tant que nous sommes,
Il existe souvent une certaine fleur
Qui s'en va dans la vie et s'effeuille du cœur.
<<Il existe, en un mot, chez les trois quarts des hommes,
Un poète mort jeune à qui l'homme survit.>>
Tu l'as bien dit, ami, mais tu l'as trop bien dit.
Tu ne prenais pas garde, en traçant ta pensée,
Que ta plume en faisait un vers harmonieux,
Et que tu blasphémais dans la langue des dieux.
Relis-toi, je te rends à ta Muse offensée;
Et souviens-toi qu'en nous il existe souvent
Un poète endormi toujours jeune et vivant.

Alfred escribió esto en 1837 a Sainte-Beuve como si hubiese presentido lo que éste habría de hacerle algunos años después y cuando esto ocurrió solamente modificó el título.

Al leer con atención y en cierto orden cronológico las poesías de Alfred de Musset, pareciera que desde 1842 ya no añadió a su obra en verso demasiadas ironías ni sátiras como en las poesías de sus primeros años y sin embargo, algunos años más tarde Sainte-Beuve cambió de parecer sobre su primer juicio. Colocando al poeta en la fila de los dioses, por supuesto, después de su muerte.

Sin frecuentar a mucha gente desde 1842 Alfred acostumbraba ir a dos o tres salones y casas de mala nota en donde tenía algunos amigos y por supuesto amigas. Volvió a su casa varias veces con sonetos o canciones en la cabeza que estaban dedicados a alguna mujer o a cualquier otra cosa y de los que no guardó copia alguna. De esa época lo único que guardó fue el cuento alegórico *Historia de un mirlo blanco* que escribió para una publicación ilustrada cuyo editor había ganado su amistad, sin embargo, Alfred no lo consideraba un trabajo serio.

La enfermedad que en alguna ocasión lo confinó al reposo absoluto y de la cual sanó gracias a los cuidados de una monja llamada Marcelline, le había dejado una serie de secuelas y molestias en el pecho. Necesitaba cuidados especiales y nunca los quiso seguir. A los numerosos resfriados que obtuvo siendo bibliotecario, se añadieron mucho otros que pescó por imprudencia. A menudo se le veía demacrado y condenado a guardar reposo, pero tenía tanto entusiasmo que se restablecía en pocas horas. Lo dejaban en cama abati- do y un momento después lo encontraban de pie, poniéndose los zapatos para salir. En dos ocasiones los médicos lo sangraron. Durante ese invierno no había nada que no le causa- ra aflicción, incluso lo que ocurría en las letras lo experimentaba con dolor. A decir del pro- pio Musset: “La novela folletinesca llegó, a su más alto grado de fama, audacia y vulgari- dad, ya que todo el que tenga una pluma, con el nuevo estilo de hacer novelas puede verse humillado.”

Alfred se avergonzaba al igual que otros escritores, pues por una parte veía la litera- tura sucia y contaminada, la honradez literaria, el amor a la belleza y el gusto del público pisoteados. Mientras que por la otra, a sus ojos, los escritores talentosos perdían valor. A los treinta y dos años, Alfred se compadecía de haber vivido demasiado. Sí a eso se añade que en ese mismo año sus amigos más preciados parecían ídolos rotos, es decir: la imagen de Rachel, marchita; Pauline García¹⁵, olvidada; el exilio voluntario de Tattet; el duque de Orleáns muerto en un accidente en coche y no con la fastuosidad que sus amigos espera- ban; incluso en eso Musset encontró con qué compadecerse y entristecerse.

Antes de un viaje que su hermano haría por Italia, Paul fue a una excursión en la que a él y a los demás excursionistas les sucedieron algunos incidentes cómicos y cuyo relato

¹⁵ Pauline García (Pauline Viardot, por su matrimonio con Louis Viardot director del Teatro Italiano). Hermana menor de *La Malibrán* y tras la muerte de esta, su sucesora; sin embargo quedó como la sombra de la leyenda de su hermana. Vivió 89 años y aunque, según sus parientes, era la fea de la familia, resultaba tan atractiva y tenía tanto talento que enamoró irresistiblemente a la flor y nata de la inteligencia europea de su tiempo. Paulina García, ya Viardot, reunía en su casa de campo a lo más célebres artistas: Chopin, Rossini, Musset, George Sand, Delacroix, Saint-Saëns, Flaubert, Gounod, Liszt, Berlioz e incluso Dickens. Más tarde, cuando se mudó a Baden-Baden, rehizo y amplió el círculo e ingresaron en el Meyerbeer, Robert y Clara Schumann, Brahms, Fauré, Richard Wagner e Iván Turguéniev, su perpetuo e inconsolable aman- te. George Sand la convirtió en heroína de su novela *Consuelo*. También Saint-Saëns le dedicó su ópera *Sansón y Dalila*, Wagner le dedicó el segundo acto de *Tristán* y Brahms compuso y dirigió bajo su balcón una serenata de cumpleaños. En París, su primer propagandista fue Alfred de Musset, que intentó conquistarla pero sin éxito. Tras desdeñar a Musset, Paulina cedió a los deseos de George Sand, incluso George fue la que urdió su matrimonio con Louis Viardot. Murió en 1910, fue entonces cuando se escucharon elogios a su talento y habladurías sobre su vida íntima.

divirtió tanto a Alfred, que se dio a la tarea de poner los incidentes en verso. Uno de los excursionistas recitó algunos de estos versos a Charles Nodier, que pidió todo el relato. Esto ocurrió justo cuando el Consejo de disciplina¹⁶, arremetió contra el guardia nacional poco afanoso y le dictó varios días de prisión. Alfred obtuvo como un favor especial la habitación 11 misma en que los artistas solían ser reclusos y al estar ociosos allí, habían cubierto los muros de pinturas y dibujos. Este calabozo le pareció muy agradable al preso. Que para dejar un recuerdo de su paso, al igual que todos los presos anteriores, escribió algunos de sus versos en la parte inferior de una figura femenina que le gustó y cuando salió de prisión compuso *Le mie prigionni*:

LE MIE PRIGIONI

On dit: " Triste comme la porte
D'une prison." -
Et je crois, le diable m'emporte
Qu'on a raison...

Je suis, depuis une semaine,
Dans un cachot,
Et je m'aperçois avec peine
Qu'il fait très chaud...

Et ces cachots n'ont rien de triste,
Il s'en faut bien :
Peintre ou poète, chaque artiste
Y met du sien...

Sentirais-je quelque ingénue
Velléité
D'aimer cette belle inconnue
La liberté ? [...]

La edición que contenía estos versos llegó a las manos del conde Molé, que atraído por la originalidad del título y por la brevedad del fragmento, decidió enviarle un emisario para felicitarlo a nombre suyo y para notificarle su candidatura a la Academia francesa, de la que fue rechazado por primera ocasión.

¹⁶ Una especie de servicio militar de la época.

Al regreso de Paul, las conversaciones sobre Italia no cesaron durante todo el invierno. Además Alfred debía estar en reposo a causa de una pulmonía que pescó al pasear por los bosques de Boulogne en una noche clara, pero fría. Los médicos abusaron de las sangrías y prolongaron su convalecencia. Para distraerse, en esos días escribió una obra que trataba sobre los amores de un par sordomudos, que apareció publicada en el *Constitutionnel* sin causar el menor ruido. Compuso al mismo tiempo el poema titulado *A mi hermano que vuelve de Italia* y luego guardó la pluma a pesar de las solicitudes y ofertas que le hacían. La decadencia en el gusto del público, ávido de folletones, era una de las causas por las que decidió no escribir más. Cuando le agobiaba el aburrimiento y deseaba distraerse, iba varios días consecutivos al Teatro Italiano, a la Ópera o a la Ópera Cómica, luego volvía a casa satisfecho de música para un buen tiempo. Cuando se dedicaba a los placeres lo hacía de la misma manera en que asistía al teatro. Todos estos excesos eran cada vez más nocivos para su salud, pero hasta su último día, nunca quiso someterse ni a una dieta moderada, ni a tomar cualquier precaución.

Franz Liszt, el músico, era muy famoso por entonces, tenía un alumno llamado Hermann que tiempo después se dedicó a la santidad. Hermann tocaba el piano a menudo en reuniones de dos o tres amigos. Alfred disfrutaba con el talento del pianista y compositor. Y mientras el músico improvisaba, el poeta por su parte, hacía versos para la música improvisada. Fue juntos como compusieron tres canciones: *Bonjour Suzon!*, *¡Non, Suzon, pas encore!* y *¡Adieu, Suzon!* Otra melodía del mismo pianista, con letra en italiano, sirvió más tarde para hacer la barcarola que canta Steinberg en *Bettine*¹⁷. Un día de primavera en 1845 Hermann desapareció pues la gracia le llegó repentinamente. Se supo mucho tiempo después que tomó el hábito carmelita en un convento del sur de Francia.

Algunos meses después apareció en la *Revista de dos mundos* la obra *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*¹⁸. Bocage, un actor importante del momento y en ese entonces

¹⁷ Esta obra trata de una pareja que está a punto de contraer matrimonio (Bettine y Steinberg); y justo el día y a la hora en que llega el notario a la casa para realizar la ceremonia, Steinberg se fuga con una vecina que es princesa y del mismo modo en que lo hizo algunos meses antes con Bettine, a la que ahora deja vestida y alborotada.

¹⁸ No queriendo mezclarse con las gentes que vendrán de visita casa de la marquesa y que están por llegar en cualquier momento, el conde le hace una visita rápida: ahí hablan de todo y nada. Al escuchar el timbre el conde se levanta para irse. Pero no eran las visitas, era la lavandera que venía por ropa. Retoman la conversación y ella habla de un burgués amigo suyo que la corteja. El conde le reprocha su inconstancia e intenta declarar su amor a la marquesa. Vuelve a so-

director del Teatro Odeón, se entusiasmó por el protagonista al leer la obra y fue él desde un principio, quien se dio a la empresa de escenificarla. Además, Bocage quería arriesgarse y representar aunque fuese una vez *Un capricho*. Los actores ya tenían aprendidos los papeles. El autor, que recordaba la *Noche veneciana*, esperaba un segundo fracaso; no fue a los ensayos y dio total libertad a Bocage. El proyecto no culminó a causa de contratiempos de esos que no faltan en el teatro, tales como: los compromisos de los actores en otros montajes o la preferencia por alguna obra que ofrece mejores ganancias y augura más éxito. Algunos meses después director y autor habían abandonado esta idea. Por esos días Rose Chéri, una actriz joven, comenzó a destacar en el Teatro Gymnase. Alfred le tomó tal admiración a la actriz y ésta le gustaba tanto que asistió asiduamente al Gymnase durante treinta representaciones consecutivas. En este periodo se encontró bajo los encantos del placer de verla a diario y era casi tan aficionado de Rose como lo había sido a Rachel y Pauline García. Sin embargo esta pasión del artista duró sólo el tiempo que duraron las representaciones.

En 1847, durante un viaje al mar en compañía de sus hermanos durante el mes de septiembre, una noticia le esperaba en su regreso a París: se iba a presentar *Un caprice*¹⁹ en el teatro Francés. La suerte de esta obra fue algo especial.

nar el timbre y el conde nuevamente se levanta pues no quiere ver a los amigos que ella espera. La marquesa lo retiene y le habla ahora de las bailarinas que él suele visitar. Tras una serie de burlas, coqueteos, reproches y reconciliaciones vuelve a sonar el timbre, ahora el conde se arrodilla, ella se levanta y va hasta la puerta, desde donde lo escucha pero vigila que nadie los esté escuchando. Él le propone matrimonio y ella se le acerca y acepta. Entonces se percatan de que se les olvidó cerrar la puerta.

¹⁹ Matilde, a escondidas teje y borda una bolsa roja como regalo para su marido Chavigny, mientras trabaja se queja de que su esposo pasa demasiado tiempo en casa de otra mujer. En ese momento un criado avisa que el señor ha llegado y Matilde intenta retenerlo para que esa noche no vaya al baile y la pase con ella, pero él se muestra impaciente y apresurado. Mientras conversan ella le pregunta si le gustaría tener una bolsita para guardar sus monedas, a lo que él responde con una negativa, pues dice ya tener una (azul), misma que muestra a su mujer. Llena de celos, ella pregunta quién se la dio, cuando llega en ese preciso momento Madame de Léry, amiga de Matilde, que viene vestida muy elegante pues de allí irá a un baile. Al ver la bolsa, la amiga inmediatamente dice que se trata de una mujer a la que conoce y que, a juzgar por el color, es la expresión misma de la vulgaridad y del mal gusto de quien la regaló. Además, continúa M. de Léry, diciendo que esta bolsa ha pertenecido a otras personas y que la cuida como una verdadera joya, pues después de tres dueños siempre ha regresado a manos de quien se la dio. Chavigny se muestra contrariado por no ser el único dueño de tal "reliquia". Después M. de Léry invita a Matilde a ir al baile con ella e intenta animarla, pero sin lograrlo. Ella parte y cuando se quedan solos los esposos nuevamente, Matilde le pide varias veces que le dé la bolsa. Él no acepta y discuten. Él por no cederla, ella por celos de lo que la bolsa representa. Chavigny se enoja y se va. Matilde llora pues la bolsa que hizo con tanto esmero no tuvo la mínima importancia para él. Una hora más tarde regresa M. de Léry, diciendo que la cola para entrar al baile era tan larga que no pudo soportarlo y mejor se regresó a tomar el té con su amiga. Al ver a esta con los ojos llorosos le pregunta el motivo; al enterarse de lo que pasó con el asunto de la bolsa, M. de Léry propone a Matilde dar una lección al marido. Esta consistió en que Matilde se vistiera muy elegante y que fuese a dar una vuelta en coche, asegurándose de no regresar antes de media noche; le dice también que envuelva la bolsa que hizo en un paquetito y le pida a un criado de M. de Léry que la entregue a los sirvientes de la casa sin decir el nombre del remitente, para que lo hagan llegar a Chavigny. En ese preciso momento va llegando el marido y Matilde escapa para no ser vista y se va

La actriz Allan Despréaux, olvidada del público parisino, gozaba de una gran reputación en la corte de Rusia. Fue admitida en la alta sociedad rusa, adquirió el tono y los modales de las mujeres de gran mundo. Un día, le aconsejaron ir a ver una obra a un teatro pequeño de San Petersburgo en la que había un buen papel femenino que podía convenirle. Asistió y al ver la obra en ruso estuvo tan contenta que pidió una traducción de la obra al francés, para representarla ante la corte. Esta obra era *Un caprice* y le dijeron que no era necesario traducirla a la lengua en que se escribió originalmente. El Zar Nicolás, amante de la literatura francesa, lector de los románticos franceses y de Alfred, había encargado el trabajo de traducción a una persona aficionada igual que él, a la literatura francesa. El volumen que contenía *Un caprice* se vendía “como pan caliente” en las calles de San Petersburgo y entregaron un ejemplar a la actriz. A su vez ella presentó esta obra ante la gente de la corte, donde tuvo una gran acogida.

En París nadie sabía esto. Incluso cuando Buloz, editor de la *Revista* (y que había sido nombrado comisario real del Teatro Francés <<antigua Comédie-Française>> años antes, el 17 de octubre de 1838), trató por correspondencia con la actriz, para planear el regreso de ésta al escenario del Teatro Francés, ella quiso reaparecer ante el público de París en los dos papeles, Célime y la Señora Léry. Con excepción de Buloz, en el Teatro Francés todo mundo se asombró por esta elección. Nadie sabía de dónde provenía esta obra en un acto; pero la actriz, tras la experiencia en Rusia insistió en su decisión. Al llegar a París a mediados de octubre, Alfred de Musset encontró los trabajos muy avanzados. La obra se presentó el 27 de noviembre y la incertidumbre cesó. El éxito de *Un caprice* fue grandioso y la fama de esta obra en un acto hizo más por la reputación del autor que sus demás obras juntas. En algunos días el nombre de Alfred llegó hasta aquellas regiones del

a dar una vuelta, como convinieron. Al entrar, Chavigny comienza a buscar a su mujer y al no verla comienza a mostrarse molesto y paulatinamente celoso por enterarse de que fue al baile. Momentos después llega un criado y entrega el paquete a su destinatario que, al ver el contenido, piensa que le fue enviado por una admiradora suya. Él afirma que M. de Léry le está jugando una broma, e insiste en que ella es la que mandó el regalo. Discuten sobre las debilidades de hombres y mujeres. Ella a cambio de decirle quién le envió la bolsa le pide la que ya tenía (la azul), y él evadiéndose poco a poco para no entregarla, comienza a cortejar a M. de Léry. Ella lo rechaza diciéndole que la mujer que envió la bolsa es cien veces más hermosa y lo adora como a un dios, Chavigny insiste en que fue ella quien se la envió y le pide que le cumpla el “capricho” de ser su amante, pues dice adorarla. Madame de Léry le recuerda que la bolsa no le ha sido entregada, él tras haber desenmascarado sus verdaderas intenciones hacia M. de Léry, reconoce su derrota y le da la bolsa azul, que ella lanza inmediatamente al fuego y entonces le dice que la mujer que tanto lo adora y que sufre por él y por la duda de no sentirse amada es Matilde. Él pide perdón a la amiga de su esposa y cuando Matilde llega ambos se reconcilian, la amiga parte prometiendo volver otro día. Chavigny, por su parte reconoce su derrota y acepta haber caído en la tentación de sus caprichos.

público donde la poesía y los libros nunca llegan. La especie de prohibición que pesaba sobre él desapareció como por arte de magia y a partir de entonces no hubo un solo día en que la prensa no citara alguno de sus versos. El año 1848 comenzó mal para Alfred, el 6 de enero cuando aspiraba a una silla vacante en la Academia Francesa, sólo obtuvo dos votos a favor, uno de ellos fue el de Víctor Hugo. Del 22 al 24 de febrero fueron días de insurrección en Francia que culminaron con la caída de la familia real, la Abdicación de Louis Philippe 1° y la proclamación de la segunda república un día después. Alfred vio con pesar la partida de su amigo el duque de Orleáns apodado en la escuela “cabeza de pera”. Esta revolución lo afectó tanto como a otros, pero a él lo hizo de una manera que no se esperaba. El nuevo ministro del interior tenía una especie de consejo donde se elaboraban los *Boletines de la República* que la población de París leía pegados en las esquinas, unas veces con asombro, otras, incluso con pavor. Al ver entre los nombres de los consejeros privados del ministro, el de Ledru-Rollin, personaje que no lo quería, pensó que con un poco de suerte conservaría su cargo de bibliotecario. Se equivocó, una de las primeras medidas que tomó Ledru-Rollin fue la destitución de Alfred de Musset. Un diario publicó un artículo en protesta y otro que estaba a favor de la república, negó el hecho. Alfred envió a todos los diarios la carta en que se le notificaba su destitución. Un secretario general llamado Carteret firmaba dicha carta. A pesar de que no tenía mucho de que alegrarse con esta resolución que lo privaba de sus ingresos más seguros, Alfred no cesaba de admirar a la nación francesa por hallarse, según sus propias palabras, tan llena de vida. Meses después, del 23 al 26 de junio se vivieron nuevas jornadas de insurrección en Francia, en estos días se cerraron las fábricas, la sangre corrió por las calles, Alfred y Paul de Musset fueron llamados por la guardia nacional y estuvieron encuartelados como reservas durante los días de represión a los insurrectos. Tras el acuartelamiento, Alfred pasó varias noches de la misma manera que durante la revolución en julio de 1830, en medio de las trincheras de la guerra civil, desde donde seguía el curso de los acontecimientos. Semanas después, el 17 de agosto, la Academia francesa decidió por unanimidad, excepto dos votos en blanco, entregar a Musset un fondo dedicado a un escritor o artista “pobre” cuyo mérito mereciera ser apoyado económicamente. Alfred se sintió ofendido y sólo tras los consejos de su hermano aceptó el premio, mismo que decidió donar en apoyo a las víctimas de los alzamientos de junio. En septiembre, Musset recibió del ministerio del interior una indemnización de mil

francos a cuenta de los derechos de autor que no se le pagaron en tiempos de las revueltas. Alfred consideró esta indemnización como una revancha. El 28 de octubre le dieron sus trescientos y tantos francos del fondo para artistas pobres, mismos que distribuyó el 16 de noviembre a los lisiados por los acontecimientos de junio.

Volviendo al ámbito teatral, como una consecuencia del *Caprice*, el Teatro Francés presentó el proverbio *Il faut que une porte soit ouverte ou fermée* y la comedia en tres actos *Il ne faut jurer de rien*, con las que los actores más experimentados del teatro tuvieron un gran éxito. Esta última obra se presentó por vez primera el 22 de junio de 1848, justo a la misma hora en que la insurrección levantaba sus barricadas por todas partes de la ciudad. El Théâtre-Historique (dirigido entonces por Alejandro Dumas) dio algunas funciones de *Le chandelier*, obra que se trasladó más tarde a la Comedia francesa. Rachel pidió al autor un papel; Otra actriz, Augustine Brohan, desplegaba sus encantos con el mismo objetivo. Tras una relación por correspondencia entre Rachel y el poeta, ella obtuvo una promesa a medias, sin embargo Augustine ocupaba su corazón por el momento. Alfred escribía para ella *Louison*²⁰; pero al igual que en la vida política de Francia, ocurrió una revuelta en el teatro y el papel de Louison se lo dieron a otra actriz.

²⁰ Louison, joven provinciana, es llevada a París por la dueña de la granja que trabaja su padre. Ya en la ciudad entra al servicio doméstico de la casa del Duque (hijo de la dueña) y la Duquesa (mujer joven y rica pero sin gracia alguna). El patrón se enamora de la hermosa provinciana, la asedia e intenta seducirla, pero ella se muestra indiferente, por lo que él decide regalarle un diamante para así persuadirla de ser su amante. A pesar de la indiferencia de Lisette (manera “elegante” de nombrar a Louison en la casa), él traza un plan para burlar a la Duquesa y encontrarse con la sirvienta en la misma alcoba de la esposa; éste consistía en llevar a su mujer a la ópera y después a un baile para después de un rato salir de ahí con algún pretexto y regresar solo a casa para encontrarse con Lisette. La duquesa no acepta la invitación del esposo y eso cambia los planes que había hecho el patrón. Mientras tanto Louison tuvo un encuentro con Berthaud, joven campesino que siguió los pasos de su amada hasta París y le pide matrimonio, Louison ve en él la salida más sencilla al acoso del amo y acepta la propuesta con la condición de que Berthaud notifique en ese mismo instante los planes de la boda al Duque. Berthaud, escondido en el granero al fondo del patio, espera al patrón para darle la noticia, pero éste no lo escucha y le pide que lo deje en paz. Mientras tanto la Duquesa confesaba a su suegra las sospechas que albergaba sobre la fidelidad de su marido, además de los inexplicables celos que sentía por Louison y en ese mismo momento decidió vestirse para ir a espiarlo. La suegra, por su cuenta, decidió hablar con la sirvienta. De vuelta al jardín, Berthaud esperaba nuevamente con impaciencia al señor de la casa al tiempo que repasaba lo que iba a decirle, en ese momento se aparece la joven y también el patrón, éste último le dice a Louison que el plan marcha a la perfección pues sabe que su esposa se prepara para salir a espiarlo y por lo tanto habrá tiempo y lugar para encontrarse. Berthaud lo escuchó todo y en cuanto el Duque sale de escena, va y reclama a su amada, pero en ese momento entra la madre del amo y al notar el diamante en la mano de la sirvienta, le reclama por la falta de respeto hacia su ama y hacia la casa, anunciándole que la regresará a su pueblo a la mañana siguiente, Louison intenta explicarle pero la señora se niega a escuchar y entra a la casa muy enojada. Aparece entonces la Duquesa vestida para ir a la calle y cuando está a punto de salir a espiar al marido, ve a Louison y le pide que sea ella quien vaya en su lugar y observe la conducta del amo, la sirvienta acepta y cuando está a punto de salir aparece Berthaud, ella aprovecha su presencia y le pide que la acompañe. La escena siguiente transcurre en la recámara de la esposa, ahí se queja por la falta de atención de su marido, del poco interés que le muestra y de la costumbre de la época que crítica a los matrimonios en los que se nota el amor, luego se recuesta y duerme. El Duque llega después de un rato y al ver a su esposa dormida comienza un recuento de lo que pasó durante la velada:

El 15 de marzo de 1849 por faltar a su turno en la guardia nacional, Musset fue arrestado igual que años antes, sólo que esta vez en la celda número catorce y desde allí escribió, entre otras cosas, *On ne saurait penser à tout*²¹ y a su amor del momento Augustine Brohan.

El 3 de mayo de 1849 se organizó una *matinée* a beneficio de los pobres, en la que participaron Rachel, Allan Despréaux y muchas personas del ambiente teatral del momento. Alfred, previamente invitado, preparó para este evento el proverbio inédito: *On ne saurait penser à tout*, cuya inserción en el programa atrajo mucha gente. La gran mayoría de los espectadores eran jóvenes y mujeres en vestidos muy primaverales. El proverbio causó muchas risas; pero el día de la representación en el Teatro Francés el público ya no estaba integrado por la mayoría de jóvenes; la prensa se mostró hostil y la obra sólo se presentó diez o doce veces.

ocurrió que Louison y Berthaud llegaron a la fiesta y comenzaron a hacer “desfiguros” propios de provincianos, como comer pollo frío, tomar más de un bocadillo de las charolas o beber el vino directo de la botella y el más grande de todos fue que Berthaud anunció su compromiso al Duque frente a todos los asistentes por lo tanto éste no se pudo negar. Luego de esto, el Duque comenzó a reflexionar sobre lo valiosa que era su mujer y la ridícula costumbre que criticaba a las parejas que se amaban de manera evidente. En esos momentos despertó la Duquesa, justo cuando él hacía un reconocimiento de las bondades de su mujer y decía que a partir de entonces la amaría con toda su alma. Ella le dice que acepta y comparte sus intenciones. En ese momento llega la suegra, que iba dispuesta a desenmascarar a su hijo. Al ver la escena y enterarse de lo que pasó en el baile se alegró de lo sucedido y aprovechó para llamar a Louison, que regresaba en esos instantes a la casa, y le anunció que ella le daría la dote que su padre no podría pagarle.

²¹ El marqués de Valberg debe partir a Alemania en compañía de su tío para cumplir una encomienda del rey. Pero este hombre es tan distraído y olvidadizo que no sólo olvidó la orden del rey de partir cuanto antes, también extravió un papel en el que escribió lo que debía decir a la Condesa de Vernon para pedirle matrimonio. Tras una escena de charlas superficiales y redundantes entre ambos personajes, él decide declarársele sin ayuda de su carta. Sin embargo la condesa es tan despistada (“dos para quererse tienen que parecerse”), que él interpreta los despistes de ella como una negativa a sus peticiones. Dos criados que “vigilan discretamente” (uno del marqués y una de la condesa) no soportan lo que están presenciando, pues ambos saben que sus patrones se aman con locura. Por lo tanto la sirvienta decide escribir en una partitura que su ama tocó al piano momentos antes, una declaración llana y franca a nombre del marqués. Cuando regresan a escena los enamorados, ella se sienta al piano y al ver el mensaje, pregunta al marqués si es verdad lo que está escrito en el papel. Él afirma lo que ella leyó y ambos dicen estar muy felices; en ese momento el criado del marqués se aparece y le recuerda que partirán en unas horas para Alemania en cumplimiento de la encomienda del rey, entonces los enamorados comienzan a entusiasmarse con la idea del viaje diciéndose que será como una fuga, planean casarse a escondidas y sin la pompa de las bodas convencionales. Es en ese momento cuando llega el tío del marqués y le notifica que la encomienda ha sido cancelada pues la persona a la que visitarían acababa de morir de parto y por lo tanto, ya no era necesaria su presencia. La condesa de Vernon se siente decepcionada y le pide al marqués que le cumpla la ilusión de la fuga, él le responde que está dispuesto a llevarla a cualquier parte con tal de complacerla. El tío se disculpa por todos los contratiempos que causó y el criado le recuerda el proverbio que da nombre a la pieza: “No se puede pensar en todo”.

Para fines de mayo declaró su amor a Louise Allan Despréaux, la actriz que dos años antes popularizó *Un caprice*. Con quien inició una relación tormentosa que se prolongó hasta principios de 1851. Y con esto la reposición de *Le chandelier*, que contrariamente a *On ne saurait*, fue acogida con tal entusiasmo que reparó el fracaso anterior.

A pesar de las opiniones de la crítica, todo París asistió a ver la obra, hasta que León Faucher (nuevo censor del estado apoyado en un decreto por el cual se restableció la censura a partir del 22 de julio de 1850), mandó suspender la obra el 30 de septiembre después de cuarenta representaciones. Alfred se molestó tanto que compuso para la pieza un desenlace más “apegado a la moral” con objeto de satisfacer a la censura. Esta propuesta ni siquiera llegó al censor, que no quiso oír hablar más del caso.

A principios de 1850 se disolvió su familia, su madre se mudó a la provincia con su hija y Paul rentó un apartamento en las orillas de la ciudad con su esposa Aimée. Alfred se vio obligado a proveerse por sí mismo de todo lo necesario para vivir. Desde 1847 sólo se dedicó a cobrar lo que las obras de teatro, escritas en su juventud, le redituaban. A los cuarenta años, retomó gusto por el trabajo muy repentinamente.

En 1850, a pesar del deseo de seguir siendo fiel a la *Revista de dos mundos*, Alfred decidió ceder a las propuestas que le hacía el editor del *Constitutionnel* que le ofrecía varias columnas bajo condiciones muy ventajosas. *Carmosine*²² apareció en esta publicación algunas semanas más tarde. El editor confiaba tanto en el talento de Alfred que sin tener idea de cuánto valdría el manuscrito de *Carmosine*, se comprometió a dar por adelantado mil francos por cada acto, dejándolo en libertad de escribir tres o cinco, según decidiera. Alfred incapaz de aumentar un acto a una obra que en su concepción original sólo implicaba tres, creyó muy bien remunerado su trabajo en las condiciones convenidas. El editor quedó encantado con la lectura de esta obra, de tal modo que quería pagarle por ella como si hubiese sido en cinco actos. El autor no aceptó una suma tan grande pero aún así el edi-

²² El rey Pedro se encuentra de paso en una provincia y visita a Carmosine — joven provinciana que está enamorada de él— que ha caído enferma en vísperas de su llegada y luego de conocer la verdadera causa del sufrimiento de ella, que no es otra que el imposible amor que siente por el rey. Éste y la reina deciden aliviar el sufrimiento de ella casándola con un pretendiente joven a quien Carmosine conocía desde la infancia. Luego de esto, el rey la besa en la frente para después partir a los asuntos del gobierno y dejarla felizmente casada.

tor le pagó el 6 de noviembre cuatro mil francos por *Carmosine* y Alfred se gastó gran parte de este dinero en una orgía con sus amigos.

Desde hacía tiempo Alfred se creía poco apreciado por los miembros de la Academia Francesa para pedirles su apoyo y formar parte de dicha institución. Alentado por Próspero Mérimée, decidió postularse. La Academia recibió entonces al llamado “poeta de la juventud”. La Academia hubiera podido prescindir de él, pero si le hubiese dejado morir sin abrirle las puertas de la institución después de dos intentos (1848 y 1850), la opinión pública se los hubiese reprochado.

El día 12 de febrero de 1852 pronunció su discurso en elogio a Emmanuel Dupaty, su intervención causó un murmullo de satisfacción y asombro. Su elección se dio sin dificultades y el 27 de mayo siguiente fue la ceremonia de recepción. De todos los miembros de la Academia que asistirían ese día, sólo unos diez, cuando mucho, conocían algunas de sus poesías. El propio Lamartine confesó públicamente que no había leído muchas de ellas. Otros las criticaban de oídas y decían no querer conocerlas. La víspera de la recepción, Ancelot, un miembro de la Academia al que le simpatizaba el candidato, dijo al editor Carpentier: "El pobre Alfred, es un muchacho agradable y como hombre de mundo es encantador; pero aquí entre nos, nunca ha sabido y nunca sabrá hacer un verso." (Thieghem 1949, 749)

El 2 de julio durante una cena Musset y Louise Colet (vieja amiga, compañera, consejera, amante y eterna enamorada de Alfred) compusieron juntos una *Satire contre l'Académie*. Luego de esta cena, Musset se le declaró una vez más y a la mañana siguiente, Louise descubre lo que últimamente entristecía a Alfred: su disfunción eréctil; cosa que años antes era su principal motivo de orgullo. Por la noche, regresando de un paseo por los bosques de Boulogne a donde fueron en carreta, al bajar de ésta, ella se precipita y cae de bruces en la acera, cosa que a Alfred dio mucha risa y a ella, motivo de enojo y rompimiento.

En marzo de 1853 Hipólito Fortoul, viejo amigo de Musset y entonces ministro de instrucción pública lo nombró bibliotecario de su ministerio, cargo que aceptó con gusto. Pero la humedad y el polvo de su nuevo empleo comenzaron a debilitarlo. Desde hacía tiempo la salud de Alfred de Musset parecía declinar. Las secuelas del padecimiento sufrido en 1842 y del que se había recuperado durante varios años, progresaron rápidamente durante el invierno de 1854. El médico de la familia, que lo conocía bien, creyó que debía guardar secreto respecto a la enfermedad. Alfred tenía una alteración en las válvulas de la aorta. Comenzaba a dar señales evidentes de una enfermedad del corazón; pero a veces estos síntomas desaparecían repentinamente para dar paso a momentos de aparente vigor y salud. Como Alfred no se sometía a un tratamiento hasta que caía en cama, tomaba las recaídas de su enfermedad como accidentes. Los cambios bruscos de temperatura, que le encantaban, también le eran nocivos y a pesar de su negativa a mudarse de París, un día se decidió y durante tres años sin interrupción vivió junto al mar.

En marzo de 1857 Emile Augier se presentaba como candidato a la Academia. Alfred de Musset, que lo estimaba mucho, se interesó por el éxito de su candidatura y regresó a París. La víspera de su presentación, estaba seriamente enfermo. Emile Augier, temiendo que Alfred no pudiera asistir al instituto, rogó a su hermano que hiciera todos los esfuerzos necesarios para que no faltara a la sesión. A la mañana siguiente Alfred estaba resuelto a ir a pesar de las incesantes palpitaciones del corazón que lo incomodaban. Envió a un criado a buscar un coche, que no halló, pues la lluvia caía a torrentes. La sesión iniciaría pronto. Alfred apoyado en su hermano, se puso en marcha a pesar del mal tiempo. Caminaba lentamente y se detenía a cada momento para tomar aliento. Unas cuadras antes de llegar, su hermano detuvo un coche. Llegó a tiempo para poder votar. Emile Augier ganó la candidatura precisamente por un voto. Alfred animado por la emoción del voto y por el éxito de su candidato, se fue a festejar con los amigos que hacía tiempo no veía y de allí al teatro. Después su enfermera lo regañó por esta imprudencia: "No se enojen, respondió, quizá es la última. Mi amigo Tattet me llama y creo que iré pronto a reunirme con él." Alfred Tattet, de la misma edad que él, murió de gota unos meses antes.

Unas semanas después Alfred recibió una invitación a cenar en el Palais Royal, con el príncipe Napoleón. Quiso asistir a pesar de que estaba muy enfermo y a causa de esto llegó un poco tarde. Tras la cena, queriendo reparar el efecto de su retardo, se acercó al príncipe y se mezcló en la conversación, paulatinamente se volvió el centro de atención. Tiempo después varios de los asistentes a la cena recordaban la velada; dijeron que nunca habían visto a Alfred de Musset tan alegre y animado. Fue su última salida. Al volver a casa cayó en cama y no se volvió a levantar.

Los síncope habituales lo aquejaban de vez en cuando, pero los médicos no le permitían ni siquiera levantarse. El 30 de abril el médico parecía impaciente. El domingo primero de mayo, a las siete de la mañana, los médicos dijeron a su hermano que no había ningún peligro. El enfermo obedecía escrupulosamente todas las recomendaciones y parecía encaminarse al alivio. Su estado de ánimo era muy bueno. Hacía proyectos, como dar un paseo al mar, entre otros. Pero necesitaba tener siempre un tema para preocuparse y lamentó entonces no haber aceptado la propuesta de su editor que le pedía la cesión a perpetuidad de los derechos de autor de todas sus obras, a cambio de una pensión vitalicia de dos mil cuatrocientos francos mensuales.

Una hora después de medianoche, repentinamente se sentó en su cama, con la mano derecha sobre el pecho y a la altura del corazón, como si tuviese algún dolor extraordinario. Su cara adoptó una expresión extraña; sus ojos se abrieron excesivamente. Su hermano preguntó si le dolía algo y Alfred hizo una señal de que no. Luego, volvió a poner su cabeza sobre la almohada.

El insomnio siempre fue su enemigo más implacable, pero en esa ocasión el sueño fue la muerte. Cerró los ojos para ya no abrirlos nunca. Su respiración, al principio tranquila y regular, se extinguió poco a poco. Exhaló su último suspiro sin haber hecho un sólo movimiento, sin queja alguna y sin agonía. En el momento de su muerte, Alfred de Musset no tenía ni un cabello gris. El cadáver parecía estar durmiendo y como si hubiese rejuvenecido veinte años.

Tal y como Alfred lo quiso, los exámenes *post mortem* se le practicaron en el brazo derecho; no hubo flores ni coronas porque él lo dispuso así. Pero a cambio, una multitud integrada por una delegación de la Academia Francesa, otra del Théâtre Français; Mérimée, Alexandre Dumas hijo, Vigny y Gautier, entre otros; admiradores, detractores y curiosos lo acompañaron hasta la iglesia de Saint-Roch en la que la gente no cupo y tuvieron que escuchar la misa unos de pie y otros en el atrio; pero la multitud se fue perdiendo en el camino al cementerio de Père-Lachaise y sólo llegaron al entierro unas veintisiete personas; los más optimistas dijeron que habían sido treinta y uno, los pesimistas, sólo veintitrés; de las cuales, exceptuando a algunos amigos, la mayoría eran familiares. Alfred fue sepultado directamente en tierra junto a la capilla del cementerio y fue un año después que se trasladaron sus restos a la tumba familiar en donde descansa actualmente junto a sus padres Víctor y Deme, sus hermanos Lardin y Paul, sin faltar por supuesto, la amada Aimée d'Alton de Musset que reposa entre ambos hermanos.

Tras su muerte los enemigos y rivales de Alfred no se esperaron para lanzar, “ya enterrado el muerto”, sus críticas más mordaces, entre ellos podemos citar a George Sand, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine, incluso Gustave Flaubert a quien Alfred había robado el amor de su vida (Louise Colet), lo criticó al morir.

Su teatro por mucho tiempo desconocido y despreciado en Francia, encontró una audiencia considerable hasta finales del siglo XIX, pues antes, en 1864 se prohibió la representación de *Lorenzaccio* por considerarse una obra subversiva y desacreditadora de la imagen de un soberano. Posteriormente entre 1920 y 1935 fue cuando se le dio la importancia que su teatro merece y fue en estos años en los que ningún autor francés fue tan representado como Musset. Este éxito se debió a que Alfred, al apartar de sus obras las dificultades materiales de la representación (cosa que en su tiempo era inseparable de una obra), aportó al teatro moderno un material muy interesante, una obra extensa y un teatro lleno de imaginación que da gran libertad para llevarlo a escena. Y a pesar de las críticas póstumas en nuestros días, las obras de Alfred de Musset junto con las de Molière, son las que más se representan en el repertorio teatral francés.

PRESENTACIÓN GENERAL DEL DRAMA ROMÁNTICO

El drama romántico fue ante todo el resultado de una revuelta de jóvenes escritores que desde 1820 y hasta 1840 se rebelaron contra las reglas del teatro clásico.

De los países europeos Francia fue el terreno más paleado por los amantes del teatro, pues fue allí mismo, durante el siglo XVIII, donde se codificó la dramaturgia con un rigor extremadamente severo según los preceptos atribuidos a *La poética* de Aristóteles, y tras las múltiples interpretaciones —demasiado libres— que se hicieron de esta obra durante esa época.

Dichas interpretaciones sirvieron de base para crear una doctrina excesivamente estricta. Entre las “restricciones” que los comentaristas de *La poética* “extrajeran” se encontraba la famosa regla de las tres unidades y en nombre de ella se cometieron los peores excesos. Por si faltara algo, los franceses le añadieron algunas otras cosas de su propia cosecha como: “La unidad de “decoro”, es decir, el respeto a las *buenas costumbres* en el decir y el hacer”. (Arsac 1996, 40) Y por sobre todo: la separación absoluta entre el universo de la tragedia —en el cual los personajes sólo podían ser aristócratas y gentes ilustres— con el mundo de la comedia, donde no debían figurar más que personajes de las clases sociales inferiores: mercaderes, lugareños, provincianos, burgueses, nuevos ricos, etcétera. Ante todo, la principal característica de esta separación de género consistía, de manera tajante, en que la tragedia debía terminar mal y la comedia bien. Por lo tanto el “género” romántico nació de las constantes revueltas contra esas codificaciones rigurosas y a través de dos “transgresiones” mayores, la primera fue: el rompimiento con las unidades de tiempo y lugar, tal y como las entendían los defensores de los “clásicos”; y la segunda: la mezcla de géneros y tonos.

EL DRAMA ROMÁNTICO Y EL DRAMA BURGUÉS

Tras la muerte del rey Luis XIV en 1715, el clasicismo riguroso comenzó a pasar paulatinamente de moda. Los gustos cambiaban tal y como lo hacía la sociedad, por eso la nobleza, cuya imagen estaba en plena decadencia, no se reconocía más que en los modelos heroicos que ofrecían las tragedias clásicas a través de sus personajes (reyes, príncipes, duques y demás títulos nobiliarios), que “vivían” situaciones con las que esta clase de gente se identificaba y con las que creían reafirmar la supuesta superioridad que tenían sobre las demás clases sociales. Y la burguesía, que no dejaba de acrecentar su poder económico, necesitaba y buscaba a toda costa un teatro que correspondiera a sus valores y sensibilidad. Es así como nació el drama burgués, que de manera general, mostró personajes surgidos de las clases medias, envueltos en una intriga “seria” y con una visión patética. Esto era una manera de contrariar lo acostumbrado en la comedia clásica, que no solía mostrar en escena a hombres comunes y cuando mostraba a burgueses o comerciantes sólo lo hacía desde una perspectiva cómica.

Por otra parte, este género “serio” insistió en mostrar las emociones y podríamos decir que intentó ser una “tragedia de costumbres privadas”. En este tipo de obras los conflictos sentimentales entre los personajes no ocurrirían de la misma forma que en las grandes tragedias²³, ya que en éstas, los conflictos solían tener consecuencias lamentables sobre los pueblos y los imperios.

Con la Revolución Francesa y el decreto de la nueva ley para la apertura de teatros — que trataremos más adelante— aumentó el número de salas en las que se exhibían este tipo de obras. La afición por el teatro burgués triunfó, pero sus defectos se acentuaron a causa de que los dramaturgos intentaron darle cada vez más gusto al público. El sentimentalismo, los efectos teatrales inverosímiles, el moralismo extremo y simplificador hicieron de algunas obras escritas en esta época verdaderas caricaturas.

²³ En las tragedias francesas del siglo XVIII el amor no es más que una pasión. Y en el teatro el amor no podía interesar— según los defensores de lo clásico— más que por su violencia y su delirio. Solo importaba mostrar los transportes de los sentidos, los furiosos de los celos, la lucha de los deseos contra los remordimientos. Esto es a grandes rasgos como entendían lo que es el amor trágico en la Francia del momento en cuestión.

De allí que el drama burgués evolucionó hacia el melodrama, que fue llamado así en Francia porque en un principio los espectáculos de este tipo incluían partes musicales. Por lo tanto, del drama burgués solamente persistió el *pathos*²⁴ y es así como el adjetivo de melodramático ha servido desde entonces en Francia para calificar a las obras lacrimógenas o llenas de sentimentalismos.

El melodrama de entonces, aun con todos sus defectos, acostumbró al público a ver obras diferentes y sentó las bases para el drama romántico. Esto es más claro si lo consideramos a partir de dos aspectos: en primer lugar la total libertad dramática de que se sirvió el melodrama, misma que poco a poco fue haciendo a un lado la estricta observancia de las reglas clásicas; en segundo lugar como explica Jean-Marie Thomasseau:

“En esta época difícil, cuando el pueblo sólo podía recibir su educación religiosa y social, el melodrama proporcionaba una visión providencial de los principios fundamentales de toda civilización... Para este público nuevo, inculto en su gran mayoría, al que se le deseaba inculcar principios de sana moral y de buena política, había que elaborar una estética que fuera estricta y prestigiosa a la vez”.
(Thomasseau 1989, 13, 28)

Es decir, el melodrama contribuyó sembrando en el público, entre otras cosas, el gusto por lo que más tarde Víctor Hugo llamó “color local”, aunque tiempo después esto fuera comprendido de manera muy superficial.

En este punto es importante considerar la aportación de algunas influencias extranjeras, pues la epopeya napoleónica y el retorno a Francia por parte de los nobles que emigraron en tiempos de la Revolución, favorecieron los intercambios de ideas con otros países. Y no pocos franceses se apasionaron por los conceptos que tenían sobre el teatro en el extranjero. Por ejemplo: la publicación en 1823 de la *Cartas sobre las unidades* del italiano Alessandro Manzoni²⁵, que criticaban abiertamente al sistema “clásico” francés, son algo

²⁴ En el sentido de lo patético, afectado y exagerado de la acción, el discurso y por extensión en los gestos y el tono.

²⁵ Alessandro Manzoni. 1785- 1873. Escritor italiano y más célebre estandarte del romanticismo en su país. Desde joven simpatizó con las ideas revolucionarias. Tras una crisis de carácter espiritual se convirtió al catolicismo, inspirado por esto

que innegablemente influyó en escritores como Stendhal.²⁶ Pero es evidente que las influencias alemanas e inglesas son las que más contribuyeron a transformar el teatro en Francia.

LA INFLUENCIA GERMÁNICA E INGLESA

Esta comenzó desde la publicación en lengua francesa de los grandes dramas históricos del Friedrich Schiller, como *Wallenstein*, pues ofrecían modelos eficaces para los románticos franceses.

En 1809 se conoció la traducción de esta obra acompañada de un prefacio del traductor²⁷ que contenía el “germen” de la teoría del teatro romántico francés. La principal influencia de Schiller en Francia fue, el descubrimiento del gusto por la historia llevada al teatro. Desde entonces casi todos los dramas románticos franceses se inspiraron en episodios que iban desde la Edad Media hasta fines del siglo XVIII.

Por otra parte, es importante mencionar la influencia teatral inglesa, pues ante todo, el redescubrimiento del teatro de Shakespeare fue quizá la influencia más decisiva. El gran dramaturgo inglés se volvió de inmediato el principal modelo de los románticos franceses. Se admiró su gran libertad creadora — que nunca siguió regla alguna —, su lirismo y sobre todo la mezcla que hace en sus obras entre lo trágico y lo cómico de manera voluntaria y eficaz. Es de notarse la gran influencia que Shakespeare tuvo en algunos dramaturgos. Alfred de Musset, por ejemplo, tras leer las obras del dramaturgo inglés, decía que sólo escribiría para ser como Shakespeare o Schiller. También influyó en Víctor Hugo, inspirándolo, a partir de la mezcla entre lo trágico y lo cómico, la clave de su teoría del drama romántico. Como un símbolo de la apertura en el teatro francés de ese tiempo, los actores ingle-

compuso sus *Himnos sagrados*. Después se interesó en el teatro y escribió *El Conde de Carmagnole* (1820) y *Adelchi* en 1822. Su obra maestra es la novela *Los novios*, también publicó *Odas patrióticas* (1848), mismas que recopiló desde 1821.

²⁶ Henry Beyle Stendhal. - Novelista de la época romántica, de tendencias liberales. Participó de manera activa en la batalla romántica con su obra *Racine y Shakespeare* (1823). Escribió también *Rojo y negro* (1830), *La cartuja de Parma* (1839), entre otras obras.

²⁷ Se trata de la traducción que hizo Benjamín Constant, *Quelques réflexions sur la tragédie de Wallenstein et sur le théâtre allemand et autres œuvres* en 1809.

ses llegaron a Francia para representar a Shakespeare en 1822 y sólo se llevaron la indiferencia del público, pero tiempo después, cuando regresaron en 1828 se ganaron la total aceptación y el éxito rotundo.

ALGUNAS TEORIAS SOBRE EL DRAMA ROMÁNTICO EN FRANCIA

Tras comprender cómo iba ganando terreno en el gusto del público el drama romántico y luego de los fracasos sufridos por varios dramaturgos frente a los teóricos defensores del teatro clásico, algunos escritores se vieron obligados a preparar una reflexión teórica profunda, representada en particular por las teorías de tres autores: Stendhal, Víctor Hugo y Alfred de Musset. Éste último, sin tanta solemnidad como los otros, logró acercarse con gran ironía y sentido del humor al sentir de autores y público jóvenes contra los clásicos e hizo de éstos la crítica más aguda del momento.

STENDHAL

De todos los que influyeron en el teatro romántico francés con sus ideas revolucionarias respecto al arte dramático fue el primero en tiempo.

Henry Stendhal causó furor con su obra *Racine y Shakespeare* escrita entre 1823 y 1825 tras los sucesos de la temporada que se dio en julio de 1822 por la compañía Penley, que llegó a París desde Inglaterra para ofrecer representaciones de *Otelo* y como era de esperarse, en lengua inglesa. Visto *a priori* no parecía nada fuera de lo normal. Sin embargo, la breve temporada que allí se dio resultó ser un fracaso, pues esta compañía atrajo solamente a los franceses de cierta clase, particularmente ancianos e ingleses emigrados a Francia. La presencia de la compañía inglesa, para mucha gente, fue motivo de recobrar el orgullo nacional. El sentimiento de odio reavivado por la muerte de Napoleón en 1821 y el

odio que compartían tanto liberales como conservadores, reunidos en esta ocasión, se descargó contra la compañía y los actores.

Los comediantes ingleses renunciaron a trabajar en el teatro de la Porte Saint-Martin víctimas del ruidoso monstruo, común en los teatros franceses, que no les permitió trabajar. Fue gracias a las suscripciones y a los palcos en preventa que pudieron pagarles por su actuación. Se mudaron de ahí y durante dos meses, desde agosto hasta octubre, presentaron esta obra en una pequeña sala para espectáculos. No causaron gran escándalo pero tuvieron un magro éxito. La aristocracia y los artistas, que eran los que podían disfrutar o aprender algo de las lecciones de Shakespeare, no se dieron cita ahí. Esta desatención del público francés escandalizó al escritor, Stendhal, suscrito a la *Edinburgh review* en la que se hablaba de la compañía y sus desventuras en Francia. Dentro de la gama de revistas inglesas —que Stendhal leía en abundancia— se celebraba a Shakespeare y allí mismo se criticaba alegremente a Racine o a Molière. En estas publicaciones se mencionaba el proceso que vivía el teatro clásico francés y su decadencia, se burlaban de sus absurdas unidades y calamitosas convenciones, las cuales se cumplían de manera casi religiosa.

Este hecho motivó la escritura de un libro en el que Stendhal le concede mayor ventaja a Shakespeare sobre Racine, puesto que el primero —a decir del autor— no se sujetó a regla alguna por considerarlas artificiales. Ahí mismo Stendhal anunciaba “el combate a muerte entre el sistema trágico de Racine y el de Shakespeare”. Para él, éste último ofrecía una imagen más fiel y total de la vida, por lo que recomendaba a los autores dramáticos franceses seguir sus huellas. De igual modo, consideraba que las ideas políticas de Shakespeare eran muy liberales, por lo tanto el nuevo teatro debía ser la expresión de una revuelta de las generaciones jóvenes contra el orden reaccionario de la Restauración impuesta en Francia.

VÍCTOR HUGO

Más aún que en *Racine y Shakespeare*, es en el prefacio de Víctor Hugo escrito en 1827 para su obra *Cromwell*, donde se plantea un verdadero texto de referencia para la teoría del drama. Allí Hugo pretende fundar la estética del drama romántico sobre la “doble naturaleza del hombre”, pues según el autor, solamente el cristianismo le habría revelado. Para Hugo el hombre es mitad ángel, mitad animal; está siempre atraído por sus apetitos materiales y tendencias idealistas; los hombres son de una naturaleza contradictoria, paradójica y es esta doble naturaleza – desde su óptica — lo que el drama romántico debe rescatar para representarlo. Además, se inclina especialmente por la mezcla de géneros, la coexistencia entre lo trágico y lo cómico; y de allí mismo plantea la relación entre lo sublime y lo grotesco. De esta manera, Víctor Hugo hizo pedazos el tabú más fundamental del neoclasicismo que trazó divisiones tajantes entre las características de los géneros teatrales y propuso la mezcla de géneros. Con su prefacio a *Cromwell* define la estética del drama romántico, mismo que podríamos sintetizar en cinco puntos principales:

1. Rechazo a las unidades “clásicas” de *tiempo y lugar*, aquí cabe señalar que todos los autores de esta generación consideran arbitrarias dichas “unidades” y aún más, absurdas. Lo único que Hugo acepta o mejor dicho, en lo único que coincide, es en mantener la unidad de acción, la cual define como el equivalente teatral de la perspectiva en la pintura.
2. El teatro debe ser la afirmación de la libertad creadora y una defensa del derecho a la originalidad, por lo tanto, no caben ahí reglas ni modelos. Hugo consideraba que los clásicos franceses tomaron a los modelos teatrales de la antigüedad ya caducos y de sobra trillados para el tiempo en que vivía.
3. El drama romántico debe ser un espejo de la realidad, pero un espejo que sintetice y condense. El arte, aunque esté inspirado en la realidad, no debe ser una imitación servil de ésta como lo predicaban las preceptivas del siglo XVIII.
4. De lo anterior, Hugo deduce que la creación artística debe estar apoyada en el “color local”; que para él no es otra cosa que la interpretación de las costumbres propias de un pueblo en una época determinada. Estas costumbres deben ser mostradas en todos sus

aspectos y de manera detallada, tanto en el texto dramático como en la puesta en escena y con todos los elementos que la integran (escenografía, vestuario, utilería, etcétera) cuidados al detalle.

5. El drama romántico debe ser escrito en verso. Aun contra las opiniones de algunos de sus correligionarios, Hugo insistió en este punto pregonando el uso del verso alejandrino pero de manera menos extensa que en el teatro “clásico”. Además, propone que deben evitarse las grandes tiradas para hacer así más vivaces los diálogos de los personajes y agilizar con esto las acciones.

Sin embargo, Hugo sufrió un gran desencanto al poner en práctica sus teorías, particularmente con su obra teatral más famosa, que incluso desencadenó la histórica “batalla de *Hernani*”.

No describiré aquí la batalla, sólo comentaré la anécdota por la importancia que tiene en la historia del teatro, lo que de ella se desprende y el estado en el que se encontraba la escena en esos momentos —con todos los elementos que intervenían en ella— y los ánimos del público.

En primer lugar, la recepción que se llevó *Hernani* tras la primera lectura transcurrió sin comentarios por parte de los actores; la distribución de los papeles no fue difícil porque se hizo mediante los planes de Hugo, con sólo una excepción, que fue en el papel de Doña Sol, el cual se dio a Mademoiselle Mars. En un principio Hugo la rechazó como candidata al personaje a causa de su edad. Tenía cincuenta y dos años y el personaje — Doña Sol— es una joven de diecisiete, edad que la actriz ni siquiera aparentaba. Era muy evidente que esta intérprete causaría risa actuando como una jovencita que en una escena llega a decir su edad al público.

Hugo no estuvo presente en todos los ensayos, Mademoiselle Mars, fiel a ella misma y a su ego, pidió que se hicieran modificaciones en el texto tales como sustituir la línea: << Vous êtes mon lion superbe et généreux >> por << Vous êtes mon seigneur superbe et généreux >>.

Víctor Hugo se negó a recurrir al tradicional pago por aplausos (la *claque*) para no arriesgarse a que el doble pago de sus adversarios le volteara la espalda. El día del estreno llegó, fue un jueves; al comienzo sólo se escucharon aplausos tímidos y sinceros de espectadores comunes. Apareció Doña Sol, nadie aplaudió la entrada de la actriz; no hubo aplausos a su salida y sólo los hubo hasta que terminó el primer acto. El resto de los actores estaba sorprendido de tal silencio; el público escuchaba los versos con atención; todos los actores estaban concentrados y haciendo bien su trabajo, incluso en el quinto acto, el más importante para Doña Sol, la actriz estuvo deslumbrante y cuando salieron a dar gracias la gente los recibió con calurosos bravos y aplausos. Era el público del jueves. Los problemas comenzaron el domingo durante la cuarta representación, en la que ocurrió la batalla que motivó la suspensión de la temporada y la prohibición temporal para representar esta obra.

ALFRED DE MUSSET

Musset fue uno de los pocos autores románticos franceses que rechazaron teorizar a cambio de poner directamente en práctica sus ideas. Alfred no apoya su dramaturgia en ningún manifiesto o precepto. Si Hugo es célebre por sus prefacios, Alfred lo fue más por su deprecio explícito hacia cualquier sistema y su desconfianza hacia los textos meta-literarios.

Escribió un prefacio para los *Cuentos de España e Italia* y él mismo se encargó de suprimirlo en la edición de 1840, escribiendo a este respecto con algo de malicia: “un prefacio es casi siempre, si no una historia o una teoría, una especie de salutación teatral, donde el autor, como un recién llegado, rinde homenaje a los que llegaron antes que él, cita nombres (la mayoría antiguos) tal y como lo hace un provinciano que, llegando tarde a un baile, se inclina a diestra y siniestra buscando una cara conocida”. Incluso hizo desaparecer el prólogo escrito para la edición de *Comedias y proverbios*, así como del *Espectáculo para un sillón*, publicados en 1834, esto para hacer evidente su rechazo a cualquier dogma al

que pudiera verse sujeto. Pero los asuntos literarios apasionaban a Musset y consagró a ellos artículos célebres publicados en diversas revistas —ya citadas— en las que abordó múltiples temas de la vida literaria de su tiempo. Sus análisis, críticas y comentarios arrojan algunas luces, principalmente sobre su manera de concebir el teatro. En sus piezas vemos mezcladas al mismo tiempo, en ocasiones de manera cáustica, los conceptos que tiene sobre la política, literatura y sociedad de su época.

Sería casi en vano buscar alguna especie de sistema tanto en sus obras de crítica como en sus obras de teatro, sin embargo, en las *Cartas de Dupuis y Cottonet* (véanse los apéndices) encontramos algunas pistas que nos llevan a comprender de qué manera algunas de sus ideas corresponden estrechamente con la escritura de sus obras, en las que se hacen patentes a un mismo tiempo, los conocimientos de Musset sobre su época y su opinión personal sobre dichos temas.

Sin embargo, ni siquiera las *Cartas* constituyen una preceptiva de Musset, pues al leer su teatro encontramos que no sigue ningún modelo preestablecido.

A este respecto, sólo hay un par de aspectos que podríamos considerar como constantes en sus obras:

- 1.- Los personajes protagónicos siempre son jóvenes (Lorenzaccio, Fantasio, Fortunio, etcétera).
- 2.- El retrato que hace de los personajes mayores sólo en raras ocasiones no es burlesco, cómico o ridículo (Philippe Strozzi, Gremio y Pedro de Aragón, son las excepciones). De esta forma, los individuos de mayor edad se suman al grupo de personajes grotescos en el que padres de familia, tíos, patronos, maestros y demás adultos juegan el rol de cornudos, fanfarrones, bufones y demás.

Por otra parte, para entender un poco la noción que Musset tiene sobre el romanticismo, basta echar una hojeada a la primera de las *Cartas de Dupuis y Cottonet*, en la que uno de los remitentes, tras lanzar en tono irónico la pregunta ¿qué es el romanticismo? Responde: es el exceso de adjetivos.

Quizá sus ideas estéticas y sobre todo las que respectan al teatro, no son tan conocidas en nuestros tiempos, a pesar de que sus artículos sobre crítica dramática causaron en su momento, casi el mismo impacto que los de Víctor Hugo. Debido a esto comprendemos que no se le considere como un teórico del drama romántico. Si a esto añadimos que después del fracaso con *La nuit vénitienne* en la primera representación, sus obras dramáticas posteriores fueron escritas sólo para la lectura y que a causa de la cantidad de poesías que publicaba se le conoció más como el “joven poeta rebelde” que como dramaturgo, entenderemos por qué su obra dramática pasó casi desapercibida en los escenarios de su tiempo.

Sin embargo, es importante mencionar que Musset es el principal representante de los jóvenes románticos, no sólo por haber iniciado su vida en los cenáculos a los diecisiete años y siendo más joven que sus demás correligionarios, ni por la decisión de renunciar a la fama y ganancias que dejaban los teatros o por escribir el *Espectáculo para un sillón* sólo para la lectura, sino por ser de los pocos escritores que concretaron plenamente y en más de una obra, las ideas renovadoras propuestas por los dramaturgos románticos franceses, mismas que desearon concretar con éxito todos sus contemporáneos, incluido Víctor Hugo. Esto hace que las obras dramáticas de Musset — al menos las más importantes— sean diferentes a las de los demás dramaturgos de su tiempo, pues muchos de ellos se impusieron a sí mismos exigencias teóricas del pasado que consideraban necesario preservar (Víctor Hugo, por ejemplo, continúa con la unidad de acción). Estas fórmulas ya estaban probadas y aprobadas por el público, por lo que romperlas y llevarlas por completo a la práctica era difícil e implicaba un riesgo que ningún empresario, actor o dramaturgo quería correr.

Musset gracias a su decisión de escribir sólo para la lectura, se vio liberado de los actores y sus embrollos, de empresarios, escenografías, maquinarias y elementos físicos para la representación y se dedicó a escribir (sin reparar en nada de lo anterior) obras en las que cambios de vestuario, de lugar o escenografía, ocurren de manera natural en la escena. Un buen ejemplo de esto es *Lorenzaccio*, obra en la que ninguna escena sucede en el lugar de la escena anterior y en la que los personajes aparecen como salidos de la

nada, pero en la que al mismo tiempo, la trama está unida por el hilo finísimo de la simultaneidad de las acciones en los distintos espacios, incluso en este pequeño detalle se nota que Musset escribió sin observar ni intentar cumplir con ninguna convención de las que se seguían en la escena de esos momentos. La obra está resuelta de una manera tan sencilla y espontánea que pareciera más un guión escrito para el cine – entonces inexistente— que una obra concebida originalmente para la representación.

Los conceptos que Musset tiene sobre el drama fueron expuestos, como se puede notar en su biografía, en múltiples artículos publicados por él en los periódicos de su tiempo. Y fueron expresados muy particularmente las *Cartas de Dupuis y Cotonet* primera y cuarta, en las que sintetizó no sólo sus ideas sobre el arte o el romanticismo, sino también el sentir de toda una generación de jóvenes dramaturgos y artistas que se encontraban bajo la lupa de la sociedad y de los críticos defensores de lo clásico.

Con respecto a *Lorenzaccio*, ofreceré a continuación un breve análisis de los aspectos que considero más importantes de esta obra, pues desde mi punto de vista, muestran los principales elementos del drama romántico.

ALGUNOS ASPECTOS DE LORENZACCIO

LAS PASIONES

Si nos remitimos a la definición que nos ofrece el *Diccionario de filosofía* sobre Pasión: “Acción de control y de dirección ejercida por una emoción determinada sobre la personalidad total de un individuo humano... que domina la personalidad y arrolla los obstáculos morales y sociales” (Abbagnano 1985, 892). Encontraremos que entre las pasiones el amor es la que se lleva a escena con mayor frecuencia. En *Lorenzaccio* parece no haber ningún ejemplo de pasiones amorosas, sin embargo, otras pasiones dominan a los personajes de esta obra, tales como: la ambición política, encarnada en el Cardenal Cibo o la desesperación, en Felipe Strozzi.

En el primer caso la ambición devora al Cardenal y es tanta, que empuja a su propia cuñada a los brazos del Duque, pues espera poder manipularlo a través de ella (a quien ya manipula por medio de la confesión). Su ambición es tal que casi lo consume y se nos muestra rabioso e impotente cuando su cuñada se resiste a realizar sus proyectos. Al verla partir se enfurece “cerrando los puños, los ojos inflamados de cólera” (II, 3).

En cuanto a Felipe Strozzi, parece más un personaje trágico, golpeado por todas las desgracias del mundo. La desesperación anula todas sus energías y le impide cumplir cabalmente con el papel de líder que los conjurados republicanos le han otorgado. Por otra parte, reniega y se desespera a causa de Pierre, su hijo, que lo trata de “hacedor de sentencias” (IV, 7). En esta obra parece que el amor entre individuos no existe, la única excepción es la madre de Lorenzo, quien se lo recuerda durante una escena (II, 4).

LA FATALIDAD TRÁGICA

En la obra, pareciera haber un destino negativo que golpea a los personajes tal y como ocurre en las tragedias clásicas. Por ejemplo en la escena 7 del acto III, cuando Felipe se pregunta, tras la súbita muerte de su hija: “Dios de Justicia, Dios de Justicia ¿Qué te hice?”. Esto recuerda los gritos desesperados de los héroes trágicos, deplorando la crueldad de las potencias divinas, que hacen caer la desgracia sobre sus cabezas. Por otra parte, la joven Luisa Strozzi sólo es otra víctima inocente de la fatalidad. Pues su hermano Pierre, en su pasión de venganza ciega y aún contra los consejos prudentes de su padre, atacó a Salviati por acosar y perseguir a su hermana con asiduidad. Luego, como Salviati es amigo del Duque, el envenenamiento de Luisa tiene dos motivos, por una parte es represalia política y por otra venganza personal del herido.

LA DIMENSIÓN CÓMICA

En esta pieza la dimensión cómica se da en tres niveles: en lo cómico verbal, en las situaciones y en los caracteres.

Lo cómico verbal: reside en los juegos de palabras, dobles sentidos, muletillas y juramentos que salen de las bocas de los personajes. Es frecuente escuchar en el Duque Alejandro, un lenguaje florido en el que notamos una persona que se regocija del bien vivir y a quien los placeres de la mesa y la cama son lo más preciado de su existencia. Para él, las mujeres se suceden una con otra, confundiéndose en su memoria con otros placeres que le atraen, tales como la caza o el juego. El cinismo y ligereza de este individuo, aunada a su apetito insaciable, nos muestran a un personaje que sería simpático si no fuera porque el resto de los personajes nos recuerdan constantemente los abusos y la odiosa tiranía que ejerce sobre la ciudad. Su lenguaje, que refleja la vulgaridad, raya por momentos en frases pintorescas tales como: “tripas de papa” (I, 1) o “cuerpo de Baco” (I, 4).

Lo cómico de las situaciones: la comedia tradicional abunda en situaciones divertidas, locuaces e inverosímiles, tales como los travestimientos, escondites y enredos. En *Lorenzaccio* Musset explota poco lo cómico en las situaciones; sin embargo, en la escena de la mascarada carnavalesca en casa de los Nasi, donde vemos al Duque y a Lorenzo disfrazados de monjas así como a la aristocracia florentina en distintos disfraces (I,2), encontramos igualmente situaciones cómicas. Lo mismo ocurre en la escena en la que vemos a Lorenzo, futuro asesino del Duque, desmayarse ante la vista de una espada (I,4), o cuando está ensayando con su amigo ruidos de esgrima y gritos para acostumbrar a los vecinos al escándalo que seguramente hará en la noche que mate al Duque.

Lo cómico en los caracteres: este es el recurso más empleado en *Lorenzaccio* para lograr la eficacia cómica. La comedia, según Aristóteles, tiene por función representar lo ridículo, por lo tanto los autores cómicos de todos los tiempos se han dedicado a mostrar los defectos, contradicciones, debilidades, vicios y torpezas de los personajes. Ciertos personajes cómicos se convirtieron en tipos teatrales fácilmente reconocibles desde la antigüedad, por ejemplo: el soldado fanfarrón, el amante tímido, el anciano gruñón, el anciano enamorado, el ambicioso, el mercader burlado y etcétera.

Al principio de la obra, dan ejemplo de caracteres cómicos el vendedor de seda y el orfebre, pues son dos burgueses que sólo ven el mundo a través de sus intereses mezqui-

nos. La supuesta sabiduría que poseen (en modas, atuendos y nombres de cada personaje de la nobleza que entra al baile) no es más que la expresión de la mediocridad en la que viven. El vendedor de seda lanza pestes a los asistentes de la fiesta que le deben dinero, a los que accidentalmente tocan o ensucian algunas de sus telas (I, 2) y a cualquiera que pase frente a él. Otro ejemplo lo dan los preceptores de la quinta escena del acto V, que ofrecen un espectáculo cómico de caracteres; pues mientras ellos se dirigen infinidad de cumplidos y elogios en un lenguaje rebuscado y pedante, sus alumnos, los pequeños Strozzi y Salviati, pelean y se injurian. Más adelante, tras haber lanzado pestes contra el déspota, uno de los preceptores declama un poema sobre la libertad. Otro ejemplo que Musset nos da, es la escena cuarta del acto II cuando Bindo Altoviti, primo de Lorenzo, jura que matará al Duque en cuanto lo vea y apenas se hace presente Alejandro de Medici en escena, Lorenzo lo recomienda para embajador florentino en Roma y el primo se deshace en cumplidos hacia aquel que juró matar momentos antes. Con esto Musset nos da un ejemplo de la endeble entereza moral de los florentinos, demasiado superficiales, indecisos y oportunistas.

Con estas escenas, Musset nos muestra los contrastes que buscaba el teatro romántico, mediante la contraposición de elementos serios y cómicos en una misma escena.

La primera escena de *Lorenzaccio* es otro ejemplo de contrastes; se da entre el tono vulgar del Duque y sus acompañantes, que vienen a buscar a la joven que compró y el acento con que habla el hermano ultrajado. Estas dos posturas en una misma escena son un buen ejemplo del drama romántico como forma híbrida entre comedia y tragedia. El tono de Alejandro es demasiado ligero como para que la escena parezca trágica a pesar de lo que ocurre en ella; al mismo tiempo, las protestas indignadas del hermano de la joven son demasiado sinceras y de peso para que se pueda reír de él, como suele reírse de los engañados en las comedias. En la escena 6 del acto III hay otro caso que muestra la mezcla de géneros del drama romántico, se trata del contraste entre la ligereza cínica del Duque y el discurso apasionado de la marquesa Cibo, cuando intenta desesperadamente que Alejandro tome conciencia de la responsabilidad que tiene como gobernante y del daño eterno que le espera. Por su parte el Duque le responde: “tienes buena pierna”.

Podremos encontrar múltiples ejemplos de esto, es decir, de la antítesis entre lo que Víctor Hugo llama “lo serio y lo bufón”, grotesco y sublime, que sin duda alguna son parte de la receta para crear una forma teatral híbrida y nueva en la Francia acostumbrada sólo a tragedias, comedias o melodramas. Esta mezcla existente en el drama romántico ilustra lo que constituye la verdad más profunda de la vida para la mayoría de los románticos, es decir, la ambigüedad y el dualismo. Musset comparte la concepción de la naturaleza dualista y antitética del hombre (que propone Víctor Hugo en su prólogo a *Cromwell*) hasta llegar a creer, incluso en la existencia de los dobles. Este tema, que en otras obras de Musset y hasta en sus poesías parece ser otra constante, aparece en dos momentos de *Lorenzaccio*: cuando la madre de Lorenzo ve a un fantasma que se asemeja a su hijo (II,4) y cuando el mismo Lorenzo se describe “caminando por las calles de Florencia con un fantasma a su lado” (III,3).

LA ESPACIALIDAD

Considerando los límites materiales que las escenografías imponían a la representación en la época romántica, entenderemos por qué el dramaturgo no podía multiplicar los lugares de la acción escénica con mayor libertad, ya que eso habría vuelto las obras prácticamente irrepresentables. Incluso, Víctor Hugo como dramaturgo optó por una variante del lugar teatral único usado tradicionalmente por los clásicos, proponiendo, en *Hernani* por ejemplo, una escenografía única para cada acto; inclusive si los lugares donde transcurre la acción son distintos, el decorado que propone debe utilizarse para un acto entero. Musset, en cambio, hizo lo contrario debido a que no escribió esta obra pensando en verla representada, pues la planeó para la lectura. De ahí la dificultad técnica de montar *Lorenzaccio* con sus 38 escenas en las que se nos hace ir de un lugar a otro de la ciudad de Florencia.

El grado de complejidad del espacio teatral que presenta *Lorenzaccio* se multiplica cuando propone espacios abiertos y cerrados, especialmente los primeros, ya que además las acciones ocurren a distintas horas del día. Musset hizo esto con una intención en particular, pues pensaba que las obras que concentraban la acción en un solo lugar no eran dramas románticos. La sensibilidad romántica exigía variedad, cambio y profundidad en las

perspectivas, por lo que los lugares donde ocurrían estas obras debían ser múltiples, no solamente por contradecir las reglas clásicas, también para dar un reflejo de la diversidad de la vida y de lo que en ella ocurre.

A este respecto podríamos decir que *Lorenzaccio* es la obra más atrevida y la de máxima dispersión de los espacios; en ella hay principalmente cinco lugares: La orilla del río Arno; Venecia; una posada entre Florencia y Venecia; Montolivet cerca de Florencia y la propia ciudad de Florencia. Sin embargo, este último “lugar” en el que se sitúan al menos 32 escenas (de 38 en total, repartidas entre los cinco actos) es el lugar más complejo y múltiple de la obra. Ahí la acción acontece en un gran número de sitios: jardines, calles, corredores, patios, salones del palacio ducal, la recámara del Duque, la casa de Lorenzo, la casa de su madre, varios interiores en la casa de los Cibo, etcétera. Incluso si varias escenas se pudieran representar en el mismo lugar tendríamos al menos 20 escenografías diferentes (11 de exteriores y nueve en interiores). Por esto parecería que Musset dispersó la tensión dramática de su obra esparciendo la acción en múltiples lugares. Sin embargo, pareciera que Musset nos ofrece, sobre todo, una reflexión sobre el destino colectivo de una ciudad más que de los destinos individuales de sus personajes. Lorenzo, Felipe Strozzi, Alejandro de Médicis y demás personajes, vistos en su propio ambiente y luego en otros lugares actúan de manera diferente. Es por esto que Musset nos muestra escenas en las calles, en las que habla la gente de la ciudad y así multiplica el número de personajes para expresar las diferentes percepciones de la vida y los acontecimientos por parte de los ciudadanos. Podríamos decir que de este modo la misma Florencia se convierte en un ente colectivo al que los distintos personajes se dirigen y le hablan, tal y como lo hacen los desterrados del fin del acto primero.

Por la multiplicidad de lugares y decorados, Musset intenta dar una representación viva de este ser colectivo, mostrando no sólo sus calles y casas, también las diferentes clases sociales que viven en ella. Pero al mismo tiempo, y este es el punto más importante, el carácter de una ciudad trastornada se manifiesta multiplicado en el espacio y en los acontecimientos, simbolizando que la ciudad, en tanto que comunidad humana, jamás encontrará unidad moral ni política. En la obra, la multiplicidad de la acción en el suelo florentino

parece simbolizar la inutilidad de la muerte de Alejandro por Lorenzo, pues no unificará nada, ya que el mismo tiranicida no simboliza la unidad de los republicanos.

Es muy revelador que el último acto, que ocurre tras la muerte del Duque, en el plano espacial sea el más fragmentado de todos, pues vamos de Florencia a Venecia, para luego regresar y encontrar que el pueblo asiste pacíficamente al nombramiento del nuevo Médicis. Lejos de que los republicanos estén uniendo sus fuerzas para derrocar a la nueva imposición, tras la muerte de Alejandro pareciera que el acto de Lorenzo acentuó aún más las divisiones.

En esta obra el empleo de escenas en espacios interiores y exteriores es fundamental. Musset mantiene un equilibrio riguroso y casi matemático entre las escenas en interiores y en exteriores. De las 38, tenemos 17 al exterior, incluso algunas a campo abierto y 21 en interiores.

EL TIEMPO

Lo mismo que la unidad de lugar, la de tiempo fue absolutamente ignorada por el drama romántico. Aquí la acción se desarrolla en un tiempo más acorde a las condiciones de la vida real. La obra se desarrolla durante la semana que precede el asesinato del Duque y hasta el día siguiente de su muerte. La cronología interna de Lorenzaccio contiene algunas imprecisiones que, vistas con minuciosidad podrían confundirnos, por ejemplo: en cuanto llega Felipe Strozzi como refugiado a Venecia, un criado le lleva la noticia de muerte de Alejandro (V, 2), cuando ésta ocurrió la misma noche que partió, como puede verse en la escena precedente (V, 1); del mismo modo, Lorenzo huye en caballo a Venecia inmediatamente después de asesinar al Duque y es asesinado a la mañana siguiente. Es evidente que Musset se apega poco a la verdad histórica: la muerte del verdadero Lorenzo, según las crónicas florentinas, ocurrió diez años después de que asesinó al Duque, por ejemplo.

Es obvio que Alfred sintetiza el tiempo y comprime la duración mientras intenta dar la sensación de simultaneidad en las acciones, como en el acto cuarto. Musset no intenta mostrarnos la historia tal cual fue, su objetivo es más el de representar, a partir de los acontecimientos,

tecimientos florentinos, el drama intemporal que vive la naturaleza humana: el combate entre el vicio y la pureza; la duda entre el desprecio y el amor a los hombres y las contradicciones de los humanos con sus propios sentimientos. De ahí que las inverosimilitudes cronológicas que pueda tener la obra no pasan a mayores y no se opongan a la intención de mostrar los hechos, que por momentos llegan a relegar la historia a un segundo plano. Así el lector o el espectador comprenderá que la verdadera intención del autor no reside en mostrar los acontecimientos, sino la esencia de los personajes, contraviniendo así algo que la tragedia clásica consideró fundamental: el peso del pasado. En el drama romántico, el pasado no juega un papel importante, podríamos decir que aquí la importancia radica en la intensidad del presente. Además, en el universo de *Lorenzaccio* el presente no hace más que recordarnos la repetición indefinida de los errores del pasado y que el futuro parece estar condenado a carecer de cualquier perspectiva positiva.

LA COSMOVISIÓN DE MUSSET

En los principales dramas de Musset encontramos que el porvenir no es muy prometedor. El teatro de Musset (véanse las reseñas) parece estar sumido en un universo pesimista. En *Lorenzaccio* este pesimismo es llevado al extremo: el único personaje lúcido de la obra, Lorenzo, es también el más triste, abatido y decepcionado. El ánimo de Lorenzo es sombrío pues sabe que su acto no servirá de nada. Además durante la obra vemos que las fuerzas vivas de Florencia están demasiado divididas, por lo que el porvenir no será más que la repetición de un presente mediocre. Esto es lo que muestra simbólicamente Musset al momento de la pelea entre los niños Strozzi y Salviati (V, 5), que si desde pequeños riñen por lo que han escuchado en casa, ellos, que representan el porvenir continuarán la querrela de los padres y esta discordia perpetuará la división al tiempo que favorecerá la tiranía. De este modo, vemos que el panorama de *Lorenzaccio* no tiene nada que ver con el de la tragedia clásica, pues aquí la crisis no la resuelve nada ni nadie y no hay ningún desenlace positivo. “Con *Lorenzaccio* no estamos en el tiempo trágico de la crisis ni en el tiempo histórico de la “Revolución” sino en el tiempo estático del eterno retorno.” (Ubersfeld 1994, 156)

No se vislumbran cambios positivos que hagan pensar en un mejor futuro. A nivel individual el único porvenir en que piensa Lorenzo, es su proyecto de asesinato; pero una vez que lo consuma, no tiene otra cosa que hacer más que esperar su muerte. Es por eso que Alfred hace que ocurra a la mañana siguiente del asesinato al Duque, para mostrar así, que ya sea temprano o tarde no hay otra opción más que la muerte.

MUSSET Y EL CONFLICTO ENTRE GENERACIONES

Ya habíamos mencionado que en el teatro de Musset encontrábamos una constante en la oposición que existe entre los jóvenes con los mayores y con los viejos. Quizá es menos por la diferencia de edad que por la manera en la que concibe y vive su tiempo cada generación. Por ejemplo: los jóvenes republicanos de Florencia se caracterizan por la impaciencia, la voluntad de actuar pronto, la confianza en el porvenir inmediato que pueda resultar de una decisión pronta y valiente, misma que manifiestan cuando se reúnen para conspirar contra el Duque y son conducidos por Pedro Strozzi, hijo menor del viejo patriarca de la familia, que por su parte se resigna y espera “mejores días” para actuar, en contraste con la manera de pensar y proceder de su hijo. Pero Felipe duda de las decisiones precipitadas, pues confía en la paciencia y en la eficacia que da la experiencia, por eso rechaza las soluciones rápidas. La oposición generacional no es nueva, pero Musset en esta obra es demasiado pesimista para optar por esta visión positiva de la experiencia. La prudencia del viejo Felipe, como la muestra Musset, no revela más que la impotencia e incapacidad para actuar a falta de la fuerza necesaria para levantarse en armas. Hacia el final de la obra vemos que la prudencia de los viejos, el furor de los jóvenes y la indiferencia de los conformistas terminan de un mismo modo: con la aceptación del nuevo Duque impuesto.

El único personaje que permanece firme a lo largo de la obra es Lorenzo, tiene un objetivo bien trazado y es el único que posee la energía de la juventud y la paciencia de los viejos, esto le permite tejer la trampa mortal alrededor del Duque. En *Lorenzaccio* encontramos un pesimismo llevado al extremo, en el que los jóvenes, tanto como los viejos, caen al ciclo sin fin que se repite generación tras generación confundiendo presente, pasado y futuro.

ADAPTACIÓN DE LA HISTORIA EN EL DRAMA ROMÁNTICO

En este período los dramaturgos se apasionaron de una manera especial por la historia. Los sucesos de la Revolución y posteriormente el Imperio explican en parte este interés, pues con los constantes vaivenes de esta época y con los cambios en la educación pública, la sociedad francesa comenzó a entender que la historia no era sólo la vida de reyes, militares u hombres de estado, sino una serie de eventos en los que intervenían todos los elementos que conforman la sociedad. Por otra parte, los reveses constantes que conoció la sociedad francesa entre 1789 y 1848 dieron pie a la búsqueda de raíces en los acontecimientos del pasado. Los estudios históricos renovaron sus métodos y fue tanto el interés por conocer la historia, que también la literatura comenzó a mirar hacia aquel pasado colectivo. Es importante recordar que la tragedia clásica también se basó en algunos temas históricos, pero tomó sus temas principalmente de la antigüedad grecorromana, a diferencia de los románticos que buscaron fuentes de inspiración en un pasado menos lejano. Ante todo, la concepción de la historia como elemento fundamental para comprender el presente trajo consigo condiciones favorables para ser adaptada al teatro. Si la exactitud y la magnitud de la reconstrucción histórica se ven como algo demasiado complejo de explicar, el drama romántico intentó ser un medio de revisar e interrogar la historia a través de exponer los acontecimientos con la intención de que el espectador tuviese después una interpretación propia. Como los historiadores, los dramaturgos románticos recurrieron a fuentes primarias de documentación para después explotarlas de una manera novedosa. Aquello que necesitaban de las fuentes no era solamente el recuento de los hechos, también buscaban aquellos elementos que ofrecieran mayor información sobre la atmósfera general de la época. Esto es lo que Hugo llamó “el color local”, con el fin de recrear plenamente el tiempo y el lugar del momento histórico preciso.

Se da la búsqueda de este “color” a través de hurgar en los detalles de la historia y apartándose un poco del rigor en los detalles de vestuario o del mobiliario. Se podría decir que esta búsqueda se convierte en un cierto gusto anticuario del drama romántico —se observa esto especialmente con Víctor Hugo, al revisar las indicaciones sobre el vestuario y la escenografía al principio de cada acto en sus obras— con objeto de materializar o completar la reconstrucción del pasado. Si bien estos detalles no tenían la intención de ser auténti-

cos, con frecuencia sólo se empleaban para simbolizar algún aspecto importante de la sociedad representada, además los dramaturgos conocían bien las posibilidades materiales de las producciones en la época (decorados, vestuarios y demás elementos).

La búsqueda del “color local” fue más un intento de recrear y representar los modos de vida, costumbres e ideología de la sociedad en un lugar y época determinada. En *Lorenzaccio*, encontramos un ejemplo, cuando la marquesa de Cibo, sacrifica su paz y dicha conyugal con la esperanza de influir políticamente sobre el Duque; acto que era impensable en la sociedad burguesa del siglo XIX, pero que recuerda a las mujeres nobles de los siglos XVI y XVII en las que la pasión dominante fue el poder más que el amor. Este ejemplo muestra como el “color local” se compone por los pequeños detalles de las costumbres de una sociedad en un momento determinado. Musset no sólo se limita a mostrar las pasiones y acciones de la nobleza, intenta mostrar cómo están relacionados los personajes de todos los estratos en la sociedad florentina. Por eso transporta la escena al interior del palacio, a plazas públicas, a las calles e incluso a los montes florentinos para evocar integralmente la vida de la ciudad.

La intención de abarcar la historia en su totalidad se manifiesta en la multiplicación del número de personajes, que resulta necesaria para poder representar los diversos grupos sociales. Contra los seis o siete personajes que habitualmente aparecen en las tragedias clásicas, el drama romántico opone una larga lista de personajes, baste con ver la primera página de *Ruy Blas* y *Hernani* de Víctor Hugo o *Lorenzaccio*, en la que hay por lo menos veintisiete personajes, sin contar los grupos anónimos destinados a las escenas grupales que entran en la acción de la obra. Alfred de Musset, por su parte, se tomó cierta libertad con respecto a la historia. Adapta y resalta algunos acontecimientos e incluso añade a la historia algunas situaciones; inventa personajes (el pintor Tebaldeo) y los mezcla con los personajes históricos; modifica la identidad de algunos que realmente existieron. *Lorenzaccio* es un claro ejemplo de la libertad del escritor romántico que no somete su obra a la estricta exactitud histórica. Podríamos decir que la historia para un dramaturgo como Musset no es más que un armario lleno de herramientas y accesorios o un recuento de anécdotas, puesto que casi no somete su obra a la reconstrucción histórica, al contrario, intenta inter-

rogar y debatir algunos aspectos de ella a través de su obra. Una prueba de esto es la manera en que añade a la historia florentina alusiones de acontecimientos recientes de su tiempo, que sería demasiado comprometedor criticar o sugerir a causa de la censura o la persecución política de la monarquía de julio. Musset muestra analogías entre acontecimientos que aún están frescos en la memoria de los franceses y ciertos hechos históricos de Florencia, por ejemplo:

- París en 1830 al igual que Florencia en 1537, vivió una revolución por parte de los republicanos, misma que culminó con la llegada al poder de un nuevo monarca y para completar el cuadro, era familiar del anterior.
- En 1537, un Médicis sucede a otro en el poder; en 1830 Carlos X (Borbón) fue remplazado por Luis Felipe I (ex compañero de Alfred en el colegio, mejor conocido en sociedad como “cabeza de pera”).
- El asesinato de un soberano, entendido como un medio de liberación política, fue siempre de actualidad en Francia, pues ocurrieron múltiples atentados de los que el tanto Charles X como Luis Felipe I fueron víctimas, del mismo modo que ocurría con frecuencia en los ducados italianos.
- Florencia en el siglo XVI estaba sometida al Papa y al imperio austriaco, este hecho recuerda la Italia del siglo XIX hasta antes de su unificación en 1870, época en que Italia luchaba contra el papado y Austria se oponía a la unificación y liberación política del país. Las tentativas de los patriotas italianos (en 1831) fueron inútiles y las reprimieron con sangre, al igual que la revolución de 1830 en Francia en la que la intervención del clero fue decisiva para evitar la formación de una república.

Vemos así que con *Lorenzaccio* la intención del autor no es acoplar el pasado sobre el presente. Trata más bien de hacer notorias las similitudes en tiempo y circunstancias que tienen los retornos cíclicos de la historia. De ahí que los dramas románticos con frecuencia evoquen fenómenos o hechos históricos bajo la apariencia de una anécdota y una intriga que ocurren en un tiempo o lugares lejanos pero con acontecimientos semejantes.

Quizá lo que esta obra hace con más frecuencia es cuestionar la historia, aunque no aporte alguna respuesta clara y definitiva Lorenzo, por ejemplo: quiere ser el libertador de

Florescia, un héroe italiano y al morir ni siquiera tiene una tumba, pues la multitud lo lanza a la laguna. Con este ejemplo, vemos que Musset expresa que la masa anónima es quien hace la historia y no los “grandes” hombres.

Finalmente, es curioso que en el drama romántico no sea un gran hombre ni el pueblo quien deshace el nudo de la crisis o dirige los acontecimientos; con frecuencia esto lo hace un personaje oscuro (Hernani, Lorenzo, Fantasio, Ruy Blas), en ocasiones poco conocido por la gente y a causa de esto, una vez consumados los hechos, nadie llega a comprender sus verdaderos sentimientos o motivos. Podríamos decir que la historia constituye el principal recurso de inspiración en los dramas románticos, estén o no apegados a ésta (*Hernani*, *Fantasio*), lo que podríamos considerar como una contribución de los románticos a la renovación de la escritura teatral.

VIOLENCIA, CRUELDAD Y MUERTE

Esta obra parece estar situada bajo distintas formas de violencia: violencia física, que es la más frecuente, además de que cobra muchas víctimas y violencia psicológica, más sutil pero igualmente destructiva. Además encontramos demasiada crueldad que degrada a sus víctimas o las hace serviles en un ambiente duro e indolente, en el que el único antídoto que encuentran los personajes contra ésta crueldad, pareciera ser la violencia contra sí mismos: por esto los suicidios son frecuentes en el teatro romántico, sean por desesperación o por honor, como en *Hernani* o *André del Sarto*. Pero la muerte por suicidio o asesinato ofrece significaciones muy diferentes según los personajes y las situaciones.

Volviendo al tema de la violencia, en *Lorenzaccio* vemos que el primero en ejercerla es la principal figura política; desde la primera escena los personajes, mediante sus comentarios, nos informan del absolutismo que los aqueja y evidencian que en su ciudad el respeto y autoridad se ganan a través del uso de la fuerza. Esta es una muestra de que el conflicto entre despotismo y el ideal de libertad están siempre presentes en el teatro romántico tal y como ocurría en la realidad francesa. Musset nos muestra algo de la opresión política y el abuso de poder en todas sus formas, tal y como lo vive en su momento, mezclándolos con la realidad histórica. La escena primera, por ejemplo, cuando el Duque viene a “robar-

se” a una muchacha de la ciudad, manda desarmar al hermano que intentaba defenderla y este último inocentemente amenaza con denunciarlo ante la máxima autoridad, sin darse cuenta de que la deshonra de su familia la está consumando el propio personaje del que espera justicia, el Duque.

Durante el resto de la obra vemos que el hombre en quien reside la autoridad de Florencia tiene como única distracción satisfacer sus deseos sexuales con todas las mujeres de la ciudad y despojar a los florentinos con altos impuestos, lo que violenta el orden moral y político degradando la figura que debería representar autoridad. Ante estas condiciones pareciera que el único recurso contra la violencia del más fuerte fuera el asesinato político. Pero bajo el panorama desolador de una ciudad corrupta, del poder religioso que sólo sirve para manipular y los republicanos divididos por los intereses particulares de cada familia, vemos que matar a un tirano sólo traerá al poder a otro tirano impuesto nuevamente por los más fuertes, el Papa y Austria.

En *Lorenzaccio* esta manera de ver las cosas es bastante pesimista. Vemos incluso que Lorenzo sólo vive para matar al tirano de Florencia, sabe perfectamente lo que ocurrirá una vez que haya cometido su acto y nos predice, porque conoce el caos en que vive la ciudad, la incapacidad e impotencia de los republicanos para actuar ante esta oportunidad de cambiar las cosas. Sabe que sus divisiones los harán incapaces de aprovechar la coyuntura para levantarse y liberar a su pueblo. Musset no confía en el asesinato político como una solución conveniente a los problemas de un país, por este motivo hace actuar a Lorenzo por venganza personal, no por cuestiones políticas. En la época que recrea Musset, el honor es el valor supremo entre las clases dominantes, ahí un hombre no podía tolerar la menor injuria a su persona o familia sin exigir reparación por el daño. Esto explica la cantidad de duelos y peleas no sólo en esta obra, también en los principales dramas románticos. Sin embargo, aquí la venganza llega a tomar modalidades más sutiles y crueles, pues los deseos de venganza ciegan cualquier sentimiento de piedad por alguien. Los duelos eran, a los ojos de los nobles, el medio más rápido y honorable de reparar las ofensas recibidas, sin embargo vemos que el valor de la vida humana tiene poca importancia en el universo de *Lorenzaccio*: Giomo, favorito de Alejandro, se batió en duelo con alguien sin saber por qué lo hacía (II, 6), un rato después prueba no tener remordimiento alguno al

cantar una canción jocosa. En la escena primera del acto II, Musset opone hábilmente la actitud reflexiva del viejo Felipe, contra los impulsos inconscientes de su hijo Pierre, que quiere matar a Salviati por haber hecho propuestas indecorosas a su hermana Luisa. Felipe no está menos agraviado que su hijo por la ofensa a Luisa y por extensión a su familia, pero se contiene; al mismo tiempo la rabia de Pierre no ha cesado y quiere matar al ofensor (II, 5), venganza que más tarde tiene como consecuencia el envenenamiento de su hermana y la desesperación de su padre (III, 7). En esta sociedad que vive del honor, la piedad no se encuentra más que en los personajes débiles o en las mujeres y son ellas las que piden compasión por los demás. En general los hombres parecen estar cerrados al perdón pues lo consideran como un acto de debilidad o cobardía.

Así aparece la muerte en esta obra, bajo muy diversas formas, pero siempre se trata de muertes violentas o de suicidios. El asesinato generalmente es entendido por el espectador como un castigo justo al ofensor; el suicidio o la muerte a traición obedecen a motivaciones más complejas. En la tragedia clásica mostrar un asesinato en escena hubiera sido de mal gusto. Las muertes violentas, generalmente eran contadas por algún personaje. Esta práctica la continuaron el melodrama y la tragicomedia que predominaban en el teatro francés desde principios del siglo XVII con el advenimiento del clasicismo, pues comúnmente la muerte o la violencia no eran mostradas en escena. En ese sentido el drama romántico rompió con otra práctica que el teatro clásico había interrumpido. En *Hernani*, por ejemplo, asistimos como espectadores a la escena final en la que mueren tres personajes; en *André del Sarto* vemos un duelo y la estocada mortal que recibe uno de los contendientes; en *Lorenzaccio* presenciamos el asesinato del Duque a manos de Lorenzo, la ruptura de la convención se da cita a pesar de que Musset la escribió para ser leída.

Podemos considerar el asesinato del Duque como un castigo justo por la tiranía que hizo pesar en Florencia y el deshonor que infligió a ciertas familias. A primera vista parecería que el Duque fue asesinado a sangre fría por Lorenzo y no por un gesto de venganza planeada y consumada, mientras que para todos los demás personajes de la obra, este acto obedeció a razones estrictamente políticas y no personales. Esto podría parecer así, pero es sólo en apariencia, pues Lorenzo confirma su acto de venganza mientras ataca al

Duque por primera vez. Ya herido, Alejandro le pregunta: “¿Eres tú Lorenzo?” y él responde: “no lo dudes” (IV, 11), haciéndose presente ante el Duque y reivindicando así su acción. De este modo es como Lorenzo saborea su venganza personal, aunque para sus conciudadanos, parezca un agente de la justicia divina que viene a quitar del mundo a un verdadero demonio.

La muerte de Lorenzo en Venecia, donde se refugió tras el asesinato del Duque, no la podríamos considerar un suicidio, a pesar de que no se cuidó nunca y pareciera que la fue a buscar, lo atacó un hombre escondido tras una puerta y la chusma acabó lanzando su cuerpo a la laguna (V, 7). Quizá podríamos considerar como un suicido pasivo el descuido de Lorenzo, pues sabe que su cabeza tiene precio y que corre un gran peligro al pasearse tan tranquilo por Venecia y exponiéndose voluntariamente. De hecho, unas escenas antes de su muerte, Lorenzo confiesa a Felipe Strozzi que está cansado de la vida y que luego de cumplir su objetivo la vida ya no tendrá ningún sentido. Por lo que podríamos afirmar que su fin tan violento más que un suicidio, es una manera de escapar a una vida que ya no le importa. Vemos así que la violencia los actos y las pasiones son otro elemento esencial del drama romántico.

UN HÉROE AMBIGUO

El héroe del drama romántico siempre es un personaje ambiguo, idealista, fuerte y al mismo tiempo marcado por una extraña impotencia. Está en lucha contra el orden moral, social o político y generalmente termina “aplastado” al final del enfrentamiento.

Considero que otro elemento esencial de los dramas románticos lo constituye la falta de gloria, fama o reconocimiento de las hazañas del héroe. Quizá se deba esto a que su personalidad y sus actos son tan contrastantes e impredecibles que es héroe y antihéroe al mismo tiempo; es un individuo hábil, inteligente, impulsivo, excepcional, débil y enérgico, valiente y temeroso. Lorenzo, por ejemplo, tiene una personalidad tan compleja que cuando se espera su bravura, finge desmayarse sin importarles las burlas y lo hace tan bien que todos quedan plenamente convencidos de su “cobardía”.

Los personajes que el drama romántico ofrecía a la admiración del público, fueron héroes sin gloria, ciudadanos comunes, ignorados o malditos, cuya acción heroica, una vez consumada, es ignorada por la sociedad a la que pertenece o violentamente condenada por ella. Un pequeño ejemplo de esto nos lo da Lorenzo, pues es contradictorio y escurridizo, incluso, difícilmente podríamos identificarlo por su nombre ya que en la obra cada quien le asigna uno distinto, si bien, todos estos se forman a partir de Lorenzo, cada uno expresa el trato que él tiene con los personajes que lo nombran: Lorenzaccio, lo llaman de manera peyorativa los que lo desprecian. Lorenzetta, lo llama el Duque tras desvanecerse ante la vista de la espada (I, 4). Lo nombran Renzinaccio cuando dudan que el matará al Duque y lo creen borracho (IV, 7). Lorenzino, Renzo o Renzino, son los diminutivos afectuosos que le dirigen al hombre fuerte y radiante que fue en otro tiempo quienes aún lo estiman.

El héroe de la tragedia clásica es siempre un personaje importante, emperador, rey o jefe de un ejército. El drama romántico evoluciona también, al menos parcialmente, exhibiendo las altas esferas del poder. Pero su concepción es distinta, pues el status social del héroe no es el mismo que los de la tragedia clásica, sino lo contrario, el bandido, el desheredado, el despojado y sólo en algunos casos son hijos de buenas familias, como André del Sarto.

UN SER JOVEN, ENÉRGICO Y APASIONADO

El romanticismo fue propuesto y sostenido principalmente por generaciones de jóvenes, mientras que las personas de edad madura con frecuencia inclinaban más sus gustos por lo clásico. Quizá sea por esto que el héroe romántico en la mayoría de los casos sea un joven. Su juventud suele contrastarse y acentuarse aún más por la presencia de un personaje viejo, con el que forma una pareja contrastante (Lorenzo y Felipe Strozzi. Hernani y Don Ruy); El héroe joven tiene además, alguna característica que lo hace distinto de los otros jóvenes: se ha cultivado, es amigo del estudio, el pensamiento o las artes. Lorenzo antes de ser compañero de juerga del Duque vivió inmerso en los libros y fue de ahí, de los libros de historia, de donde tomó la idea de matar al tirano (III, 3). El héroe romántico se caracteriza por su energía, en la primera escena del acto III, la energía física de Lorenzo

sorprende a Scoronconcolo, con quien se entrena para matar al Duque como todo un sicario. Esta energía que en ocasiones parece abandonarlo, puede convertir a Lorenzo en una fiera y llevarlo hasta matar con sus propias manos.

Por otra parte, la debilidad del héroe romántico radica en que son personas demasiado sensibles y sentimentales, contrariamente a lo que ocurre con su fuerza física, que parece enmascarar su debilidad. En el último acto vemos a un Lorenzo que luego de consumir su obra, está desanimado, renuncia a cualquier acción y ofrece el aspecto de un hombre derrotado que afligiría a cualquier persona. Aún es no es viejo y al hablar de su juventud, lo hace como de un período lejano y digno de olvidarse. Cuando habla de su plan y lo que espera de la vida una vez que lo consume, pareciera ser más anciano que el viejo Felipe Strozzi. Su entusiasmo y amor a la patria parecen haber desaparecido, su coraje se ha desvanecido poco a poco y las situaciones de crisis le causan “desmayos”.

FRANCIA Y SU CONTEXTO TEATRAL ENTRE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

El teatro en el siglo XIX y desde finales del XVIII fue una actividad preponderante en la vida social de los franceses. En sus balcones y corredores se codeaban las glorias nacionales y los artistas. Hacían acto de presencia tanto cortesanos, como poderosos hombres de negocios. Ahí se hacían y deshacían fortunas. En general, era el sitio ideal para el encuentro, reconocimiento y lucimiento de la gente, actores y autores. Pero el teatro francés de esa época además de propiciar esto, fue la articulación cultural de dos siglos, pues el teatro que solía hacerse desde el último tercio del siglo anterior estaba casi moribundo, pero se defendía mortíferamente con la imposición de la observancia a sus reglas y preceptos “tradicionalmente aceptados” mismos que debían ser utilizados por exigencias de la censura impuesta por los distintos gobiernos, a pesar de que sus convenciones eran casi insoportables y ridículas en la práctica.

Para entender mejor como se fue la transición del siglo XVIII al XIX es necesario hacer mención de la gran revolución que se suscitó en el ámbito teatral francés y que fue presidida por la ley del 13 de enero de 1791, en la que la Asamblea General francesa establecía lo siguiente:

Art. 1°.- Todo ciudadano podrá erigir un teatro y representar ahí obras de todo género, siempre que solicite un permiso y notifique el repertorio a la municipalidad.

Art. 2°.- Cinco años después de muerto un autor, sus obras son propiedad pública y pueden ser representadas indistintamente en cualquier teatro, aboliéndose cualquier antiguo privilegio sobre sus derechos de autor.

Art. 3°.- Las obras de autores vivos no pueden ser representadas en ningún teatro sin el consentimiento por escrito de los autores, bajo pena de confiscación total de las utilidades de la representación en beneficio del autor.

Art.6°.- Los empresarios y todos los integrantes de los diferentes teatros estarán bajo la inspección de la municipalidad. Y ellos no tienen derecho de detener o suspender las representaciones sin la autorización de los oficiales del municipio, salvo la responsabilidad

del autor o actores, mismos que no pueden modificar u ordenar nada contrario a las leyes y reglamentos de policía. (Gengembre 1999, 13)

Fue gracias a este decreto que se dio la gran revolución teatral. Esta nueva ley dio los primeros visos de la democratización de la cultura francesa. Propició en primer lugar, el aumento en el número de teatros: de diez que existían en 1789 para 1792 habían alcanzado la cifra de treinta y cinco. Es importante considerar la amplitud del fenómeno social y económico que se generó con el aumento de salas. Pero sobre todo, esta ley indujo y motivó a la concurrencia para entrar a los teatros y abarrotarlos; de allí se produjo otro fenómeno hasta antes desconocido y que más tarde promulgó una regla nueva: el público escoge lo que quiere ver y por consecuencia le corresponde a los teatros proponerle el repertorio que responda y esté conforme a sus expectativas.

Los nuevos teatros que se abrieron y la demanda de obras para lograr llenarlos obligaron a renovar el repertorio. Por otra parte, comenzó a repetirse un fenómeno que desde hacía tiempo no se veía en Francia, consistió en que todas las esferas sociales fueron llamadas nuevamente a mezclarse, cruzarse, verse y frecuentarse en las salas, particularmente, en los teatros de los bulevares y en los alrededores del Palais Royal que, para entonces, eran los sitios distinguidos como lugares de reunión y de controversias en los que se “estimulaba” el intercambio de ideas.

Sobre este cuadro, el teatro del momento tomó un impulso considerable y en él se enfocaban los deseos de gloria y fortuna de los autores, al mismo tiempo que fue propicio para la exhibición personal y el despliegue de todas las seducciones de los asistentes. Y fue de esta manera como muchas gentes aprovecharon las multitudes para mostrarse públicamente, e incluso, fue ahí donde muchas mujeres comenzaron a exhibirse y algunas llegaron hasta prostituirse dentro y fuera de los teatros tal y como lo ilustra Alejandro Dumas hijo en *La dama de las camelias*.

El teatro de esta época es, ante todo, un medio que autoriza encuentros, en el que se urden complots o se forman cábalas, se tienden emboscadas o reinan las altas figuras,

es decir, las de actores y actrices; las de influyentes inversionistas; directores de sala entusiastas o frívolos estudiantes sin un centavo en los bolsillos; mujeres de mundo, burgueses y prostitutas. Un espacio abierto a los deseos. Esencialmente el teatro fue un espacio dominado por el género femenino y fue en él donde las actrices ejercieron una atracción poderosa sobre los dramaturgos, un claro ejemplo nos lo da Alfred de Musset y sus relaciones amorosas con Rachel, Louise Allan Despréaux, Pauline García y otras tantas.

Cabe señalar que las ciudades de provincia constataron la misma tendencia en el aumento de salas, aunque de manera más modesta.

EL TEATRO EN LA PROVINCIA

La actividad teatral en Francia fue muy centralista. Todos los autores y actores, soñaban con triunfar en París, olvidándose que en la provincia también el teatro era el principal medio de distracción. Hacia fines del siglo XVIII se construyeron teatros de gran tamaño en la provincia, éstos estaban concebidos como centros de actividad cultural y social de las ciudades, pues a sus alrededores se abrían cafés, galerías y tiendas que ofrecían a la clientela lugares para distraerse antes y después del espectáculo. Sin embargo, sólo en algunas ciudades existía un teatro con una compañía permanente. La administración corría a cargo de tres instancias: El alcalde, el jefe de la policía y el ministro del interior. A partir de 1824 los teatros de provincia fueron financiados por la municipalidad, por lo que frecuentemente se hallaban en dificultades financieras, esto limitaba los gastos en materia de escenografía y formación actoral. Fue la ausencia de subvención estatal lo que orilló a los teatros de provincia a mantenerse lejos de cualquier tentativa de descentralización.

Cuando los actores parisinos salían a provincia, era como de excursión, pedían sueldos altísimos que no ganarían en la capital sino en varios meses. Mientras tanto, podían actuar ante este público las novedades parisinas e incluso instruían a algunos actores locales sobre las técnicas de actuación que se practicaban en la capital. El drama romántico puso en graves problemas no sólo a los teatros parisinos, sino también a los de provin-

cia y sobre todo a sus actores por el empleo de las técnicas de actuación que diferían con las del teatro clásico. Víctor Hugo, por ejemplo, causó muchos conflictos entre los actores de provincia pues muchos de sus personajes estaban escritos para alguna actriz o actor en especial. A causa de esto, la prensa local de la época llegó a afirmar que el “drama moderno”, es decir el romántico, no podía ser actuado en sus ciudades porque faltaban los talentos que había en la capital.

COMO ERA LA VIDA EN EL TEATRO

Para hacer un breve repaso, es conveniente mencionar que el año teatral se terminaba en vísperas de la semana santa, es decir, el domingo de ramos, costumbre que se impuso desde el siglo XVI, siguiendo el mandato de la iglesia, que prohibía festejos o espectáculos públicos durante esos días. El año teatral comenzaba el día de la pascua (domingo de resurrección). Ese día se inauguraba el periodo anual con un reestreno o se bailaba un ballet conmemorando la nueva temporada. A partir de esta fecha se renovaban las compañías y empezaba el intercambio de actores de un teatro a otro. La causa de esto era el año teatral que obedecía a los ritmos que un empresario y un autor expertos debían conocer. Durante las pascuas era prácticamente inútil presentar al público una obra en París, en cambio, era importante evitar el fin del año civil sin haber aprovechado los días anteriores a las fiestas navideñas. En fin, el autor y el empresario debían saber, incluso, si un día soleado podía ser propicio o nefasto para una noche en el teatro. El conocimiento de esos asuntos reducía, al menos un poco, los riesgos que se podían correr.

Por su parte, los comediantes desconfiaban del público del domingo tanto como de la peste, pues siendo más popular y abundante que el resto de la semana, se alborotaba más fácilmente. Al principio del siglo XIX los nuevos espectáculos se anunciaban a través de la prensa pero también por medio de anuncios en las calles. En ocasiones se hacía como antes de la Revolución, es decir, el nombre de los actores no aparecía publicado en los anuncios para evitar disputas y protagonismos entre los actores. Para la época en cuestión esto se había transformado de modo considerable y fue hacia principios del siglo XIX, a

causa de los actores, que esta costumbre se modificó, pues llegaron incluso, a darle golpes y puñetazos a los impresores cuando no ponían el nombre y apellido de alguno de ellos.

Los lugares de espectáculos se abrían a partir de las cinco y algunos a las siete cuando más tarde (lo que ocasionaba que el público tuviera bien definido a qué teatros asistir y a cuales no); las funciones se ofrecían llenas de entreactos largos, números musicales y danzas, e incluso algunos teatros llegaban a dar hasta dos funciones por noche. Sin embargo, aquello que también condicionaba la composición del público eran los precios de las butacas. Las tarifas de algunos teatros como La porte Saint-Martin eran mucho más accesibles que las que se cobraban en la Comedia Francesa (rebautizado Théâtre Français desde principios de 1800) por ejemplo. De esta manera comprendemos que el público de unos y otros teatros no era exactamente el mismo, al igual que los criterios de sus directores²⁸. Algunos de éstos recurrían, para atraer a la clientela, a prácticas casi licenciosas. Las más comunes consistían en anunciar como “invitada entre el público” a una actriz superdotada y muy popular, misma que no recibía ni un sólo centavo por atraer clientela al teatro y a la que solamente se invitaba a cenar tras haber aparecido en escena al inicio del espectáculo, sólo para saludar, agradecer al público su asistencia a la función y tras esto, ir a sentarse a su palco entre el público. De allí que las actrices que se prestaban a esto gozaran de cierta reputación en el teatro y de mucha fama entre el público.

ANTES Y DURANTE LA REPRESENTACIÓN

Se acostumbraba hacer los ensayos por la mañana, generalmente de once a doce. Era el *régisseur* del teatro quien coordinaba los trabajos, es importante considerar que la noción de director de escena (*metteur en scène*) como hoy lo conocemos, estaba ausente o mejor dicho, vacante, durante este período. El *régisseur* del teatro, se encargaba de llevar

²⁸ Es importante recordar que en esta época en Francia, no existía aún el concepto del director de escena tal y como hoy lo entendemos, sin embargo existía la figura del *régisseur* que fungía como director artístico, era el encargado de llevar los ensayos, de verificar el apego al texto por parte de los actores y también se encargaba de coordinar, buscar y proveer todos los recursos materiales necesarios para la representación. Por lo tanto, al hablar de director me refiero al responsable de administrar el teatro, mismo que decidía el repertorio, los costos y los actores que podían trabajar en el espacio que él dirigía.

los ensayos y verificaba el apego al texto cuando el autor estaba ausente. Así el director del teatro, *régisieur*, actores, autor y texto, estaban presentes para las lecturas, raras veces el texto salía totalmente ileso. Por esto surgieron ciertos mitos en el teatro sobre las relaciones interpersonales, tormentosas e imposibles en ocasiones, que solían darse entre autores y actores tras las lecturas de una obra.

El actor ensayaba sin contar con la ayuda del autor o del director para su actuación. Sin embargo, a la hora de la función recibía la ayuda de dos instancias más: el apuntador²⁹, primer apoyo de seguridad en los momentos de sorpresa o distracción y con quien el actor establecía las convenciones necesarias para “entenderse” a la hora de la función; la segunda y sin duda la más importante, fue aquella de la “claque” o aplaudidores –conocidos por nosotros como “cócoras” o paleros— que jugaban un papel determinante en el éxito no sólo de un actor o una actriz sino de toda la obra.

Cada teatro disponía de un equipo –como lo que llamamos porra— de su propiedad y generalmente el jefe de esta “claque” era un personaje conocido y respetado entre los asistentes al teatro. Si algún comediante se enemistaba con este personaje aseguraba de esta manera su fracaso personal y los autores en muchos casos al no tener demasiado para pagar a esta corporación los llenaban de cumplimientos para suplir con éstos la falta de dinero. Sin embargo, la falta de recursos no impedía que hubiera autores que contaran con el apoyo de este gremio que estaba organizado con una estrategia casi militar y contaba generalmente con un ejército que iba desde diez soldados hasta la centena. Esta “armada” contaba con distintos rangos entre sus filas. En primer lugar se encontraban: las “damas claque”, diseminadas en toda la sala para reír, llorar o incluso desmayarse de la emoción, es decir, ellas eran las que ponían la animación. Luego seguían los aplaudidores, que se respaldaban entre ellos según una jerarquía rigurosamente regulada. Unos recibían con aplausos a una actriz o actor cada que entraba a escena; otros cada que salía, e incluso había unos que sólo aplaudían a los nóveles actores para ir “encumbrándolos” poco a poco. A pesar de esto, la dificultad de las obras al momento de la representación estaba en otra parte: se debía –con el apoyo de este ejército— anticipar o provocar el entusiasmo del

²⁹ *Souffleur*.- literalmente en francés, soplador, quizá de allí se derive el pedir que se “sople”, cuando se requiere la ayuda de alguien al momento en que se nos olvida o no se tiene seguro un texto o alguna frase en el teatro u otra actividad.

público y mantener la atención en la escena o en la sala según fuera conveniente. Era aquí donde el jefe de la “claque” debía variar sus tácticas, algunos de ellos preferían mesura en los gritos de “bravo” del primer acto, de manera que tuvieran un efecto *in crescendo* acto tras acto hasta el final de la obra. La claque se empleaba en las primeras representaciones, si tras diez o doce funciones la obra no lograba “triunfar” se recurría a los actores invitados “entre el público” o a rehacer la propaganda. No está de más mencionar que —por debajo del agua— los jefes de *claque* recibían gratificaciones sustanciosas que los hacían reinar en los teatros cual déspotas. Uno de los primeros en romper con la costumbre de pagar por aplausos fue Víctor Hugo con *Hernani* —de la que ya hablamos — pues ni le importó, ni tuvo el cuidado de pagar por aplausos, los cuales le hubieran servido mucho, ya que si trataba de obtener un éxito debía seguirse con la receta al menos un poco. Sin tales aplausos su obra se vio perdida en su primera temporada.

Además de los gastos de la sala (velas, trabajadores, publicidad, etcétera), del boletaje y de los aplausos, estaban los dispendios que debían hacerse para pagar a los actores. Los gastos que pesaban sobre los teatros, sin duda alguna, eran la primera preocupación de los directores. Para cerrar el cuadro debía contarse, por si fuera poco, con cierto número de boletos llamados “de los pobres” que representaban el diez por ciento de las galerías y que no estaba fijado exactamente por la ley. La segunda inquietud de los directores: era el tráfico de boletos y la reventa, a lo que se sumaba (en los teatros subvencionados) la distribución obligatoria de lugares gratuitos: en algunos locales como el Odeón, por ejemplo, esto consistía en repartir casi una centena de boletos, destinados algunos para el autor (costumbre que perdura aún en la Comédie-Française) y muchos más para personalidades oficiales de todo tipo como el ministro del interior, el arquitecto de la cámara de los pares, el comisario de policía, el cuerpo de bomberos, los veteranos de guerra, embajadores extranjeros, etcétera. Esto motivó el tráfico y el doble boletaje, prácticas con las que incluso los periodistas se beneficiaban en buena parte.

LA CENSURA

En el ejercicio de la censura se relevaron, según la época, la policía o el ministerio del interior. Su organización y procedimientos eran los siguientes:

- Dos semanas antes del estreno, el director del teatro debía depositar el texto como anónimo en la oficina del censor.
- Ahí se encargaban de hacer un reporte y someterlo a la aprobación de varios censores y recabar sus firmas.
- Este reporte contenía: nombre del teatro; título y resumen de la obra; comentarios sobre diversas apreciaciones surgidas de la lectura; indicación de las escenas que se debían modificar o suprimir y por último, el dictamen de autorización, desaprobación o prohibición total.

Los censores solían revisar minuciosamente las obras de autores considerados liberales, pues a partir de 1824 las ofensas y desprecios al culto católico crecieron y la ley contra el sacrilegio se endureció, castigando con la muerte cualquier ofensa hacia la religión católica y la profanación de las ostias. Esto se debió a que en esta época los ultraconservadores estaban en el poder; incluso en cada universidad se nombró como rector a un obispo para tener mayor control de los contenidos que se impartían. Desde 1829 los censores vigilaron de cerca a los románticos. Para entonces las cosas habían cambiado un poco, pues los censores eran reclutados entre hombres de letras, periodistas, juristas, dramaturgos, miembros de la Academia Francesa y eran ellos quienes tenían la última palabra sobre el contenido político, moral e incluso, sobre la calidad literaria de las obras. Las alusiones a los ministros o las instituciones gubernamentales fueron vigiladas de cerca, del mismo modo que las alusiones veladas que tendían a encontrar por todas partes en una obra. En algunas ocasiones ocurrió que los censores con mayor preparación y mejor gusto literario, disimulaban las diferencias ideológicas en sus reportes o en los ajenos.

Entre los años 1830 y 1835 la monarquía de julio relajó notablemente la censura, incluso fue abolida oficialmente el 7 de agosto de 1830 a través de un decreto en el que el rey

Louis-Philippe 1° manifestaba que la libertad de expresión era la base sobre la que fundaba su legitimidad popular como rey de los franceses. Esto causó una explosión de alegría. Los dramaturgos disfrutaron esta libertad y surgieron numerosas piezas de tema anticlerical y algunas anarquistas e incitantes a combatir el régimen, como *Robert Macaire* de Frédérik Lemaître, que atacaba abiertamente la hipocresía y los prejuicios burgueses de manera sarcástica, a tal punto que se acusó a esta obra de inspirar el atentado de Fieschi contra el rey en 1835.

LA ESCENOGRAFIA

Del siglo XVI al XVIII la escenografía en la mayoría de los teatros franceses consistió en telones pintados que evocaban de manera general los lugares en que transcurría la escena (la plaza de un pueblo, el interior de un palacio o de una casa, un jardín, etcétera). Mención aparte merecen las escenografías construidas para las óperas y más aún las Obras de máquinas (Pièce « en machines ») que tuvieron su auge en Francia durante el siglo XVII, gracias a la aplicación de las invenciones técnicas de los arquitectos italianos Giacomo

Torelli y Carlo Vigarani. Dichas innovaciones permitieron utilizar todas las posibilidades de la "caja de ilusiones" del teatro a la italiana. Los espectáculos consistían en la utilización de maquinarias sofisticadas equipadas con cuerdas, poleas y trampas bajo el escenario que permitían efectos visuales al momento de los cambios de escenografía y mobiliario, con apariciones, desapariciones, vuelos y efectos sonoros muy espectaculares para ilustrar episodios maravillosos o mitológicos.

“*Andrómeda* de Corneille es un ejemplo de Pièce « en machines ». Los frontispicios grabados por François Chauveau para la edición de la obra dan una idea de la complejidad y magnificencia de las escenografías. En la época de Molière, el Théâtre du Marais hizo una especialidad del género que agradó tanto a la corte como al gran público, ávido de sensaciones.”³⁰

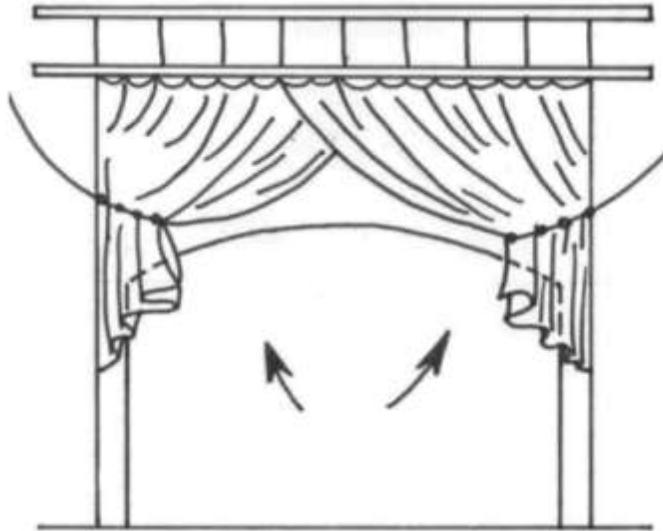
³⁰ Comédie-Française. “Dictionnaire glossaire”. <http://www.Comedie-francaise.fr/dictionnaire/glossaire/pres.php> (consultado el 17 de enero de 2003).

Pero este teatro de ilusiones era demasiado elitista y no estaba al alcance de todo el público, por lo que no logró ser un género muy difundido entre las clases bajas.

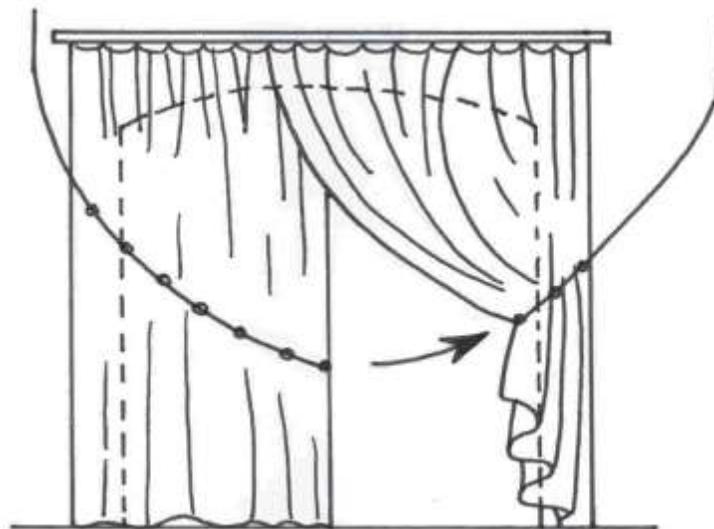
Hacia fines del siglo XVIII el concepto de escenografía comenzó a cambiar, pues el aumento en el número de salas, la exigencia de un nuevo repertorio por parte del público que asistía y el interés de los nuevos espacios por ganar a la competencia, atraer y conquistar al público, motivaron que las escenografías fueran cada vez más elaboradas e intentasen ser más realistas, lo que enriqueció el aspecto visual del espectáculo en busca de representar con precisión el lugar de las acciones. Fue en estos momentos cuando se comenzó a valorar la importancia de representar, en la escenografía, los interiores con más detalle, por lo que en ellas se comenzaron a incluir puertas, ventanas, balcones, escaleras, muebles y objetos que recrearan mejor las circunstancias físicas del lugar de la escena. Aunque estas escenografías contribuyeron a modificar el concepto visual del espectáculo, resultaban, a pesar de lo novedosas que eran, costosas y demasiado pesadas como para ser cambiadas cada escena, por este motivo los cambios debían hacerse acto tras acto. Además, con el aumento en los detalles y realismo de los decorados, los costos aumentaron considerablemente, motivo por el que los productores invitaban a los dramaturgos a que consideraran las escenografías que estaban a su alcance y se ciñeran a la realidad escenográfica que cada teatro ofrecía.

Sin embargo, la pugna por lo tradicional siguió vigente en los escenarios, por ejemplo, en aquellos en los que se ofrecían tragedias, la escenografía seguía siendo al estilo clásico, es decir, telones pintados intercambiables sin ningún intento de realismo, mismos que seguían representando los espacios de manera general: el palacio, un jardín, el vestíbulo o como lo llamaban “el corredor trágico”; al momento de la representación el escenario seguía vacío, sin mobiliario y como el costo del vestuario corría a cargo de los actores, ellos escogían y compraban su ropa sin ningún cuidado de que ésta correspondiera con la época, el personaje o el resto de los vestuarios de la obra.

Ya fuera por cuestiones económicas o por las dimensiones del edificio, en algunos teatros, incluso el telón hablaba del género de obras que se presentaban ahí:

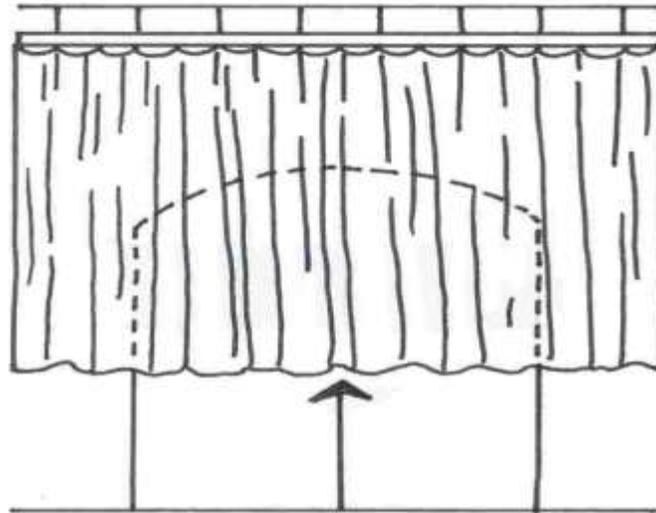


Telón francés.- Éste se usaba en los teatros de tragedias, pues estaba considerado como “el más elegante”. Este telón se caracteriza por que sus dos cortinas se levantan y al mismo tiempo sus costados se abren ligeramente. Desde lo alto sólo penden los lados de las cortinas como recreando los cortinajes usados en palacios y castillos como aquellos en que ocurrían las tragedias que mostraban.



Telón italiano.- Éste se usaba en los teatros de comedia y melodramas, pues su apertura y manejo son más versátiles, ya que sus cortinas se puede abrir juntas o una sola

a la vez. Sin embargo sus costados no suelen llegar muy alto debido a que su apertura depende de unos cinturones laterales que elevan únicamente la parte central de las cortinas. Por lo que las escenas laterales no se veían bien desde los lugares más altos de la sala.



Telón alemán o de guillotina.- Éste era el menos usado en esa época, pues su instalación y manejo suelen ser costosos y muy complicados a causa de los mecanismos y la altura necesarios para que opere. Éste era el más común en los teatros subvencionados por el gobierno, como la Comédie-Française por ejemplo, también en algunos teatros de ópera pues permite mostrar todo el aparato escénico empleado para los espectáculos de gran formato.



Telón griego.- Sin lugar a dudas el más antiguo, elemental y el más socorrido en todos los espacios, pues su manejo e instalación son los más sencillos y por lo tanto versátiles a la hora de la representación. Éste se empleaba en los locales pequeños o donde las condiciones para la representación eran mínimas. Principalmente se usaba en los teatros de vaudeville y de revista donde se ocupa para las escenas clásicas del género (escondite para el amante, sitio para espiar a los jóvenes enamorados, descubrir al ladrón oculto, etcétera) y economizaba personal, pues a diferencia de los demás telones que requieren un tramoyista, el actor mismo puede correr este telón a su entrada y cerrarlo al salir.

Es importante señalar que el uso de lo que nosotros llamamos comodín o Manteau d'Arlequin (que consta de una bambalina y una cortina colocada en plano paralelo al telón, que se abre hacia los lados, y generalmente es de terciopelo rojo o negro), para los franceses, era muy común en todos los teatros, pues además de ocultar las maniobras de tramo-ya al momento de los cambios de escenografía, servía para aquellas escenas en que los actores estaban en otro tiempo o lugar al de la acción.

Como una medida para luchar contra los devastadores incendios en los teatros se comenzó a utilizar en Francia, a fines del siglo XIX la "Cortina de hierro". Ésta consiste en un telón metálico situado entre la boca-escena y el público; que aísla y separa al escenario de la sala en caso de incendio en una u otra parte.

LA ILUMINACION

Una velada en el teatro era muy distinta a lo que estamos acostumbrados a ver en nuestros días. La escena estaba mal iluminada y desde siempre los inconvenientes de la iluminación artificial fueron evidentes, pues la luz de las velas causa efectos deformantes en telones, afores y escenografía, el oscurecimiento de algunas zonas del escenario, malos olores, juegos de sombras, claroscuros sobre actores y decorados, la dispersión de la luz hacia la sala, la imposibilidad de efectos lumínicos, el deslumbramiento de los espectadores y lo peor: causaba incendios devastadores. "Las velas fueron reemplazadas paulatina-

mente por quinqués de petróleo hacia 1782 en el Odeón y en 1784 en la Comédié Française para el estreno de *Las bodas de Fígaro*.” (Gengembre 1999, 56)

El quinqué fue inventado por un individuo de apellido Argand y el fabricante Quinquet fue quien lo comercializó y dio su nombre al invento. El uso de un quinqué equivalía a la intensidad luminosa de diez o doce velas y su empleo en la escena fue principalmente a nivel de piso, en los lados y pendientes de los plafones. Hacia 1820 se comenzó a utilizar una laminilla en el quinqué con la que se podía regular la intensidad de la luz. La iluminación con gas fue otra gran revolución en la escena. Fue inventada y puesta en uso entre 1790 y 1800. La iluminación con gas se comenzó a utilizar a manera de prueba en la vía pública hacia 1815 y su entrada triunfal al teatro fue en la Ópera de París en 1822 con la obra *Aladino o la lámpara maravillosa*, obra escrita especialmente para la inauguración de la nueva iluminación por un autor de apellido Niccolo. Pero fue hasta 1843 que el gas llegó a la escena de la Comédie-Française y se iluminó así por vez primera. Se podría decir que el gas fue un soporte ligado al progreso de la escena francesa, pues apoyó y definió algunos efectos propuestos por los dramaturgos y a partir de que el gas se utilizó de manera regular en los escenarios facilitó la realización del espectáculo. El armazón en el que estaban instalados los reflectores tenía el aspecto de un órgano de pipetas, por eso al armazón diseñado para portar los instrumentos de iluminación se le llamó “juego de órganos”. Unos se situaban en ambos lados de la sala otros al pie de escenario, otros detrás y al lado de la concha del apuntador.

Los reflectores eran del mismo tipo del que utilizaban los bomberos, sin embargo, el tamaño y la colocación que se les dio dentro del escenario y en la sala les fue dando nombre según su uso. A pesar de todo esto la luz de la sala no se apagó durante la representación, como en nuestros días, hasta que llegó Antoine con las propuestas de su Théâtre-Libre en 1877.

Debido a los altos costos y riesgos de la iluminación con gas, los demás espacios del teatro (pasillos, camerinos, sótanos y desalojos) continuaron alumbrándose con lámparas de petróleo. Algunas décadas más tarde haría su entrada triunfal a escena la iluminación

eléctrica y fue en 1891 que se instalaron por vez primera reflectores eléctricos en el Teatro Scala de Milán.

LOS CONFLICTOS CON EL VIEJO REPERTORIO

La evolución en el gusto y exigencia del público, aunada al aumento de espacios teatrales condujo necesariamente y casi de manera natural al cuestionamiento de los géneros del repertorio que se ofrecía hasta entonces.

En el presente trabajo cuando hago referencia a algún género dramático no es de manera clasificatoria según las teorías dramáticas modernas, sino únicamente de manera referencial y como un mecanismo de distinción general similar al que se empleaba en esa época. Por esto enumero a continuación la clasificación de los géneros en boga:

Comedia burguesa.- Fue el género más gustado de la época. Se impuso un poco antes de la Revolución. Se trata de obras llenas de intrigas, en ocasiones poco originales; muestra en escena a las clases sociales excluidas de la tragedia (pequeños burgueses, nuevos ricos, altos funcionarios), comúnmente se hacía una pintura de la sociedad contemporánea, dándole a las obras fuerza satírica e intentando apegarse al realismo, a veces de manera casi documental. Este género se apoyó sobre la reproducción y estilización de las costumbres, en la esquematización propia de la caracterización de tipos sociales que podían evolucionar a lo largo de la obra. Continuando con los procedimientos de Beaumarchais.

Comedia ballet.- En este tipo de piezas se mezclaba una intriga dialogada con intermedios bailados. Se le atribuye la paternidad de este género a Molière, que por las circunstancias de los cambios de escena se vio en la necesidad de introducir partes de baile en los entreactos de sus obras.

Género de revista y la parodia.- Este tipo de espectáculos estaban compuestos por partes dialogadas, canciones, sátiras y cuenta chistes. A partir del siglo XVIII

la revista se convirtió en toda una tradición aunque en tiempo de la Restauración fue perseguida. Mezclando texto y música, cantos satíricos y diálogos. El espectáculo terminaba con un final cantado por todos los participantes y coreografiado. La referencia obligada era la política, también se hacían sátiras de la cultura y la ciencia, para un público que sólo acudía a divertirse. Tomó gran auge en el siglo XIX con las parodias de dramas y melodramas, pues casi todos los dramas románticos y melodramas se vieron parodiados y ridiculizados inmediatamente después de haber sido estrenados.

Melodrama.- Género surgido durante el siglo XVIII, que hacia el final de éste adquiere gran popularidad. Muestra a personajes buenos y malos en situaciones terribles o enternecedoras e intenta conmover al público a través de efectos simples y golpes de fortuna que ocupan lugar esencial en la puesta en escena.

Opereta.- Género teatral que consistía en alternar coplas cantadas con momentos dialogados. Se caracteriza por su ligereza. Gracias a Offenbach logró hacerse popular durante el segundo imperio.

Proverbio.- Fue un género de salón muy en boga desde el siglo XVIII. Tiene su origen un siglo antes cuando se acostumbraba improvisar algunas escenas sobre un canevas simple para ilustrar un proverbio. Al final de éste los espectadores se divertían descubriendo el proverbio mostrado durante el espectáculo. La moda de este juego de sociedad fue tal, que muchos proverbios se escribieron y publicaron. Se piensa que la primera aparición de una obra de este género sobre un escenario teatral data de 1768.

Vaudeville.- La mayoría de estas obras se escribieron en un acto. Con frecuencia se inspiraban en una obra de teatro o algún acontecimiento al que se dedicaban a parodiar. Este género se llamó así por la influencia de algunas recopilaciones de canciones populares del siglo XVI reunidas en cancioneros llamados *Voix de villes*. Este género tuvo un desarrollo considerable en el siglo XVII, hacia

fines de éste, ocupa su lugar en los escenarios. Fue practicado especialmente por compañías italianas instaladas en la corte francesa. Su principal expansión fue a fines del siglo XVIII y a tal punto, que se inauguró en 1792 el Théâtre du vaudeville en el que únicamente se presentaban obras de este género. En general, el vaudeville no trataba las pasiones ni los caracteres, los estudiaba y los estilizaba con efectos cómicos o lacrimógenos, con objeto de hacerlos tema de reflexiones profundas y sobre todo una enseñanza apegada más a la vida común en forma de equívocos y enredos sin cuidarse demasiado de la verosimilitud.

Teatro erótico.- Este es una forma teatral del siglo XVIII. Inició como juegos de sociedad que se calificaban de libertinos, clandestinos y obscenos. También se llamó a este género, teatro de las casas de citas. Ahí se presentaban obras en las que los desnudos, coitos y obscenidades causaban gran escándalo entre los asistentes “decentes”, incluso 1892 el autor de una obra titulada *Prostituée* fue encarcelado por “ultrajes al pudor y ofensas a las buenas costumbres”. Más tarde este tipo de teatro evolucionó hacia los espectáculos de burlesque y Striptease. Es difícil encontrar textos de este género pues circulaban en la clandestinidad. El marqués de Sade fue un asiduo asistente a estos espectáculos de las casas de citas en sus años de libertad. Estas “desaparecieron” con la Revolución y hasta la segunda mitad del siglo XIX reapareció un local especial para este tipo de obras con el nombre de Théâtre Érotique de la rue de la Santé.

Tragedia ballet.- Pieza en la que se mezclan una intriga trágica con intermedios bailados. El éxito de este género se dio principalmente en el reinado de Luis XIV y es el origen de la introducción en Francia de la ópera italiana. (Gengembre 1999, 263)

Por otra parte, la tragedia clásica sobrevivió a esto, pero tuvo que disfrazarse y adaptar un poco algunos de sus recursos expresivos (el estilo de actuación y declamación,

por ejemplo) para darse aires de sapiencia y autoridad ante los nuevos hacedores de teatro y frente al nuevo público (las clases bajas) que cada vez exigía obras menos conocidas.

Mientras tanto, lo que el público esperaba tan pronto y se lanzara la palabra novedad, era el “*drama*”³¹ ya que éste había declarado la guerra a la puesta en escena de la tragedia, no al repertorio, además cuestionaba el viejo estilo de actuación con respecto al “estilo moderno” que se deshacía de las pelucas, las caras blancas y del insoportable sonsonete que adornaba la declamación de los versos.

La farsa, llamada también el “género vulgar”, se hacía notar de manera creciente, también la ópera cómica y la opereta llegaron a tener un gran éxito, sobre todo a nivel popular. Curiosamente el autor más representado en esta época 1835 – 1845 fue Molière. Esto a causa de que en la representación de sus obras se utilizaban todos los recursos escénicos y de actuación (viejos y modernos) practicados aún en plenitud en algunos teatros del momento, por lo que causaban más ridículo, atraían a la gente y acentuaban más el rechazo hacia el estilo de actuación del teatro clásico.

Pero en el teatro, la articulación de los dos siglos (XVIII y XIX) quedó marcada sobre todo por el surgimiento del melodrama, ya que ofreció como respuesta a las expectativas generalizadas una sensibilidad que fue bien aceptada a nivel popular, misma que hasta entonces casi siempre había sido despreciada por los defensores de lo clásico y a causa de esto excluida del campo teatral. Además, portaba en sí y abrazándolas, algunas características de otros géneros como: el sentimentalismo, el fatalismo, lo cómico de las situaciones del teatro de boulevard y las adaptaciones de novelas muy gustadas en ese momento.

“El adjetivo *melodramático* pasó a desempeñar entonces un papel de señuelo, sobre todo durante la Revolución, cuando cualquier revoltijo escénico recibió el epíteto de *melodramático*. Es así que se encuentran *fantasías melodramáticas*,

³¹ Al respecto es importante señalar que la palabra *drama*, comenzó a utilizarse en Francia durante las dos últimas décadas del siglo XVIII para calificar con este nombre a las obras de género considerado como disidente de la tragedia. De allí surgieron más tarde, calificativos como *drama burgués*, para la antes llamada *tragedia doméstica* o también *comedia lacrimógena*. En general se trató de clasificar bajo este nombre a las piezas que rechazaban los temas antiguos y escogían situaciones y temas de la actualidad para llevar a escena conflictos de carácter familiar o privado en los que triunfaban los buenos sentimientos, luego de haber provocado torrentes de lágrimas en los espectadores.

escenas líricas y melodramáticas, melodramáticas y alegóricas, melodramas pantomimo-líricos, etc.” (Thomasseau 1989, 16)

Sobre todo, fue gracias al melodrama que comenzó a dársele la importancia que merece a un valor escénico hasta entonces olvidado, despreciado y por muchos ignorado: el aspecto visual del teatro.

Ante los cambios que exigían los tiempos nuevos, los géneros se metamorfosearon de golpe. Aunque no todos los textos escritos en esta época tenían, a pesar de la metamorfosis, una destinación social y política, algunos se mezclaban con la realidad que el público vivía y este tipo de teatro —el melodrama— fue capaz de englobar a una cultura y una sociedad distintas gracias a que generalmente reunía en una sola pieza al teatro popular, el de divertimento y el teatro serio. Aunque más tarde, en 1850, se impusiera nuevamente la censura o que el imperio quisiera meter mano al teatro, no modificaría en nada este nuevo panorama. Conviene saber que la abundancia en la creación de obras nuevas, relegó a algunas esferas de escritores hasta antes privilegiados, incluso cuando ellos habían participado de manera directa en el universo cultural. Por consecuencia los dramaturgos se convirtieron en objeto de atención por parte del estado, que ahora se interesaba en “cuidarlos” a través de la protección de los derechos de autor o como en el ejemplo ya citado del premio “para escritores pobres” que le fue otorgado a Alfred de Musset por parte de la Academia y no como sucedía años antes, en los que la promoción de los autores, grandes o pequeños, dependía directamente y en gran medida de los actores que hacían triunfar sus obras.

A pesar de la apertura de criterios, de la evolución tan importante que experimentó el gusto del público y aún con la conjugación de ideas y esfuerzos, el teatro romántico siempre era maltratado en cuanto daba la cara, es decir: más allá de sus propuestas teóricas, las nuevas obras y los temas que trataban, ya en escena resultaban insuficientes para convencer al público de las ventajas que ofrecían las innovaciones. Ante esto, la alternativa que tomaron algunos autores (muy pocos), fue la de escribir un teatro, que si no se elevaba a la altura de sus aspiraciones, se transformaba necesariamente en un texto destinado sólo

a la lectura, pues en muchas ocasiones resultaba “irrepresentable” con los recursos escénicos de esa época.

Por este motivo el teatro tuvo la necesidad de utilizar métodos parecidos a los que emplea la política populista para lograr imponerse: dar al público lo que pide. De este modo, los espacios teatrales llegaron a ser lugares de furor y lucha, donde se peleó, se debatió, se naufragó; donde incluso Shakespeare fue abucheado.

Casi a mitad del siglo XIX los escenarios fueron un lugar para rebelarse y en donde se vivían las peores decepciones, pues, el teatro que se hacía estaba infestado de los desechos heredados de la escena del siglo precedente, tales como la manera de declamar los textos o la falta de cuidado en la elección de elementos básicos e importantísimos como el vestuario o la escenografía, que por descuido, por economizar³² o por evocar el teatro que se hacía en el siglo XVIII, resultaban chocantes y anacrónicas a los ojos del público.

El drama romántico se fue convirtiendo progresivamente en la promesa de sustitución de los temas, las convenciones y las codificaciones difíciles de cambiar. En el espacio escénico se comenzó a decir y hacer aquello que era imposible mostrar o exponer en el pasado. Esta práctica no desagradó a la clase que comenzaba a ejercer gran influencia en la sociedad de entonces: la burguesía. Con ésta y en coincidencia con ella apareció un público mixto, en su mayoría burgués, que estaba acostumbrado a vivir sólo de las apariencias, pues la nobleza que los había calificado de burgueses no los aceptaba en sus estructuras de clase por considerarlos inferiores. Esto motivó que el público conformado en su mayoría por gente común y burgueses se sintiera identificado en cierta forma con las nuevas tendencias que surgieron en el teatro tras la Revolución y comenzaron a aceptarlas, con la condición de que cumpliera con sus exigencias, es decir: que fueran obras divertidas y al mismo tiempo “bien pensadas”. Fue así como el teatro de las dos primeras décadas del siglo XIX se convirtió en un instrumento de entretenimiento y placer al servicio de un público determinado, al que se veía obligado a servir cuidándose siempre de criticar, enojar

³² En esta época los costos del vestuario y artículos personales que debían usarse en escena corrían, como lo dijimos anteriormente, por cuenta de los actores, a causa de esto las compañías solían utilizar los viejos vestuarios de los guardarrropas usados en las épocas en que el estado subvencionaba los teatros.

o educar. De allí que la nueva escuela se topara al principio con un doble muro, los clásicos y los burgueses; los primeros: severos e inflexibles con las reglas de escritura dramática; los segundos: ávidos de ver en escena obras ligeras y en las que no se les exigiera poner atención más allá de lo habitual.

EL TEATRO ROMÁNTICO EN FRANCIA A PARTIR DE 1848

Después de 1848 las decepciones en Francia fueron muchas. Lamartine tuvo un papel importante en la revolución de febrero, pero meses más tarde sólo obtuvo algunos votos en las elecciones presidenciales. La ambición del intento romántico, que pretendía guiar o reeducar a la gente apareció, si lo vemos en retrospectiva, como una vasta utopía. Desde entonces el teatro romántico comenzó a considerarse como un arte de divertimento. En la escena imperial, reorganizada por la administración de Napoleón III se promovieron más los géneros ligeros, especialmente el vaudeville, la opereta y la ópera. Con la construcción de algunos teatros y la redistribución del repertorio en los ya existentes, los pequeños teatros populares fueron desplazados del centro de la ciudad, en provecho de los teatros para públicos burgueses o de la segregación del público que prefería más los géneros en boga. Incluso, años más tarde, cuando *Hernani* fue repuesto en la Comedia Francesa en 1867, tuvo un éxito nunca antes visto, el público conocía los versos, pero la obra, convertida ahora en un clásico, no causó ningún impacto. La gente iba por ver lo que causó tanto escándalo en 1830 más que por otra cosa. A partir de entonces Víctor Hugo tuvo un renacimiento fastuoso. Se montaron sus obras en los teatros oficiales (Odeón y Comedia Francesa, especialmente) y llegaron a actuarlas actrices como Sarah Bernhart (*Hernani* 1877). La crítica festejó al gran hombre, pero era evidente que *Hernani* era una obra de hacía 40 años y su mensaje político, así como las “innovaciones” que escandalizaron años atrás, estaban en total anacronía con las circunstancias del tiempo. Las obras de Víctor Hugo, una vez que se volvieron “clásicas” se volvieron inofensivas e incluso llegaron a compararlas con las de Corneille.

CONCLUSIONES

APORTACIONES DE MUSSET AL TEATRO ROMANTICO

La ausencia de un discurso teórico de Alfred para la escritura dramática tuvo dos objetivos, primero: no someterse a reglas o preceptos que pudieran limitarlo al momento de escribir; segundo: proponer formas distintas de hacer el teatro a través de ofrecer una escritura dramática que no continuaba en nada los esquemas que se practicaban en Francia en esos momentos. Es decir, su teatro insinuó e invitó a sus contemporáneos a dejar de lado los límites de la representación tradicional, tales como: la declamación en la actuación; la moral y las “buenas costumbres”; las palabras proscritas de escena; la escenografía; e incluso desprecia la búsqueda del “color local”. Su teatro es dinámico y aunque fue escrito principalmente para la lectura, da una clara muestra de lo que un asiduo asistente y conocedor de la escena del momento consideraba necesario cambiar, renovar o desechar de los escenarios, como: la importancia del aspecto visual en el espectáculo, la evocación del tiempo y los espacios sugeridos, para evitar así el gran aparato escénico pesado y costoso.

Basta leer las primeras obras de Alfred de Musset para percatarse de que escribe teatro como si se tratara de ejercicios para la escena, totalmente libres de acotaciones y como textos para ser interpretados por un director. Por ejemplo, al leer *Lorenzaccio* encontramos que no hay ninguna acotación o indicación extensa para el director o los actores, únicamente menciona el lugar en que se desarrolla la escena, no plantea ninguna referencia sobre cómo han de vestir los personajes, cómo deben hablar los actores o cómo ha de representarse alguna escena en particular. No hay ella ni el menor intento de hacer una obra “elegante” como lo exigían el gusto literario o la censura. Musset pone en boca de sus personajes las palabras proscritas de la escena por los censores, palabras que incluso Víctor Hugo evitó emplear en sus obras; y para completar el cuadro, Musset contraviene una de las principales costumbres, esto al incluir niños en la escena como puede verse en la escena quinta del acto V.

Otra característica importante del teatro de Musset es el ejercicio de la libertad total del artista para escribir sobre asuntos literarios, políticos y sociales, situándose en distintos luga-

res posibles para exponer los diversos puntos de vista que tienen los individuos de una sociedad como la suya. Esto es notorio en los diálogos, pues están tan bien pensados que cuando Musset habla por boca de sus personajes, es prácticamente imposible identificar su punto de vista en alguna de las réplicas de los mismos.

Es por esto que considero a *Lorenzaccio* como la pieza mejor acabada de Alfred de Musset, pues en ella puso en práctica la plena libertad del dramaturgo, que no reparó en teorías ni prefacios, que rompió las convenciones del lenguaje o en la “unidad de acción” tal y como la replanteara Víctor Hugo en su prefacio a *Cromwell* evidenciando que Alfred no se ciñó a ninguna regla antigua ni contemporánea. Quizá su principal error o principal acierto, en realidad no sabría cómo considerarlo, fue el de no exponerse a la crítica, a la censura (como lo hicieron otros) o a los comentarios de aquellos contemporáneos suyos que teorizaron pero no concretaron plenamente sus teorías en la práctica. Sin embargo, los detractores del romanticismo no soportaron el estilo libre, novedoso y contrastante de las obras de Musset, el lirismo exacerbado de sus héroes y su paso a lo trivial, a las sutilezas e ironías, los juegos de palabras, los dobles sentidos, las imágenes, los aforismos y en general, es aquí donde encontramos que Musset hace gala de su libertad creadora, al no respetar los mitos creados por el romanticismo.

APÉNDICE

CUATRO CARTAS DE DUPUIS Y COTONET

POR ALFRED DE MUSSET

Traducción Daniel Huicochea Cruz.

PRIMERA CARTA

La Ferté-Sous-Jouarre, 8 de septiembre 1836.

MI QUERIDO SEÑOR,

¡Que los dioses inmortales os asistan y preserven de las nuevas novelas! Somos dos suscriptores de su revista, mi amigo Cottonet y yo, que nos hemos resuelto a escribirle respecto a una observación: es, que en los libros de hoy en día se emplean muchos adjetivos y creemos que los autores cometen un considerable error con esto.

Sabemos que no está de moda hablar de literatura y usted encontrará que quizá en este momento nos inquietamos por muy poca cosa. Nosotros lo convenimos voluntariamente, pues recibimos *El Constitucional* y tenemos referencias españolas que nos inquietan terriblemente. Sin duda alguna, usted comprende mejor que otros toda la dulzura que dos almas bien nacidas encuentran en ocuparse de las bellas artes, mismas que hacen el encanto de la vida en medio de las tormentas sociales; nosotros no somos brutos señor, usted lo ve en estas palabras.

Para que usted aprecie nuestra observación, simple en apariencia pero que nos ha costado doce años de reflexiones, debe permitirnos contarle gradual y pausadamente de qué manera nos ha llegado. Ya que las letras de nuestros tiempos están envilecidas, señor, hubo un tiempo en las que ellas florecieron; aquel fue un tiempo en el que se leían libros y en nuestros teatros, fue tiempo, no hace mucho todavía, en el que se silbaba. Eso fue si nuestra memoria es buena de 1824 a 1829; el rey de entonces y su ayudante, el clero, se preparaban a voltear la carta y a privar al pueblo de sus derechos; usted con se acuerda que en esta época hubo una gran polémica por un nuevo método que acababa de inventarse para escribir piezas de teatro, novelas e incluso sonetos. Aquí nos hemos ocupado de ellos; pero nunca pudimos aprender claramente, ni mi amigo Cottonet ni yo, qué era el romanticismo, mientras tanto hemos leído mucho, los prefacios principalmente. Pues no creemos en falacias, sabemos bien cuál es el principal y que el resto no son más que para inflar la cosa; pero no debemos anticiparnos.

A decir verdad, en este lugar se suele ser curioso hasta las orejas, y sin contar con el escándalo de los periódicos, estamos encantados de poder charlar durante cuatro o cinco horas. Tenemos en la calle del mercado un gran local de lectura a donde llegan las pilas de libros; a dos centavos el volumen como en todas partes y no hay que quejarse si las porteras se lavan las manos; pero desde que no hay mas lotería ellas devoran las novelas ¡que Dios las perdone! Es para no saber ni por donde tomarlos. Pero importa poco, nosotros los franceses no miramos el margen, en Inglaterra las gentes limpias aman leer en libros limpios; en Francia, se lee descuidadamente, es nuestra manera de apreciar las artes. Nuestras amadas no sufrirían una caca de mosca sobre una media que sólo es para el pie; pero abren muy delicadamente con sus blancas manos un volumen banal que huele a cocina y que tiene las marcas del pulgar de su cochero.

Creo que si yo fuese mujer y estuviera en mi alcoba con las cortinas cerradas, con un autor que me agrada, no quisiera que el perfume poético de una página se mezclara con el de la... pero regreso al tema.

Le decía que no entendemos lo que significa la palabra romántico. Si esto que cuento le parece un poco usado y ya antes conocido, no se asuste, solamente déjeme hacerlo; tengo la intención de llegar a mi objetivo. Fue por 1824 o un poco más tarde, ya lo olvidé; cuando se discutía en el *Journal des débats*. Era una cuestión de pintoresco, de grotesco, del paisaje introducido en la poesía, de la historia dramatizada, del drama heráldico, del arte puro, del ritmo roto, de lo trágico fundido con lo cómico y de la Edad Media resucitada. Mi amigo Cottonet y yo nos paseábamos frente al juego de pelota. Debe saber que en La Ferté-Sous-Jouarre, tenemos un joven letrado, pasante de abogado que venía de París, fiero y muy impertinente, no dudaba por nada, tajante en todo y tenía el aire de entender todo aquello que leía. Nos abordó, periódico en mano, preguntándonos lo que pensamos de todas esas querellas literarias. Eso es muy del gusto de Cottonet pues él tiene caballo y carreta; no somos más joven el uno que el otro y por mi parte yo soy algo pesado; esas cuestiones nos revolvieron y toda la villa fue nuestra, pero a partir de ese día no se habla con nosotros más que de romántico y clásico; sólo Madame Dupuis no ha querido escuchar nada; ella dice que es jugo verde o verde jugo. Leímos todo aquello que aparecía y recibimos *La musa* en nuestro círculo. Algunos de nosotros (me cuento entre ese número) fuimos a París y vimos *Las vísperas*; el subprefecto compró la pieza y, en busca de los griegos, mi hijo recitó *Parthénope y el extranjero*, el séptimo episodio. Por otra parte, el señor Ducoudray, magistrado distinguido, al regreso de vacaciones trajo *Las meditaciones* perfectamente encuadernadas, las regaló a su mujer. A Madame Javart –su esposa– le chocó pues ella detesta a los innovadores. Mi sobrina la visitaba y nosotros dejamos de hablar al respecto. El recaudador estaba de nuestra parte, era un ingenio cáustico y mordaz, trabajaba bajo seudónimo en *La pandora*, pero cuatro años después fue destituido, se quitó la máscara e hizo un panfleto que imprimió el célebre Firmin Didot. El señor Ducoudray nos ofreció una cena de las más tormentosas a mediados de septiembre, fue allá donde inició la guerra. He aquí cómo ocurrió el asunto. Madame Javart usa peluca e imaginaba que no se sabía. Ese día, tras haber hecho grandes gastos en su tocador, colocó en su peinado un rollito de plumas de marabout. Estaba sentada a la derecha del recaudador y hablaban de literatura. Poco a poco la discusión se calentó. Madame Javart, clásica testaruda, se pronunciaba por el Abad Delille, el recaudador dice la palabra “peluca” y por una fatalidad deplorable, al momento en que pronunciaba esa palabra con un tono de voz pasablemente violento, los rollitos marabout de Madame Javart tomaron fuego de una vela colocada cerca de ella. Ella no sintió nada y continuaba agitándose, cuando el recaudador, mirándola toda en llamas, toma los marabout y se los arranca. Desdichadamente toda la peluca abandona la cabeza de la pobre mujer, que de pronto se encontró expuesta a las miradas, completamente desadornada. Madame Javart ignorando el peligro que había corrido creyó que el recaudador la despelucaba por añadir el gesto a la palabra y como estaba en trance de comerse un huevo en su cascarón, se lo lanzó al rostro. El recaudador fue cegado. La joven que estaba al lado la cubría con su blusa y chaleco no queriendo más que rendirle un servicio, pero fue imposible apaciguarla por cualquier esfuerzo que se hiciera para ello. Madame Javart por su parte, se levantó y salió hecha un furor. Atravesó toda la ciudad, peluca en mano, a pesar de las plegarias de su sirvienta, perdiendo todo contacto al entrar a su casa. Ella nunca ha creído que fue el fuego quien prendió sus marabout. E incluso, sostiene todavía, que se la ultrajó de la manera más inconveniente y piense en el escándalo que hace. He aquí señor, como nos volvimos románticos en La Ferté-Sous-Jouarre.

Mientras tanto Cottonet y yo resolvimos profundizar en la cuestión y darnos cuenta de las querellas que dividían a tantos espíritus ingeniosos. Hemos hecho buenos estudios, sobre todo Cottonet que es notario y se ocupa en la ornitología. Nosotros creímos durante dos años que el *romanticismo*, en materia de escritura, no se aplicaba más que al teatro y se distinguía de lo clásico porque se pasaba de largo las unidades. Era claro, Shakespeare por ejemplo, hace viajar los personajes de Roma a Londres y de Atenas a Alejandría en un cuarto de hora; sus héroes viven diez o veinte años en el entreacto; sus heroínas, ángeles de virtud durante toda una escena, no tienen más que entrar entre piernas para reaparecer casadas, adúlteras, viudas y abuelas. He aquí, decíamos,

lo romántico. Sófocles al contrario, sienta a Edipo, que todavía tiene una gran pena, sobre una roca desde el comienzo de su tragedia; todos los personajes vienen a encontrarlo allí, uno tras otro; quizá se levante pero yo dudo al menos que eso no sea más que por respeto a Teseo, que durante toda la pieza corre sobre el gran camino para obligarlo, entrando y saliendo sin cesar de escena. El coro está ahí y si alguna cosa cojea o si hay un gesto oscuro este lo explica; aquello que pasa lo recuenta; aquello que pasó lo comenta; eso que pasará lo predice; en fin, él es en la tragedia griega como una nota de Monsieur Aimée Martín al pie de una página de Moliere. He ahí, decíamos, lo clásico; no había ningún punto de disputa y las cosas marchaban sin duda. Pero aprendimos de golpe (creo que en 1828) que había poesía romántica y poesía clásica, novela romántica y novela clásica, oda romántica y oda clásica ¿qué? Dije. Un sólo verso querido señor, un solo y único verso podía ser romántico o clásico según el ánimo con que se lo tomara.

Cuando recibimos esta noticia no pudimos cerrar ni un ojo por la noche. Dos años de apacible convicción venían a desvanecerse como un sueño. Todas nuestras ideas estaban confusas; pues si las reglas de Aristóteles no eran la línea de demarcación que separa a los campos literarios ¿dónde encontrarla y sobre qué apoyarse? ¿Al leer una obra, por qué medio saber a qué escuela pertenece? Pensamos que los iniciados de París debían tener una especie de procedimiento que les evitaba los problemas desde un principio ¿pero en provincia cómo hacerlo? Y debo decirle señor, que en la provincia la palabra romántico posee, en general, una significación fácil de entender, es sinónimo de absurdo y uno ni siquiera se inquieta. Afortunadamente en el mismo año apareció un ilustre prefacio que nosotros devoramos inmediatamente y que nos debía convencer para siempre. En él se respiraba un aire de seguridad tranquilizante y los principios de la nueva escuela se hallaban detallados largamente. Allí se decía muy claramente que el romanticismo no era otra cosa que la alianza del loco y del serio, de lo grotesco y lo terrible, del bufón y de lo horrible, dicho de otro modo si lo prefiere, de la comedia y de la tragedia. Cottonet y yo lo creímos por un año entero. El drama fue nuestra pasión, pues se habían bautizado con el nombre de drama no solamente a las obras dialogadas, sino todas aquellas invenciones modernas de la imaginación, bajo el pretexto de que eran dramáticas. Allí había alguna revoltura, pero en fin, sólo eran algunas cosas. El drama nos pareció como un cura respetable que había casado después de tantos siglos lo cómico con lo trágico. Nosotros lo vimos vestido de blanco y negro, riendo con un ojo y llorando por el otro, agitando con una mano un puñal y portando en la otra una paleta de bufón; en rigor eso era comprensible, los poetas del día proclamaban ese género descubierto como moderno: “la melancolía, decían ellos, era desconocida por los antiguos; es ella quien reúne al espíritu de análisis y de controversia, ha creado la religión y la sociedad nueva e introdujo en el arte un tipo nuevo.” Hablando con franqueza, nosotros creíamos superficialmente en eso y esta melancolía desconocida a los antiguos no la digerimos fácilmente. ¿Qué? Decíamos nosotros ¿Safo expirante, Platón mirando al cielo, nunca sintieron alguna tristeza? El viejo Príamo reclamando a su hijo muerto, arrodillado frente al asesino y gritando: “¡acuérdate de tu padre Oh Aquiles!” ¿Acaso no experimentaba melancolía? ¿El bello Narciso recostado entre los rosales, no estaba enfermo de algún disgusto por las cosas de la tierra? Y la joven ninfa que lo amaba, la pobre Eco tan desdichada ¿no era el símbolo perfecto de la melancolía solitaria, en tanto que, consumida por su dolor no le quedaban más que los huesos y su voz? Además en dicho prefacio, escrito con gran talento, por otra parte, la antigüedad nos parecía comprendida de una manera demasiado extraña. Se comparaban entre otras cosas, las furias con las brujas y se decía que las furias se llamaban Euménides, es decir dulces y bienhechoras; esto probaba, añádase, que ellas no estaban más que mediocremente deformadas, por consecuencia, apenas grotescas. Nos sorprendía que el autor pudiera ignorar que la antifrase es el número de estrofas, mientras que Sanctius no quería admitirlo. Pero pasemos adelante. Lo importante para nosotros era responder a los preguntones: “El romanticismo es la alianza de la comedia y de la tragedia, o de cualquier género de obra que se trate, la mezcla de lo gracioso con lo serio.” He aquí que todo iba de maravilla y dormíamos bien en nuestro pueblo, pero qué pensé cuando una mañana vi a Cottonet entrar en mi habitación con seis pequeños volúmenes bajo el brazo. Aristófanes, usted lo sabe, es

de todos los genios de la Grecia antigua el más noble y a la vez el más grotesco, el más serio y el más gracioso, el más lírico y el más satírico. ¿Qué responder cuando Cotonet con su pequeña estatura comenzó a declamar pomposamente la disputa del justo y del injusto, la más grave y la más noble escena que jamás el teatro ha escuchado? ¿Cómo, escuchando este estilo enérgico, estas ideas sublimes, esta elocuencia simple y asistiendo al combate divino entre las dos potencias que unieron al mundo? Cómo no gritar con el coro: “Oh tú que habitas el templo elevado de la sabiduría, el perfume de la virtud emana de tus discursos”, luego de pronto a algunas páginas de allí, he aquí al poeta que nos hace asistir al espectáculo de un hombre que se levanta en la noche a descargar el vientre. ¿Qué escritor se ha elevado más alto que Aristófanes en ese terrible drama de *Los caballeros* en el que aparece al mismo pueblo ateniense personificado en un anciano? ¿Qué hay más serio, qué más imponente que los anapestos³³ con que el poeta engolosina al público? ¿Y qué coro que comienza así? “Ahora atenienses, préstenos su atención si quieren un lenguaje sincero.” ¿Qué más grotesco y gracioso al mismo tiempo que Baco y Xanthias? ¿Qué más cómico y burlón que aquella Myrhina descalzándose semidesnuda sobre la cama con su esposo muerto por la abstinencia y el deseo? Al ver a esta comadre mañosa más corrida que la calle Merteuil, los espectadores mismos debían compartir el mismo tormento de Sinésias, aunque la escena no fuera bien ejecutada.

¿En qué clasificación se podrían hacer entrar las obras de Aristófanes? ¿Qué líneas, qué círculos se trazarán jamás alrededor del pensamiento humano que ese genio audaz no rebasará? No es solamente trágico y cómico, es tierno y terrible, puro y obsceno, honesto y corrupto, noble y trivial, al final de todo aquello, para el que sabe comprender, seguramente él es melancólico. Señor, si se leyera de antemano, nos evitaríamos hablar mucho y se pudiera saber exactamente de dónde vienen aquellas nuevas invenciones que hacen asignarse un certificado. ¿Incluso hasta los sansimonianos no se encuentran en Aristófanes? ¿Qué le hicieron esas pobres gentes? La comedia de *Los acarnienses* es, por lo tanto, su sátira completa, como *Los caballeros* en más de un aspecto, podrían pasar por representativos del gobierno.

He aquí que nosotros, Cotonet y yo, recaímos en la incertidumbre. El romanticismo debía, antes que todo, ser un descubrimiento, si no reciente al menos moderno. Eso no era entonces la alianza de lo cómico y lo trágico, más que una infracción permitida a las reglas de Aristóteles (olvidé decirle que el mismo Aristófanes nunca tomó en cuenta aquello de “las unidades”), nosotros hicimos entonces este simple razonamiento: “puesto que en París se pelean en los teatros, en los prefacios y en los periódicos, debe ser por alguna cosa; puesto que los autores proclaman un hallazgo, un arte nuevo y una nueva fe, sea cualquiera cosa que sea, es algo renovado de los griegos; puesto que no tenemos nada mejor que hacer vamos a buscar qué es.”

— Pero dirá usted: ¿Aristófanes es romántico? He aquí todo lo que prueban sus discursos. La diferencia de los géneros no subsiste y el arte moderno, el arte humanitario, el arte social, el arte puro, el arte naïf³⁴, el arte medieval...

Paciencia señor ¡qué Dios le guarde de ser tan vivo! Yo no discuto, yo le narro un evento que me ocurrió. Para empezar, por aquello que es la palabra *humanitario*, yo la reverencio y cuando la escucho nunca dejo de quitarme el sombrero; ¡Pueden los Dioses hacérmela entender! Pero yo me resigno y escucho. Yo no busco, fíjese bien, saber si el romanticismo existe o no. Yo soy francés y me doy cuenta de lo que llaman el romanticismo en Francia.

Y a propósito de palabras nuevas, le diré que durante otro año caímos en un triste error. Cansados de examinar y de sopesar, encontrando siempre frases vacías y profesiones de fe in-

³³ Pie de la poesía grecolatina compuesto de dos sílabas breves y una larga.

³⁴ Ingenuo.

comprensibles, llegamos a creer que la palabra romanticismo no era más que eso, una palabra. La encontrábamos bella y nos parecía una lástima el que no significara nada. Se parece a Roma y romano, a romance y a romancesco; quizá es la misma cosa que romanesco. Estuvimos tentados a creerlo así por comparación, pues ocurrió poco después, como usted lo sabe, que ciertas palabras, por demás convenientes, experimentaron pequeñas variaciones que no hacen mal a nadie. Antes, por ejemplo, se decía tontamente: he aquí una idea razonable. Ahora se dice más dignamente: he aquí una deducción racional. Es como la patria, palabra vieja muy usada. Ahora se le dice país. Vea a nuestros oradores y ellos no se equivocarán, le apuesto diez escudos. Cuando dos gobiernos, Suiza y Francia, yo supongo, convienen juntos cobrar diez o doce centavos por un timbre de correo, antes yo decía trivialmente: “es una convención de posta.” Ahora se dice: “convención postal” ¡Qué diferencia y qué magnificencia! En lugar de sorprendido o de asombrado se dice: “Estupefacto” ¿Siente usted la diferencia? ¡Estupefacto! No admirado, fíjese bien. Estupefacto es pobre, rebuscado. No me diga más, es un rebusque capaz de dejarse encontrar en un diccionario. ¿Qué es lo que se querría de esto? Pero Cottonet bajo cualquier cosa prefiere tres palabras de la lengua moderna. El autor que en una sola frase las reuniera por azar sería, según su gusto, el primero de los hombres. La primera de esas palabras es: *morganático*; la segunda, *blandice* y la tercera... es una palabra alemana.

Regreso a lo dicho. No pudimos durar tanto tiempo en la indiferencia. Nuestro subprefecto acababa de ser reemplazado. El recién llegado tenía una sobrina hermosa, morena pálida, quizá un poco flaca e influida por las maneras inglesas, portaba un velo verde, guantes anaranjados y anteojos de oro. Una noche que ella pasaba cerca de nosotros (Cottonet y yo tenemos como costumbre pasearnos por el juego de pelota), ella regresaba por un lado del molino de agua que está cerca del arrollo, por allí había costales con harina, gansos y un buey atado: “He allí un sitio romántico”, dijo a su aya. Tras esa palabra nosotros nos sentimos presos de nuestra curiosidad primera. ¡Ah! Dije yo ¿Qué quiere decir ella? En el entreacto del momento nos llegó un periódico que contenía estas palabras: “André Chénier y Madame De Staël son las dos fuentes del río inmenso que nos introduce en el porvenir. Es por ello que la renovación poética, ya triunfante y casi completa, se dividirá en dos ramas floridas sobre el tronco marchito del pasado. La poesía romántica, hija de Alemania, se ceñirá en la frente una palma verde, hermana de los mirtos de Atenas. Entonces Ossian y Homero se darán la mano”.

“Amigo mío, dije a Cottonet, creo que aquí está lo que buscamos. El romanticismo es la poesía Alemana. Madame De Staël es la primera que nos ha hecho conocer esta literatura y la rabia que nos infectó data de la aparición de su libro. Compremos a Goethe, Schiller y Wieland³⁵. Estamos salvados, todo viene de allá.”

Creímos hasta 1830 que el romanticismo era la imitación de los alemanes, además, por los consejos que se nos daban, añadimos a los ingleses. Es innegable, en efecto que esos pueblos tienen en su poesía un carácter particular y que ellos no se parecen ni a los griegos ni a los romanos, tampoco a los franceses. Los españoles nos disgustan pues ellos tienen también su sello y era claro que la escuela moderna se resentía de ellos terriblemente. Los románticos por ejemplo, encomian constantemente *El Cid de Corneille*, que es una traducción casi literal de una bellísima pieza española. A este respecto no sabemos por qué no encomian la otra (el original), a pesar de la belleza de aquélla; pero a toda costa eso es un resultado que nos llevaría al laberinto. Cottonet dijo todavía “¿Pero qué intención tiene naturalizar una imitación? Los alemanes hacen baladas, nosotros también hacemos y de maravilla. Ellos aman a los espectros, los gnomos, los goules³⁶, los hipnotizadores de serpientes, los vampiros, los esqueletos, los ogros, las pesadillas, las ratas, los áspides,

³⁵ Christoph, Martin.1733-1813. Escritor alemán autor de *Agathon*, *Oberon* y *Les abdérains*.

³⁶ Sic. Nombre que se da a los vampiros femeninos en las leyendas orientales.

las víboras, las brujas, el sabbat³⁷, en Satán, en Puck, en las mandrágoras, en fin, todo aquello que les da placer; nosotros los imitamos y decimos por nuestra parte, aquello que nos lo sustituye mediocrementemente; yo estoy de acuerdo. Por otra parte en sus novelas se mata, se llora, se recuerda o se hacen frases largas, se sale con frecuencia del campo del buen sentido y de la natura; nosotros los copiamos, no hay nada mejor. Los ingleses llegan desde abajo, pasan el tiempo usando su cerebro en buscar y revolver todo lo negro dentro de un pozo; todas sus poesías presentes y futuras han sido resumidas por Goethe en esta simple y amable frase: “La experiencia y el dolor se unen para guiar al hombre a través de esta vida y conducirlo a la muerte.” Es demasiado falso e igualmente demasiado idiota pero yo quisiera todavía que le guste a alguien. Bebamos alegremente la sangre del colgado en la caldera inglesa con la ayuda de Dios y del buen temperamento francés. Sobrevive España con sus castellanos que se degollan con la facilidad con que se bebe un vaso de agua. Sus andaluces que hacen aun más rápido el pequeño oficio y menos despoblante con sus toros, sus toreros, matadores, etcétera... y cuidado ¿Y al fin qué? Cuando hayamos imitado todo, plagiado, copiado, traducido y recopilado ¿Qué tendremos de romántico? No hay nada menos nuevo bajo el cielo que compilar y plagiar...”

Así razonaba Cottonet y entonces íbamos de mal en peor. Pues, examinando bajo este punto de vista la cuestión se dificultaba singularmente. ¿Lo clásico no será entonces más que la imitación de la poesía griega y lo romántico la imitación de las poesías alemana, inglesa y española? ¡Dios! ¿Qué será de tan bellos discursos de Boileau y Aristóteles sobre la antigüedad y el cristianismo, sobre el genio y la libertad, sobre el pasado y el porvenir, etcétera? Es imposible. Cualquiera cosa nos gritaba que eso no podía ser el resultado de búsquedas tan minuciosas y apresuradas ¿Acaso no será solamente (pensábamos nosotros) un asunto de forma? ¿Ese romanticismo indescifrable no consistirá en aquél verso roto sobre el cual se hace tanto ruido en el mundo? Pero no; pues nosotros vemos a los nuevos autores citar en sus alegatos a Molière y a algunos otros como dando el ejemplo de este método. El verso roto, por otra parte, es horrible. Debo decir más, es impío, es un sacrilegio contra los dioses, una ofensa a la musa.

Señor, a continuación le expongo inocentemente todas nuestras tribulaciones y si usted encuentra mi discurso un poco largo, piense en doce años de sufrimientos; avanzamos, no se inquiete. De 1830 a 1831 creímos que el romanticismo era el género histórico o si usted lo prefiere, esta manía que desde hace poco han tomado nuestros autores de llamar a los personajes de novelas y melodramas: Carlo Magno, Francisco I, Enrique IV en lugar de Amadís, D'Oronte o de Saint-Albin. Mademoiselle De Scudery es, a mi parecer, la primera que ha dado en Francia el ejemplo de esta moda y muchas gentes hablan mal de las obras de esta señorita que ciertamente no han leído. Aquí no pretendemos juzgarlas, ellas hicieron las delicias del siglo más educado, más clásico y más galante del mundo; pero también nos han parecido verosímiles, mejor escritas y casi tan ridículas como muchas novelas de nuestros días, de las cuales no se hablará tanto tiempo.

De 1831 al año siguiente, viendo el género histórico desacreditado y el romanticismo siempre vivo, pensamos que este era el género íntimo, que sonó muy fuerte. Pero aún con la pena que nos dio, jamás pudimos descubrir que era el género íntimo. Las novelas íntimas son como las demás. Consisten en dos volúmenes in-octavo y gran parte de las hojas están en blanco. Todo allí es cuestión de adulterios, caos, suicidios y con forzados arcaísmos y neologismos; su cubierta es amarilla y cuestan quince francos. Hasta hoy no hemos encontrado ningún otro signo particular que los distinga.

De 1832 a 1833 nos vino a la mente que el romanticismo podía ser un sistema de filosofía y de economía política. Efectivamente, los escritores de entonces en sus prefacios (que jamás deja-

³⁷ En la tradición medieval eran las asambleas de brujos y brujas

mos de leer antes que todo, como si fuera lo más importante) intentaban hablar del porvenir, del progreso social, de la humanidad y la civilización. Pero nosotros habíamos pensado que la revolución de julio fue quien causó esta moda y por otra parte, no creo que sea nada nuevo ser republicano. Se ha dicho que Jesucristo lo era. Yo lo dudo, pues él sólo quería hacerse rey de Jerusalén. Pero desde que el mundo existe, es cierto que alguien, no teniendo dos centavos y viéndole cuatro a su vecino o una mujer hermosa, desea tomarlos y para esto debe, consecuentemente, hablar de igualdad, de libertad, de derechos del hombre, etcétera, etc...

De 1833 a 1834 nosotros creíamos que el romanticismo consistía en no rasurarse y en traer chalecos de forros largos muy almidonados. Al año siguiente creímos que era negarse a montar guardia. Un año después no creímos nada, Cottonet hizo un viaje con motivo de una sucesión testamentaria a mitad del año y yo mismo me encontré muy ocupado en reparar una granja que las lluvias me estropearon.

Señor, ahora, llego al resultado definitivo de tan grandes y largas incertidumbres. Un día que nosotros paseábamos (siempre alrededor del juego de pelota) nos acordamos de aquel pedante letrado, que en 1824 había llevado el problema a nuestro espíritu y por consecuencia a toda la villa. Nosotros fuimos a verlo, esta vez decididos a interrogarlo y cortar el nudo a la caña. Lo encontramos con gorro de dormir, muy triste y comiendo un omelette. Se decía disgustado de la vida y hastiado del amor. Como estábamos en el mes de enero pensamos que no había tenido aguinaldo en ese año, y no lo hicimos de mala fe. Luego de las primeras cortesías, el siguiente diálogo tuvo lugar entre nosotros. Permítame transcribirlo lo más brevemente posible:

Yo.- Señor, le ruego que me explique qué es el romanticismo ¿acaso es el desprecio de las unidades establecidas por Aristóteles y respetadas por los autores franceses?

Letrado.- Seguramente. Nosotros no tomamos en cuenta a Aristóteles. Fue un pedante de colegio, muerto hace dos o tres mil años...

Cottonet.- ¿Cómo puede el romanticismo ser el desprecio de las unidades, puesto que el romanticismo se aplica a otras mil cosas más que a las piezas de teatro?

Letrado.- Es verdad. El desprecio de las unidades no es nada, pura bagatela. No nos detengamos en eso.

Yo.- En ese caso ¿será la alianza de lo cómico y lo trágico?

Letrado.- Usted lo ha dicho. Es eso mismo. Lo acaba de llamar por su nombre.

Cottonet.- Señor, hace mucho tiempo que Aristóteles murió pero también, desde hace mucho tiempo, existen obras donde lo cómico está aliado a lo trágico. Por otra parte, Ossian, vuestro nuevo Homero es serio de cabo a rabo. En él no hay de qué reírse ¿Por qué entonces le llaman romántico? Homero es mucho más romántico que él.

Letrado.- Es justo. Le ruego me perdone. Romanticismo es totalmente otra cosa.

Yo.- ¿Será acaso la imitación o la inspiración de ciertas literaturas extranjeras o, para explicarme con una sola palabra, será todo aquello fuera de los griegos y romanos?

Letrado.- No lo dude. Los griegos y los romanos nunca han sido desterrados de Francia. Un verso espiritual mordaz...

Cotonet.- Entonces el romanticismo no es más que un plagio, un simulacro, una copia. Es penoso y envilecedor. Francia no es ni inglesa, ni alemana, tampoco es griega ni romana y plagiar por plagiar, antes prefiero una bella pilastra bajo la Diana cazadora que un monstruo de madera apolillada descolgado de un granero gótico.

Letrado.- El romanticismo no es ningún plagio y no queremos imitar a nadie. Ni Inglaterra ni Alemania tienen nada que hacer en nuestro país.

Cotonet (agitadamente).- ¿Entonces qué es el romanticismo? ¿Es el empleo crudo de las palabras? ¿Es el odio a la perífrasis? ¿Es el uso de la música en el teatro cuando entra un personaje principal? ¡Pero siempre se ha hecho eso en los melodramas y nuestras obras nuevas no son otra cosa! ¿Por qué cambiar los términos? *Mélos*, música y *Drama*, drama. *Calas* y *El jugador* son dos modelos en ese género ¿Acaso es el abuso de nombres históricos? ¿Es el estilo de los vestuarios? ¿Es la elección de ciertas épocas de moda como la fronda o el reino de Carlos IX? ¿Es la manía del suicidio y el heroísmo a la Byron? ¿Romanticismo son los neologismos, el neo cristianismo y por llamar de alguna manera a una nueva peste, todos los neo sofismas de la tierra? ¿Es jurar por escrito? ¿Es confrontar el sentido común y la gramática? En fin ¿Es algo o no es más que una palabra sonora y el orgullo en vano que se defiende por los flancos?

Letrado (con exaltación).- ¡No! ¡No es nada de eso, no! ¡Usted no comprende la cosa! ¡Usted es grosero señor! ¡Qué espesura en sus palabras! Vamos, las sílfides no lo visitan jamás. Usted es acartonado, usted está anquilosado, usted es voluta y no tiene nada de ojiva. Lo que dice carece de estilo. Usted no está dotado de instinto social, usted marchó sobre Campistrón.

Cotonet.- ¡Por mi vida! ¿Qué es esto?

Letrado.- ¡El romanticismo, querido señor! No es nada seguro, no es ni el desprecio de las unidades, ni la alianza de lo cómico con lo trágico ni nada en el mundo que usted pueda decir. Atrapará vanamente el ala de la mariposa y el polvillo que la colorea se le quedará en los dedos. El romanticismo es la estrella que llora, es el viento que gime, es la noche que tiritita, la flor que vuela y el ave que anida. Es un lance inesperado, el éxtasis languideciente, el manto acuífero bajo las palmeras y la esperanza bermeja con sus mil amores, el ángel y la perla, el vestido blanco de los sauces, ¡Oh la bella cosa, señor! Es el infinito y la estrella, lo cálido, lo desembriagado y por tanto, al mismo tiempo, lo lleno y lo redondo, lo diametral, lo piramidal, lo oriental, el desnudo viviente, el estrecharse, el abrazo, el torbellino ¡Qué nueva ciencia! Es la filosofía providencial geometrizando los hechos consumados, para lanzarse al círculo de las experiencias y allí cincelar las fibras secretas...

Cotonet.- Señor, eso es una frivolidad. Sudo la gota gorda al escucharlo.

Letrado.- Estoy molesto. Ya le dije mi opinión y nada del mundo me hará cambiar.

Nos fuimos a casa del señor Ducoudray después de esta escena, que yo resumo en vista de que duró tres horas y que la cabeza me da vueltas al pensarlo. El señor Ducoudray es magistrado, como he tenido el honor de decirle. Vestía un hábito marrón y un pantaloncillo de seda, lucía bien peinado y polveado. Lo encontramos sentado en su sillón de cuero y nos ofreció una pizca de tabaco seco en su tabaquera de cuerno, limpia y reluciente como un Escudo nuevo. Le narramos, cómo usted piensa, la visita que acabábamos de hacer y retomando el mismo tema, he aquí cual fue su opinión:

“Bajo la Restauración, nos dijo, el gobierno hacía todos sus esfuerzos por reinstalar el pasado. Las primeras plazas en las Tullerías estaban repletas, usted lo sabe, por los mismos nombres que bajo Luis XIV. Los clérigos retomaban el poder, organizando de todos lados una especie de inquisición oculta tal y como en nuestros días hacen las asociaciones republicanas. Por otra parte, una severa censura prohibía a los escritores la pintura libre de las cosas del presente ¿Qué retratos de costumbre o qué sátiras, incluso las más sutiles habrían sido toleradas sobre un teatro en el que *Germánicus* estaba prohibido? En tercer lugar, la casa real, abierta para algunas gentes de letras, había recompensado justamente en ellos a los talentos importantes pero al mismo tiempo a las opiniones religiosas y monárquicas. Esas dos grandes palabras: la religión y la monarquía, estaban entonces en toda su potencia. Solamente estando con ellos se podía tener éxito, fortuna y gloria. Sin ellos, nada en el mundo, sólo el olvido o la persecución. Mientras tanto en Francia no faltaban cabezas jóvenes que tenían gran necesidad de expandirse y las mejores ganas de hablar. Al no haber más guerra hubo mucha ociosidad. Una educación muy contraria al cuerpo, pero muy favorable al espíritu, el aburrimiento de la paz, las carreras militares obstruidas, todo llevaba a la juventud a escribir. Tampoco hubo en ninguna otra época un cuarto de escritores de los que en esa ¿Pero de qué hablar? ¿Qué se podía escribir? Como el gobierno, como las costumbres, como la corte y la ciudad, la literatura busca regresar al pasado. El trono y el altar acaparaban todo. Y al mismo tiempo existía sin decirlo, una literatura de oposición. Esta, por su fuerza de pensamiento o por el interés que se añadía a ella tomó la ruta convenida y siguió siendo clásica. Los poetas que cantaban al imperio, la gloria de Francia o la libertad, en el fondo seguros de agradar, no se preocuparon por la forma. Pero no ocurrió lo mismo con aquellos que cantaban al trono y al altar. Teniendo por asuntos sus ideas rebatidas y los sentimientos antipáticos a la nación, buscaron rejuvenecer por medios nuevos la vejez de su pensamiento. Por principio ellos arriesgaron algunas contorciones poéticas para llamar la atención. Ella no vino, ellos redoblaron esfuerzos. De tan originales que quisieron ser se convirtieron en extraños, de extraños en barrocos, o poco les faltaba. Madame De Staël, ese Blücher³⁸ literario, venía a consumir su invasión y al igual que el paso de los cosacos en Francia, había introducido en todas las familias algunos tipos de fisonomía expresiva, la literatura tenía en su seno una bastardía somnifera. Para ella llegó pronto el gran día. Los librereros sorprendidos, parían ciertos hijos que tenían nariz alemana y orejas inglesas. La superstición y leyendas, muertos y enterrados desde hacía tiempo, aprovecharon el momento para deslizarse por la única puerta que podía estar abierta y vivir aún un día antes de morir para siempre. La manía de las baladas llegó de Alemania, un buen día se encontró con la poesía monárquica en casa del librero Ladvochat y ambas, pico en mano, se fueron, al caer la noche a desenterrar de una iglesia a la Edad Media, que no se lo esperaba. Como para ir a Notre Dame se pasa frente a la morgue, ellos entraron juntos allí. Fue allí que sobre el cadáver de un monómano³⁹ se juraron fe y amistad. El rey Luis XVIII que tenía por autor a un hombre de ingenio y a él mismo el ingenio no le faltaba, no leyó nada y encontró todo muy bien. Desgraciadamente murió y Carlos X abolió la censura. La Edad Media estaba entonces muy bien instalada y poco después se repuso del miedo que tuvo de creerse muerta durante tres siglos. Ella alimentaba y criaba una cantidad de pequeños murciélagos, lagartos y jóvenes ranas a quienes enseñaba el catecismo, el odio a Boileau y el temor al rey. Esta se espantó de ver claro cuando se le quitó el despabilador con el cual habían hecho su gorro, deslumbrada por la claridad del día, se echó a correr por las calles y como el sol la cegaba, confundió la puerta de Saint-Martin⁴⁰ con una catedral y entró ahí con sus polluelos. Entonces la moda fue ir a verla allí. Pronto se convirtió en rabia y consolada de su desprecio, comenzó a reinar ostensiblemente, todo el día se le confeccionaban jubones de manga ancha, de terciopelos, de dramas y de calzoncillos. En fin, una mañana se la plantó; el gobierno mismo pasó de moda y la revolución cambió todo ¿qué le ocurrió? El rey des-

³⁸ Mariscal prusiano que con la llegada de sus tropas a Waterloo definió la derrota de los franceses.

³⁹ Monomanía, es un trastorno mental en el que una sola idea parece absorber todas las facultades intelectuales.

⁴⁰ Célebre teatro donde se estrenaron con éxito muchos dramas románticos.

poseído hizo como Denis y abrió una escuela, él era barquero en Francia, como el bufón de la restauración, nunca le gustó ir a San Denis y al momento en que a este se le creía muerto, levantó sus carnes, calzó sus anteojos e hizo un sermón sobre la libertad. Las buenas gentes que lo escucharon quizá tengan bajo los ojos, hoy en día, el más singular espectáculo que pueda contarse en la historia de una literatura. Es un resucitado o más tarde un muerto que envuelto en oropeles de otro siglo predica y declama sobre este. Pues cambiando el texto no ha podido quitarse la vieja máscara y conserva aun sus maneras de imitador. Se sirve del estilo de Ronsard para celebrar las vías férreas y cantando Washington o Lafayette imita a Dante y para hablar de la república, de igualdad, de la ley agraria y del divorcio, va a buscar las palabras y frases en el glosario de los siglos tenebrosos donde todo era despotismo, pena, miseria y superstición. Él se dirige al pueblo más libre, el más bravo y más alegre, por tanto el más sano del universo y en el teatro, frente a ese pueblo inteligente que tiene el corazón abierto y las manos ávidas, él no encuentra nada mejor que hacer barbarismos de fantasmas desconocidos. Se dice joven y habla a nuestra juventud como le hablaría un rey prepotente que mata todo aquello que agita. Llama al porvenir con grandes gritos y rocía de vieja agua bendita la estatua de la libertad ¡Vive Dios! ¿Qué pensaría ella si no fuera de mármol? Pero el público es de carne y hueso ¿Y de que se preocupa? ¿Por qué se agita? ¿Qué es lo que va a ver y qué atrae a esas multitudes a los vaudevilles sin cabo ni rabo, sin cabeza, sin rima ni razón? ¿Por qué está lleno de tantos marqueses, cardenales, pajes, reyes, reinas, ministros, títeres, gritones y chistosos? La restauración nos ha heredado esas garras. ¡Ah franceses se burlarán de ustedes si ustedes no se burlan de sí mismos! El gran Goethe no reía, hace cuatro o cinco años maldecía nuestra literatura que lo desesperaba en su vejez, pues el digno hombre se creía la causa de esta. Pero no es más que a nosotros a quienes concierne, sí, a nosotros solos, pues no estamos más que nosotros sobre esta tierra de curiosos. Otras naciones civilizadas no tendrían más que una llave y una manzana cocida para las necesidades que nosotros toleramos ¿por qué Molière no está más en el mundo? ¡Qué hombre ha podido ser inmortal como este genio! ¡Qué misántropo tendríamos! No estará más el hombre de las cintas verdes y no se actuará más de un soneto ¿Qué siglo fue nunca más favorable? No hay nada más que atreverse, todo está listo. Las costumbres ahí están, las cosas y los hombres, y todo es nuevo. El teatro es libre para todo aquello que se quiera decir en escena o si no lo es ¿Molière lo era? Hagan Tartufo, dejen de hacer el desenlace de Tartufo, pero no. Nos gustan más otras cosas como: qué diría Philippe le Long o Charles VI, que no era más que un loco e imbécil. Diría, “he aquí nuestro hombre y nos pica por saber de qué color es su birrete y sobre todo que el vestuario sea exacto”. Sin tomar en cuenta que el sastre es quien le chifla y no confecciona ni uno más de esos trajes a quien los pide ¿Dónde estaríamos si los sastres se enojaran? Pues a esos sastres se les calienta la cabeza. ¿En qué se convertirían nuestras sobremesas si no se confeccionara más ropa? ¿Cómo digerir? ¿Qué decir de la reina Berta o de la reina Blanca o de Charles IX? ¡Ah pobre hombre! Si sus trajes le faltaran ¡Qué tenga su jubón y que sea de terciopelo negro con hendiduras en raso, y botas, y cadena al cuello, y espada de la época, que jure y que se le escuche o devuélvame mi dinero! Yo vine para que se despierte mi interés y espero que no se burlen de mí con terciopelos de algodón. Pero qué dicha cuando todo eso que pido se encuentra ahí. Nosotros estamos interesados en el estilo, en las pasiones o en los caracteres. Botas, las tenemos, tenemos fresas y eso es lo sublime. No nos faltan ni vicios ni ridículos. Habría quizá algunas florecillas que arrancar sobre nuestros amigos y vecinos, no solamente sobre los diputados, las muchachas entretenidas y los periodistas. Pero tenemos el escándalo y si abordamos el presente no es más que para arrastrarse sobre los pisos de Madame De La Vallete y Chabert, de los cuales, la una se vuelve loca de virtud y egoísmo, y el otro ¡Oh Dios! su mujer, vuelta a casarse, le mostró su propio lecho mortuorio. Allí hay material para hacer unas coplas ¿Pero qué es eso después de *Margarita de Bourgogne*? He aquí a dónde van sus hijas. Cuatro incestos y dos parricidios con vestuarios de época, eso es la alta literatura. A su lado Fedra es como una renegada en un convento. *Margarita* es lo que piden los colegios para el festejo de su director. He aquí lo que nos

faltaba, Brinvilliers⁴¹, Lucrecia Borgia o el mismo Alejandro VI podrían batirse con una pera de box a falta de gladiador oponente. He aquí el romanticismo vecino mío, y por esto ya no se representa más *Polyeucte* del buen Corneille, que dice Tallemand, hace buenas comedias”.

Tal fue, más o menos, la opinión de M. Ducoudray. Yo estuve tentado a opinar como él, pero en Cotonet, que tiene un espíritu dulce, esto chocó con violencia. Por otra parte la conclusión no era satisfactoria. Cotonet buscaba aquel efecto que pudiera ser la causa. Fue así como se encerró durante cuatro meses y me compartió el fruto de sus desvelos. Nosotros vamos a someterle de común acuerdo, si usted lo permite, a compartirlas.

Pensamos que una o dos frases escritas en un estilo ordinario podían ser tomadas por el texto o, como se dice en el colegio, por la “materia” de un fragmento romántico, y creemos haber encontrado así la diferencia única y verdadera entre lo romántico y lo clásico. He aquí nuestro trabajo:

CARTA DE UNA JOVEN ABANDONADA POR SU AMANTE (*Estilo romántico*)

“Considera, mi adorado amor, mi ángel, mi bien, corazón mío, mi vida. Tú, a quien yo idolatro con todo el poder de mi alma. Tú, mi dicha y mi desesperación. Tú, mi risa y mis lágrimas. Tú, mi vida y mi muerte ¡Hasta qué exceso terrible has ultrajado y olvidado los nobles sentimientos de que está lleno tu corazón y olvidado la salvaguarda del hombre, la única fuerza de la debilidad, la única armadura, la sola coraza, la sola visera baja en el combate de la vida, la única ala de ángel que palpita sobre nosotros, la única virtud que camina sobre las olas como el divino redentor, la previsión, hermana de la adversidad!

Tú has sido traicionado y traicionaste, fuiste engañado y engañaste; recibiste una herida y la devolviste; has sangrado y has golpeado; la verde esperanza huyó lejos de nosotros. Una pasión tan llena de proyectos, tan llena de sabia y poderosa, tan llena de miedo y dulces lágrimas, tan rica, tan bella, aún tan joven y que bastaba para toda una vida, en toda una vida de angustias y delirios, de dichas y terrores, y de supremo olvido; — esta pasión consagrada por la dicha, jurada frente a Dios como un retoño celoso; — esta pasión que nos ató el uno al otro como una cadena de hierro jamás cerrada, como la serpiente une su presa al tronco flexible del frágil bambú; — esta pasión que fue nuestra misma alma, la sangre de nuestras venas y el latido de nuestro corazón; — esta pasión que tú has olvidado, aniquilado, perdido por siempre; eso que fue tu dicha y tu delicia para ti no es más que una mortal desesperanza que no puede compararse más que con la ausencia que la causa. ¡Que, esta ausencia!... etc., etc.”

TEXTO ORIGINAL DE LA PRIMERA DE LAS CARTAS PORTUGUESAS (*Estilo ordinario*)

“Considera mi amor hasta qué grado te faltó la previsión. ¡Ah, desdichado! Has sido traicionado y me traicionaste con esperanzas erróneas. Una pasión con la que habías hecho tantos planes de placeres no te causa en el presente, más que una mortal desesperación que no se puede comparar más que con la crueldad de la ausencia que la causa. Qué esta ausencia... etc.”

Usted ve, señor, en este débil ensayo la naturaleza de nuestras búsquedas. El ejemplo siguiente le hará entender mejor la ventaja de nuestro procedimiento, como verá menos exagerado:

RETRATO DE DOS INFANTES

⁴¹ Marie-Madeleine d'Aubray. Marquesa de Brinvilliers. Célebre criminal francesa, acusada de múltiples envenenamientos, fue decapitada y después quemada.

(Estilo romántico)

“Ninguna precoz preocupación había ajado su ingenua frente, ninguna impureza corrompió antes su sangre joven. Ninguna pasión desdichada había depravado su corazón infantil, fresca flor apenas entreabierta. El amor cándido, la inocencia en los ojos azules, la suave piedad, descubriendo cada día la serena belleza de su alma radiante de gracias inefables, en sus tratos sonrientes, en sus nobles actitudes y armoniosos movimientos”.

TEXTO

“Ninguna preocupación se le notaba en la frente, ninguna impureza había manchado su sangre, ninguna pasión desdichada había depravado su corazón. El amor, la inocencia, la piedad, desvelaban cada día la beldad de su alma en gracias inefables, en su trato, sus actitudes y movimientos.”

Este segundo texto señor fue tomado de *Paul y Virginia*. Usted sabe que Quintilien compara una frase muy cargada de adjetivos con un ejército en el que cada soldado tuviera tras de sí a su ayudante. He aquí que llegamos al sujeto de esta carta y es porque pensamos que se colocan demasiados adjetivos en estos momentos. Usted apreciará, lo esperamos, las reservas de esta última amplificación. Hay sólo lo necesario, pero nuestra opinión concluyente es que si subrayásemos todos los adjetivos de los libros que se escriben en nuestros días no habría más que un volumen en lugar de dos y entonces siete libros costarían diez centavos en lugar de quince francos, esto amerita una reflexión. Los autores venderían mejor sus obras, según parece. Usted se acuerda de los ásperos besos de Julia en *La nueva Eloisa*. Ellos produjeron el efecto de su tiempo. Pero nos parece que hoy en día apenas lo producirían pues debe haber una gran sobriedad en cada obra para que un epíteto sea notable. En nuestros días no hay novelas en que no se encuentren tantos epítetos en las primeras tres páginas y más violentos de los que pueda haber en todo Montesquieu. Para terminar, creemos que el romanticismo consiste en emplear todos esos adjetivos y no otra cosa. Después de lo cual, nosotros le saludamos cordialmente y firmamos juntos.

Dupuis y Cottonet.

SEGUNDA CARTA

LOS HUMANITARIOS, IIª carta de dos habitantes de La Ferte-sous-Jouarre al director de la *Revista de dos mundos*.

MI QUERIDO SEÑOR,

¡Que los dioses inmortales lo asistan y preserven de las nuevas novelas! Le escribimos nuevamente, mi amigo Cotonet y yo, respecto a una observación que se nos hizo: es que en la carta de la otra vez, nosotros decíamos no entender el sentido de la palabra *humanitario*, y que se nos explicó muy bien.

Quien nos ha demostrado la cosa es un jovencillo de París. Es un muchacho que gorjea; usa la barba larga como hasta una cuarta, pantalones ajustados, una levita de solapas largas y un sombrero estilo Bolívar en la cabeza, de modo que al mirarlo, parece como si se viera a Poncio Pilatos, un truhán de la edad media, a un cuáquero o a Robespierre, pero eso no lo hace un mesías. Llegó en una diligencia y usted no creerá el efecto que produjo aquí: es como una alucinación al principio del sueño; no se sabe dónde está cuando habla, ni lo que se escucha, ni la hora que es; es algo como un aerolito; platica del cielo y el infierno, del porvenir y la providencia, ni más ni menos que si fuera consejero del padre eterno. Lo invitamos a cenar a nuestra casa, y como esas damas que enloquecen, habló considerablemente; pero lo que más nos sorprendió, es la manera incomparable en que come y afirma al mismo tiempo; su mandíbula es ¡qué Dios me perdone! una obra maestra de la mecánica, que entra al mismo tiempo que sale (nótese que no tose ni estornuda; a fe mía que es un hombre hábil). Cuando se le interroga da la impresión de no escuchar y antes de haber escuchado, ya respondió y confundió, eso por citar algo. Pregúntele qué pasará en los confines de Pomerania⁴² dentro de dos mil años, se lo expondrá de manera dulce como la miel; si por el contrario ¿usted necesita alguna información sobre el diluvio? Hable por favor, siéntese, no se incomode por eso; su libretilla está llena de notas recogidas por Deucalión;⁴³ genio completo, como puede ver, eminentemente su naturaleza es la de una esponja sapiente del pasado y del porvenir; en cuanto al presente, bebe noticias frescas; gran reformador, artista entusiasta, republicano como Saint-Just⁴⁴, devoto como San Ignacio, ignorante del resto, pero no pedante, he ahí el personaje. La señora Cotonet lo tuvo en su casa; ya que es su sobrino a la moda Británica. En breve, de tantas maravillas que oímos (las orejas me zumban todavía y zumbarán por largo tiempo) retuvimos, no obstante, algo que redundó, con gran honor, en provecho nuestro; es una definición categórica que guardamos como resultado; la transcribimos, nítida y virgen, tal como la hemos registrado debidamente:

“*Humanitario*, en estilo de prefacio, quiere decir: hombre creyente de la perfectibilidad del género humano, y trabajando con lo mejor de sí mismo, por su cuenta, en el perfeccionamiento del susodicho género humano.” Amén.

Aquí está, si no nos equivocamos, la traducción de esta palabra magnífica; los diccionarios no hablan de ella, es verdad, tampoco Boiste⁴⁵ que fue un hombre hábil, indulgente al neologismo y

⁴² Región de Polonia siempre en disputa por los países vecinos.

⁴³ Hijo de Prometeo y marido de Pirra. Rey de Tesalia. Habiendo sido sumergida la tierra por un diluvio, se refugió con su mujer en una barca que los llevó al monte Parnaso y juntos volvieron a poblar toda la tierra, de la cual había desaparecido toda forma de vida.

⁴⁴ Saint-Just, Louis Antoine León.- político francés, teórico y defensor de una república unitaria e igualitaria. Correligionario de Robespierre, con quien fue ejecutado.

⁴⁵ Boiste, Claude (1765-1824).- Lexicógrafo autor de *un diccionario universal de la lengua francesa* cuya primera edición se dio a conocer en 1800.

que poseyó un léxico perfecto, si no olvidó acaso, que un diccionario no debe ser una sátira. Pero nuestros jóvenes no lo miran tan de cerca; ellos tienen en la cabeza otros asuntos que Boiste y sus reflexiones; cuándo la expresión falta ellos la crean, pues corresponde a los torpes rascarse la cabeza. ¿Quién no conoce aquellos momentos en que la memoria está de mal humor? Hay días de lluvia en que no sabría nombrar ni siquiera un sombrero; sin duda alguna, eso fue una ocurrencia de un estudiante afligido de melancolía, que regresando a casa con un amigo, quiso hablar de un filántropo; es una palabra vieja que se entiende como: *philos*, amigo, *ántropos*, hombre. ¿Pero qué quiere usted? La palabra no llegó; *humanitario* fue fabricada: tal y como se fabrican otras cosas, no hay de qué sorprenderse.

Por lo tanto será el tiempo, como dice la canción, de saber lo que significa hablar. Una palabra, tan poco como pueda significar, no posee más valor en cuanto a sí misma; en ocasiones es incluso un pensamiento, no siempre entendemos, nuestros escritores se enojarían. Pero quien nace del azar puede hacer fortuna, y la susodicha palabra aún no cae. Véala impresa, para empezar, y los periódicos se la han apropiado. O es de lo que los diarios se apropian, es de otra cosa de la que se debe reír. No son jardines para ir a lanzar piedras; los periódicos son gentes honestas y nosotros les pedimos, ante todo, no molestarse por la observación en esta materia. ¡Mala peste! Nosotros los respetamos como Dioses y Semidioses y somos sus muy humildes servidores. Señor, los periódicos son poderosos, formidables; nosotros los hojearmos poco o mucho pero los reverenciamos bajo palabra. No crea que no sabemos hacer nada porque somos provincianos. Sabemos leer, honrar el mérito y también saludar a las autoridades. Los periódicos son los soberanos dispensadores de muchas cosas, entre los cuales hay buenos, y lo peor no está en ellos. Quien no tuviera cuarenta centavos al mes para dejarlos en los kioscos literarios no conocería los periódicos; ¡El cielo nos guarde de tal olvido! Nosotros los damos, desde hace veinte años; también conocemos y veneramos a los susodichos periódicos; ellos presiden las sesiones en el foro, son cónsules, tribunos y senadores a la vez, leídos por todos, frecuentados por otros, alimentados por el deseo, comprendidos por algunos, pero siempre poderosos y siempre impresos. Nada se debate en lo que no estén y les concierna, ellos poseen una mano maestra; los librereros no osan vender lo que ellos encomian y, fue en un drama nuevo, no sabíamos en qué momento chiflar si ellos no bostezaban. ¡Vea usted qué dictadura! La *Cocinera burguesa* les teme; el *Rudimentario* de Lhomond se jala del gorro, pero es verdad, por simple cortesía, son como la universidad. ¿Hay un pleito en alguna parte? Ellos denuncian, aprueban, abogan, replican, concluyen, juzgan, condenan, y van a cenar; es un cargo de alta justicia. Sin ellos George Sand sería notario y Rossini hubiera muerto ignorado; el impresor de Béranger iba a tirar siete ejemplares, si no hubiera sido por un folletón, por ventura, perdíamos a nuestro Horace; ¿Pero qué gracias no les debemos? También, como es nuestro deber, comenzaremos nuestro tema haciéndoles una reverencia, declarándoles que en este asunto no los dejamos aparte.

Pero, ya abajo, vamos al hecho. Gritar es bueno, pero depende qué se grite; y hace ya cinco buenos años que cruelmente se habla de ese gran verbo humanitario. Nosotros lo captamos más tarde, es un defecto en la provincia. En fin, bastaba que creyéramos comprenderlo; pedimos permiso de instruirnos en algo que nos aventajara. Querer darse cuenta de las cosas anuncia quizá un mal carácter, pero es nuestra manía; de ahí en adelante nosotros no tenemos más que una simple pregunta que hacer, ninguna otra como verá o ¿a quién puede perjudicar una pregunta? A partir de las informaciones que nos llegaron distinguimos, en primera instancia, dos clases de humanitarios. Unos tienen un sistema hecho del todo, completo, encuadernado, colado en bronce, como quien dice una utopía. Nada les falta ni les molesta; su mundo está creado, durmamos allá abajo; esperan que se reconozca que sólo ellos poseen el sentido común. De ellos no hablaremos. Ellos han demostrado más o menos imaginación en sus teorías, ver la ciencia y las grandes luces; pero desde que la tierra gira, una utopía nunca ha servido de nada, ni hace mal alguno, que se sepa, no más Tomas Moro que Platón, Owen y otros que Dios tenga en su dicha. Por otra parte, está escrito en

algún lugar: nunca ataques, no destruyas la inofensiva utopía de nadie. La otra clase de humanitarios es la que veremos. Estos no tienen sistema regulado, escriben poco, leen todavía menos y no crean nada, más que algo de ruido. Pero en lugar de encerrarse pacífica y prudentemente en una plácida ensoñación, ellos pregonan, corren y van sembrando no sé qué cosa que el viento se lleva; tajantes en todo, se dicen profetas entre la barbarie de su país; acusan tanto las leyes, como a los hombres; no tienen escrúpulos del manto de Solón; ¿Qué tienen que hacer en esta galera? En fin, son los legisladores; la mano les pica por revolver todas las pastas y, con la nariz abierta como los caballos, aspiran el *¿cuándo vendrás tu?* Que entre ellos haya honestos, incluso talentosos, hay que notarlo; es lo mejor de la juventud: y sino ¿Qué soñarían los grandes corazones? ¡Pobres jóvenes a los que un folletón los lleva como Fausto a Broken, a través de los campos, con los brazos extendidos hacia la sombra fugitiva y caminando sobre la cosecha del vecino, arrastrando su caballito de madera sobre los sembradíos y, finalmente, estropeando el trigo! Hagámosles justicia, el corazón de ellos marcha mejor que su cabeza; en los días de crisis y revoluciones les está permitido, a veces, tomar a un meteoro por el sol y el heroísmo les es siempre bello, incluso en el abismo de Curtius.

¡Pero, ay! El abismo es profundo, muy profundo, señor, y más hondo aún. ¿Estará mal mirar ahí? No, sin duda, sobre todo si pudiera verse algo. Intentemos asomarnos y mirar.

¡Qué conflicto, Dios mío, qué caos! Estamos aquí nadando; ¡Qué olas, qué mar, qué vapor; ¿A quién escuchar y de dónde sujetarse? Aquel quiere el divorcio, este la abolición de la herencia, que no haya más nobles ni ricos; un tercero reclama los bienes en común, la poligamia, caso condenable, pero podría ser divertido. ¿Qué quiere el cuarto? Ruega por los pobres y que se trate a las gentes según su capacidad; no piense que se trata de la capacidad para deber, capacidad aquí quiere decir inteligencia, es una simple variante. Allá abajo hay otro, en una esquina, que ha encontrado una nueva manera de mirar la historia; la ha dividido en hechos necesarios y hechos transitorios; por ejemplo, en lugar de decir que Jesucristo vino después de Platón él le dirá: porque Jesucristo vino, Platón existió; ¡Qué invención y qué erudición! Diviso todavía a un sexto; este se ocupa de acomodar, después de tantos siglos, a Josué con Galileo, que “como usted sabe”, riñeron sobre cierto punto de astronomía; pero los testigos han cerrado el caso. Por otra parte, todo es armonía, no se trata más de gentes viejas. Aquel séptimo resume el universo, hombres, cosas, dioses, leyes, costumbres, guerras, ciencias, artes y prueba que todo aquello que ha existido no es más que por alardear y para anunciarnos; la antigüedad es una pesadilla y el mundo despierto estira los brazos; he aquí un hombre universal y más allá de todo lo que pudo decirse de Aristóteles, Voltaire, Leibnitz y cualquier otro personajillo; Newton vale más, antaño supo contar, pero ignoraba la frenología; en cuanto a Copérnico, es un payaso y a Platón le es imperdonable haber llamado *animal imperfecto* a la piedra angular del futuro edificio social, *id est*, la mujer. Un octavo se presenta y se anuncia simplemente como miembro indigno de una cofradía inmensa; sí señor, si quiere creerlo, ellos no son menos de dos o trescientos mil hombres, todos de la misma fuerza y no bromean; una de las consecuencias de su hallazgo es que en medio siglo cuando más, probablemente antes, quizá el domingo, no se verán en la tierra más que hombres de ingenio; ¡Vea el efecto de las sanas doctrinas! El noveno es el más inquietante, pues quiere que todo cambie de cara, sin molestarse mientras tanto, como aquel amigo mío que cedió a alguien sus boletos de entrada a la ópera, conservándolos; al escucharlo, los cavadores de pozos, para salvar al universo deben volverse geómetras y los académicos, refinadores de azúcar; ¡Qué regeneración! ¿Se figura usted una sociedad parecida? Pero todo mundo tendrá cien mil libras de renta y usted verá que nadie se quejará. Un décimo personaje va más allá, pues está bien que vaya, es ley de natura que el progreso, y note que si por azar mi vecino dice: dos y dos son cuatro, llevo al campo y me grita: ¿dos y dos son cuatro, dices? ¡Dos y dos son seis, responde, y yo soy sublime! Gran prodigio de la emulación. El décimo declara entonces, por principio, que todas las mujeres deben tener ingenio; eso hay que dejárselo al Diablo. Pero tiene cuidado de añadir también: podrá casarse quien quiera; la corrección al menos aliviana

el peso; es tiempo de explicarlo. ¿Pero qué veo y qué dicen allá? Un último viene a coronar la obra; trae un balón bajo el brazo, propone ir a la luna y transportar hasta allí el Palais-Royal; Saturno será el faubourg Saint-Germain y Venus el Bulevar de Gand; eso es, verdaderamente, una bella ciudad y no queda más que abrazarse.

¿Mientras tanto, entre el caos, nadie sabría callar los gritos? No lo creo imposible. Pues incluso en esta multitud se podrían encontrar dos campos bien distintos, conviene a saber, los unos quieren ciertas cosas, los otros no saben lo que quieren. Aterricemos esto, nos espantaremos menos. Que los últimos vayan a su oficina, si es que la tienen, cosa que deseo; nosotros hablaremos de ellos al rato. Ocupémonos de los primeros. Comencemos por darnos cuenta de eso que quisieran los que quieren y veremos eso que pueden querer, si es posible. El divorcio; nada de herencias, pero la ley agraria; nada de familia, bien entendido; no más pobreza que riqueza, es decir nada de metales (pues estos son manejados por el diablo); a cada cual según su mérito, este no es el deseo más nuevo; en fin, unión entre los hombres, sea para el trabajo, sea para los placeres; asociación. Creo que eso es todo.

Por lo tanto, si no es más que eso, no hay por qué incomodarnos, aunque la apariencia sea espantosa. Señor, Lycurgo fue un griego de ingenio; lo recordamos sin ninguna duda. El resumen que hicimos lo hizo él en su república. Este digno hombre viajó largo tiempo y notó durante sus viajes dos cosas nunca antes loadas, sus leyes y el manuscrito de Homero (para mi gusto, prefiero el manuscrito; pero no viene al caso disputarse). Para sujetar su pueblo la constitución, tomó dos medidas decisivas, fueron: repartir todas las tierras entre los ciudadanos y la abolición de la moneda. Usted ve en primera instancia que no golpeaba con mano muerta. Se dividió la Laconia en treinta mil partes, las tierras de Esparta en nueve mil y cada habitante tuvo un bien. Debían ser menos grandes que nuestros ducados. Para la abolición de la moneda, el legislador se cuidó de desplumar a aquellos que tenían el oro o la plata; fue un hombre demasiado galante. Pero, respetando escrupulosamente sus riquezas anuló el valor no permitiendo recibir en el comercio más que cierta moneda de hierro, la cual era tan pesada, que se necesitaban diez toros para arrastrar diez *minas*, que equivaldrían a veinticinco *Luisés*; cosa poco cómoda para entretener a las muchachas, pero esta no era la cuestión. Entonces los ricos guardaron su oro y así pudieron salvar sus esqueletos. A fin de volver recomendables la templanza y la sobriedad, Lycurgo quería que se cenara en público, como en los tiempos del terror. Un edificio fue construido para tal efecto, protegido de la lluvia y de las moscas; allí cada ciudadano, todos los meses, tenía que enviar sus provisiones, no cabras o langostas, ni pescados frescos de Madame Beauvais, pero sí harina, quesos, zanahorias, vino, dos libras y media de higos. Juzgue los banquetes que se hacían allí. El mismo Agís, rey de Esparta, fue reprendido fuertemente después de una victoria por haber cenado frente a la chimenea con la reina, su esposa, y poco faltó para que lo pusieran a régimen de pan seco. Entonces nada de carne, pero caldos a fuerza; se perdió la receta, una gran desgracia para la posteridad. ¡Eso debió ser un cruel alimento! Denys “el tirano”, lo encontró insípido, nos dice Goldsmith en sus ensayos; pero de un tirano nada me sorprende, esas gentes beben el vino puro. Lycurgo no entendió eso, no más que Solón, pues en Atenas, un magistrado ebrio se condenaba a muerte. Regresemos a Esparta. En lugar de confiar a padre y madre la educación de los hijos, se les encargaba a instructores públicos. Lycurgo estaba tan empeñado en tener hombres bellos en el ejército, que quería tomar el cuidado de los niños desde el vientre de sus madres, poniéndolas a dieta, poniéndolas a recorrer grandes distancias a pie, paseos y ejercicios destinados a reconfortarlas; aquellos que nacían mal formados eran condenados a morir y, por amor a la plástica, se les lanzaba envueltos en una mantilla, desde lo alto del monte Tayguete. Los más bellos muchachos eran adoptados por el estado y les daban una educación marcial, se les hacía marchar con los pies descalzos, pasar las noches a la luz de las estrellas, se les prohibía escoger de entre los platones de frutas, las manzanas que no estuvieran podridas, se les acostumbraba a ir a la cava sin vela alguna, la cabeza rasurada, sin vestimenta alguna y a darse, por si fuera poco, buenos puñetazos los unos a los otros. Todos los años,

como recompensa, se les latigueaba públicamente al pie del altar de Diana, pero dije latigear por ser importante, y aquel que gritaba menos, era coronado de verde como el prado. ¡Los padres debían estar muy atentos! Pues por otra parte, los padres tenían permiso de robar; y correspondía a los fruteros cuidar sus tiendas. En cuanto a las muchachas, la misma severidad; nada de marido antes de los veinte años, novios los que quisieran; correr, luchar, saltar obstáculos, tales eran sus diversiones; y por miedo a que en las diversas evoluciones se les levantaran los vestidos, se mostraban desnudas en sus ejercicios frente a los ciudadanos allí reunidos. Pero, dice la historia, que el pudor público santificaba esta desnudez. No estoy lejos de creerlo, pues, si entre las mujeres había bellas en gran número, allí debían encontrar correctivos. Tal era el pueblo Lacedemonio, surgido de las manos del gran Licurgo. Mientras tanto, los peones labraban la tierra y morían de hambre sobre sus herramientas. Pero esto no es más que episódico y no hay que detenernos ahí. Siempre, sea la república que sea, hay pocas cosas o casi, cerca de la realización de los sueños del día y el retrato de nuestras hipérbolas.

Ahora nuestros apóstoles modernos dirán que esta pintura es el deseo de toda su vida ¿Y no piden algo mejor? Puede ser tentador en efecto, cuando no fuera más que curiosidad (no hablo de las costumbres femeninas), sólo por ver lo que vendría ¿y también por qué no intentarlo? He aquí un punto embarazoso y que obliga a reflexión.

Si Licurgo fue gran legislador, Montesquieu fue un sabio legista: o a veces había meditado sobre cuestiones de éste género; su opinión podía ser útil, ¿pero quién se inquieta en nuestros días? “Montesquieu vivió bajo los auspicios de un príncipe, no pudo mostrar imparcialidad”, sin duda, hablan así aquellos que no lo han leído; mostremos el retrato, si usted lo permite. Creo que hay, en *El espíritu de las leyes*, algo que en su tiempo lo hizo un buen libro, cierto capítulo que nos iría bien. “Es de la Naturaleza de una república, dice ahí el autor, que no tenga más que un pequeño territorio; sin este, ella podría subsistir apenas. En una gran república hay grandes fortunas y por consecuencia poca moderación en los espíritus; hay depósitos demasiado grandes que poner en manos de un ciudadano; los intereses se particularizan: por ende, un hombre siente que puede ser feliz, grande, glorioso sin su patria; y pronto está solo tan grande cual sea, sobre las ruinas de su patria.”

¿Qué piensa usted de este fragmento? A caso no está hecho para nuestra historia. Pero continuemos: “Un estado monárquico debe ser de una grandeza mediocre. Si fuera pequeño se formará una república. Si fuera muy extenso los hombres principales de estado podrían dejar de obedecer... Un gran imperio supone una autoridad despótica del que gobierna. Es necesaria la prontitud de las resoluciones para compensar la distancia de los lugares al que son enviadas... La propiedad natural de los pequeños estados es ser gobernados como república; la de los mediocres, de estar sometidos a un monarca; la de los grandes imperios, ser dominados por un déspota.”

¿No le parece que en esto pueda haber una razón de peso? En cuanto a mí, entre mas releo más me figuro que es justo. Francia tendría entonces, por su extensión, una primera dificultad que presentar a los humanitarios; pero no nos enojemos por tan poco; ya que después de todo, en caso necesario ¿no se podría estrechar la plaza? Lo que verdaderamente nos atormenta no es el amor a la patria. He aquí una segunda objeción que no obtendremos de Montesquieu, sino de la naturaleza, libro demasiado bueno también.

Por principio platearemos una premisa que pocas gentes contestarán: es que la sombra produce la luz y que toda cosa tiene su inconveniente. De aquello que está bajo el sol, nada se ilumina de los dos lados. O, entre los diferentes animales que habitan el globo terrestre los unos están hechos para vivir solos, los otros para vivir en sociedad; no persuadiría usted a un águila para volar tras la cola de otra águila, como las patas que van a los campos; lo mismo se esforzaría en vano

por encontrar una pata solitaria; y bajo este principio, el hombre es pato, hay que confesarlo: Dios nos creó para estar juntos; entonces los pueblos deben arreglárselas como puedan; llegan las leyes, usos y costumbres, las cuales buscan lo bueno partiendo de lo malo. Yo concluyo que en toda sociedad es necesario que unos se feliciten y que los otros, por consecuencia, se quejen; pero de pleitos y felicitaciones ¿A cuál hay que escuchar preferentemente? De un pleito con frecuencia nace un deseo y esos deseos son peligrosos: Me explico pues no quiero que se me tome por un Maquiavelo. Una mujer tiene como marido a un bruto, jugador, gastalón y lo más que se quiera ¿No creerá que todas las mujeres son desdichadas y que el matrimonio es un martirio? ¿No es plausible que un hombre sin un centavo pida que todo el mundo pueda ser rico? Añadamos a esto los cerebros ociosos y las penas que ellos mismos se engendran, como hacía el fénix, dicen; eso se ve por todo el mundo. ¿Un legislador debe escuchar a la chusma o la excepción? Puesto que el matrimonio es nuestro ejemplo, consideremos un poco este asunto.

El matrimonio, contra el que arremeten muchas de las gentes más o menos casadas, es una de las cosas que tienen más evidentemente un lado bueno y uno malo. ¿De qué lado hay que verlo? Tiene de bueno que se debe regresar a casa y pagar su costo; tiene de malo que no se puede dormir fuera de casa y mandar a volar a los acreedores; tiene de bueno el forzar las apariencias y que da un aire de honestidad, cuando en otro caso no sería más que temor de los vecinos; también hay de malo que lleva a la hipocresía, pero de bueno que impide el impudor y el vicio, pero de malo que se le trata como una ficción y que sirve de abrigo para muchos actos de los solteros; por lo que respecta a la familia, es el lazo y por esto es loable; con respecto a los amoríos, es el flagelo y aquí esta lo condenable; es la salvaguarda de las fortunas, es la ruina de las pasiones; ¡Con él se es sabio, sin él como si se estuviera loco! Asegura protección a la mujer, pero a veces hace ridículo al marido; mientras tanto, cuando uno regresa triste ¿Dónde estarían sin el matrimonio, el techo, el abrigo, el fuego que calienta y la mano amiga que estrecha tu mano? Pero cuando se está bien y estás dichoso, con el matrimonio ¿Dónde están las citas, las bebidas, la libertad? Es una terrible alternativa ¿Qué decide usted mi estimado amigo? Los humanitarios no quieren matrimonio, bajo pretexto de que es una burla y que el adulterio lo ensucia; ¿Pero están seguros de haberse puesto sus mejores lentes cuando dicen esto? Puesto que nada es más que sombra y luz ¿Están seguros de lo que han visto? Yo admito que conocen los salones y que van al baile todo el invierno; quizá ellos han observado en los bellos barrios de París algunas infracciones al himeneo, el echo no es inadmisible ¿Ellos han pasado por nuestras provincias? ¿Han entrado a nuestras granjas, al pueblo? ¿Han vivido la piqueta de los vaqueros de Beause? ¿Se han sentado en el rincón del atrio inmenso de los viñedos de Roussillon? ¿Han consultado, antes de ser tan tajantes, a la provinciana que camina con el pecho rebotando? ¿Se han preguntado qué efecto producen sus doctrinas tan de moda sobre los robustos carreteros, sobre las laboriosas y sanas nodrizas? Eso no es más que la *Calza de Antin*. Saben lo qué es, ellos que hablan de adulterio, y sin duda tienen sus amantes, saben qué es el matrimonio no anquilosado, bajo los vestidos de Palmira, al fondo de un tocador tapizado en seda, ¿Pero en las praderas, a pleno sol, en la plaza, en la fuente pública, en la parroquia y en la cama de viejo roble?

Tercera objeción, y yo regreso siempre a mis espartanos, que eran francos sansimonianos; dígame un poco, se lo suplico ¿qué figura hubieran hecho en Lacedemonia los determinados emancipadores de nuestros días que no quieren montar su guardia? ¡Me gusta escucharlos al fondo de un restaurante, espléndidamente iluminado con gas, evocar al espectro de Lycurgo en medio de los humos y champañas! Es divertido mirarlos, la espalda en la chimenea, las faldas de la levita replegadas, balanceando bajo su nariz un vaso de vino de Chipre y lanzándonos, junto con una bocanada de humo, un plan de reforma para los pueblos futuros. Aquí no hay bellos Alcibíades ¿Y qué dirían si se les tomara la palabra? Quisiera verlos mañana despertándose en su república, que su peluquero les queme una patilla, van a dar gritos de angustia; ¿No quisieran que se les rasure la cabeza? ¿Y la mala comida y el altar de Diana? ¿Qué piensa usted? Es otra cosa más allá del bos-

que de Boulogne y los baños de Musard. Dígame un poco y sin afán de burla, cómo nosotros, pueblo francés, que hemos visto todo, bebido todo, comido todo, usado todo, cantado todo, que hemos hecho jirones todo, incluso a los reyes; ¿Dígame cómo y de qué manera podríamos desembarcar en Grecia para reconstruir Atenas? Para no ir tan alto, dígame como se está suficientemente loco para querer servir en nuestras mesas platos recalentados traídos de América ¿Qué relación existe entre nosotros y una nación virgen, imberbe todavía, parida ayer? Esos retoños que se nos loan, es en nuestros campos donde se los quiere plantar, en nuestros viejos campos llenos de reliquias, con sangre extranjera, de la nuestra ¿De aquélla de nuestros padres? ¿Es a nosotros a quien se habla de ley agraria, a nosotros que tenemos por límites de nuestras praderas las tumbas de la familia? ¿Es a nosotros a quien se nos propone un presidente civil, a nosotros que llevamos todavía sobre los hombros las marcas de la bandera imperial? ¿Es en nuestra casa donde se quiere elegir a déspotas efímeros que reinen uno o dos años, a nosotros que una proclamación de Napoleón ayer nos hacía partir a Rusia? ¿Es a nosotros a quien se nos proponen las lenguas de Nueva York o la túnica agujerada de Lacedemonia? Se ha dicho eso y se va repitiendo que las naciones deben regenerarse cuando se sienten decrépitas; esto fue cierto para el mundo romano y ¡que Dios quiera devolvérselo! Pero si una cosa parecida puede ocurrirnos ¿Dónde han estudiado nuestros profetas modernos para ignorar la máxima más verdadera y quizá la más triste de la antigüedad? “Aquello que fue una vez no puede ser ni una segunda vez ni olvidarse de golpe.” Sí indudablemente, hay que convenir, dos revoluciones, golpe tras golpe, nos han dado una ruda sacudida; sin duda estamos trabajando, y por hablar una vez en ese lenguaje, sin duda la humanidad se regenera en nosotros. El estado ya no tiene religión y, según dicen los propios humanitarios, es una verdadera desdicha para el pueblo; el vino barato no les reditúa lo que invierten y todos los cabarets de París no valen para ellos lo que una iglesia de provincia, no importando, por otro lado, quién sea el cura; pues lo que se festeja es el olvido de los males y la esperanza que se recibe con la ostia. Sin lugar a dudas, entre tantas naciones, Francia sonó primero la campanada que estremeció a Europa; incluso ella misma se espantó y el terrible sonido rezumba en ella todavía; pero si nuestros doctores quieren curarnos, si quieren el mundo o Francia, o solamente un estado ¡Que inventen un sistema en el que los libros no hablen! ¡Que olviden entonces las frases del colegio y que no revistan de palabras fútiles el esqueleto de tiempos pasados! Pues bajo tantos discursos, tantas fórmulas, tantos hábitos ridículos, tantas exclamaciones sinceras quizá, incluso loables por sí mismas ¿Qué germina? ¿Qué veta descubrir? ¿De qué asirse en ese laberinto en el que Ariadna nos deja a tientas? Usted al menos tiene, según dice, la buena voluntad de hacer el bien. ¡Oh! Pobres niños ¿Quién lo duda? ¿Voluntad de vivir a quien le falta?

Nos dirigimos aquí, señor director, a la sección humanitaria que parece querer alguna cosa. Pero debemos dirigirnos todavía a aquella que parece no saber de modo exacto lo que desea (pues en todo esto, usted se acuerda, no hacemos más que preguntas). O es cierto que, en la capital hay un número de jóvenes, mujeres, hombres maduros, ancianos y demás, que hacen escuchar diariamente una especie de suspiros y semi-sueños donde se entrevé el porvenir; por otro lado, son buenas gentes, nada los contradice, pero sería deseable que se explicaran más claramente. Hemos notado en sus frases favoritas, la palabra *perfectibilidad*; parece uno de los más fuertes síntomas de un grado de entusiasmo moderado; es entonces, respecto a esta palabra y exclusivamente sobre esta sola palabra, que nosotros solicitamos permiso para interrogarlos cortésmente, de la siguiente manera. La pregunta es simple: ¿Señores (y señoras), de porvenir y humanitarismo, que entienden ustedes con esas palabras? ¿Comprenden que en los tiempos futuros se perfeccionaran los medios materiales para el bienestar de todos, tales como las carretas, panes blandos, carrozas, camas de plumas, frituras, etcétera? ¿O creen que el objeto del perfeccionamiento será el hombre mismo?

Vea usted, señor, que nuestra pregunta es de una claridad perfecta, que ya es ventaja; pero no queremos envanecernos. ¿Entre los adeptos de la nueva fe se trata, decimos nosotros, de perfeccionar las cosas o de perfeccionar las gentes? Usted nota que el caso es grave, conviene saber

si el propósito es cambiar mis ropas o mi sastre. *Hic jacet lepus*⁴⁶; todo está ahí. No nos inquietamos por otra cosa. Pues ahora usted comprende sin duda alguna, que si no se quiere mejorar más que mi ropa, lamentarme sería una injusticia. Mientras que si se quiere mejorar a mi sastre, esa será una razón para que se deteriore mi ropa, y por consecuencia... *quod erat demonstrandum*⁴⁷, como dice Spinoza. No crea que esto es por egoísmo, pero queremos que se nos aclare.

Perfeccionar las cosas no es nuevo, nada es más viejo, al contrario, pero también nada es más permitido, loable, honesto y saludable; cuando no se perfeccionan más que los cerillos, se da servicio al mundo entero, pues los fósforos se apagan sin cesar. Pero atacar a las gentes en persona y venir a perfeccionarlas ¡Oh, oh! El asunto es serio, no sé demasiado quién se prestaría, pero eso no será en este país. Perfeccionar a un hombre, con la autoridad, por fuerza mayor y decreto de la corte, es una empresa nueva del todo; Lycurgo y Solón están detrás ¿pero usted cree que se negará? Habría que tomar la posta⁴⁸ y salvarse en Siberia. Pues imagino que deben ser una ruda tortura inquisitoria estos medios de perfección; es sin duda, como un establecimiento ortopédico a la moral, al menos que por ahí se escuchen solamente el rudimento y la escuela primaria; pero no hay nada menos perfectible. ¿Qué diantre puede ser eso? ¿Se nos arrebatarán nuestros cinco sentidos naturales? ¿Se nos dará un sexto? Los murciélagos, se dice, así están constituidos; ¡triste perspectiva la nuestra, parecemos a semejantes bestias! Es como vestir a los caballos. ¡Pero bien! Es una fantasía, nos alarmamos erróneamente; cuando rondan cien años alrededor de mis pies, no se perfeccionará nada más que mis botas; la sola razón nos asegura esto. ¿Mientras tanto, como creer que esto es todo? Si no se tratara más que de hacer caminos, balones o faroles no gritaría jamás tan alto; Adán mismo perfeccionaba a su modo cuando araba en el paraíso; debe haber algún misterio ¿Serían nuestras pasiones las que se corrigieran? ¡Por Dios! ¡Sería una maravilla impedirnos ser glotonos, borrachos, mentirosos, avaros, viciosos! ¿Y si me gustan los huevos con nieve? ¿Me prohibiría comerlos? Y si mi vino es bueno o el suyo, a usted que habla y si su mujer... me hará decir alguna idiotez; no, esto no debe ser todavía. ¿Se abriría un gran gimnasio para administrar, en nombre del rey, una educación hasta entonces desconocida? Pero estamos todavía en Esparta; yo no me saldría nunca. Por otra parte ¿Quién osa decidir aquí abajo entre un sabio y un ignorante, cuál de los dos es más perfecto o el menos idiota, para hablar claro? Helvétius dijo, es verdad, que todas las inteligencias son iguales; pero en eso, equivocó la suya, pues para remarcar su estupidez, fue obligado a añadir que la diferencia entre los hombres resultaba más o menos, de la atención que ponían en sus estudios; ¡Gran descubrimiento! Vayamos entonces más lejos. ¿Será entonces que en medio de ciertas leyes se cambiarán de tal modo nuestras costumbres y el medio en que vivimos, que suavemente y sin esfuerzo se nos devolverá ese paraíso terrestre del que hablamos hace rato?

Pero no estamos más en Esparta, estamos aquí en plena utopía ¡Diablo! Comienzo a creer nuevamente que se burlan de nosotros para darnos miedo; ¿Pues desde el momento en que somos hombres, cómo perfeccionarnos? Sin querer nos rompemos la cabeza al pensar en estas cosas. ¿Será solamente que el porvenir se ocupará de los intereses del pueblo, que se le alojará más cálidamente, vestirá, predicará, instruirá y se alimentará con papas? Pero estamos aquí regresando a las frituras... a fe mía, incluso los buenos días; si usted encuentra la llave de esta puerta, sea bueno y envíenlosla; nosotros se la devolveremos en una barrica de vino de este año. Pero hasta allí, lo confesamos, nosotros nos encerramos en ese dicho: donde se trata de perfeccionar las cosas y se es más viejo que Barrabás; donde se trata de perfeccionar a los hombres y los hombres, sea cual sea el abrigo que porten, sea cual sea el rol que jueguen, corren el gran riesgo de vivir y morir siendo hombres, es decir simios, más la palabra de la que abusan.

⁴⁶ Aquí yace la liebre (proverbio latino). Aquí está el problema.

⁴⁷ Eso hay que demostrarlo.

⁴⁸ Para la época, la posta era el transporte expreso vía terrestre en carruajes tirados por caballos.

Acepte señor, etcétera.

La Ferte-sous-Jouarre, 25 de noviembre de 1836.

TERCERA CARTA

Tercera carta de dos habitantes de La Ferte-sous-Jouarre al director de la *Revista de dos mundos*.

MI QUERIDO SEÑOR,

¡Que los dioses inmortales le asistan y preserven de eso que usted sabe! Usted nos anima a continuar la correspondencia comenzada con la *Revista de dos mundos*, es muy honesto de su parte. Señor, *homo sum* y sé que es ley de la naturaleza complacerse al ser impreso. Por otra parte, la gloria es grata a los franceses, sin contar con la paga y el vecino que rabia. Por lo tanto escribiremos como todo el mundo, a riesgo de compilar como lo hacen algunos, no siendo exacto el lugar donde la lanza hiera. Y es que desde nuestras dos cartas, que me digno al mencionar, en nuestra región se nos llama *periodistas*; este es el hecho: estamos contentos por el asunto y se lo decimos entre nos.

¡Ni Dios quiera que digamos esa palabra como una injuria! En muchas gentes y con razón, es sabido que esto se convirtió en un título. Si a veces nos permitimos reírnos de esto, no pretendemos con ello desdeñar a la prensa, que ha hecho mucho mal y mucho bien. Los periódicos son las tierras de la inteligencia; ahí es donde se labra, siembra, planta, se desenraiza, cosecha y entre los granjeros de sus dominios no estaríamos comprometidos a citar nombres tan honorables como aquellos de los propietarios que quizá no convienen. Pero en fin, cuando se es notario, no se es periodista, son dos cosas diferentes y cuando se es alguna cosa, por poco que sea, se quiere ser llamado por su nombre.

La edad de oro no floreció en La Ferté-Sous-Jouarre más que en otras partes; cuando vamos al juego de pelota voltean espaldas por todas partes: “He ahí, dicen, los bellos espíritus, los escritores, las gentes de pluma; ¡miren un poco al señor Cottonet que se revela a través de su saco y que se mezcla con la literatura! ¿No están ahí nuestros bellos aristarcos? Etcétera, etcétera.” Todo eso es muy desagradable. Si hubiésemos previsto lo que pasa, ciertamente no hubiéramos puesto nuestros nombres en las cartas, ni el de nuestra ciudad; nada es más sencillo en el mundo que poner solamente La Ferté y abajo vaya a saber. No sólo hay una en el mapa: La Ferté-Alais, La Ferté-Bernard, La Ferté-Millon, La Ferté-Sur-Aube, La Ferté-Aurain, La Ferté-Chaudron; y no son Fertés lo que escasean. Pero Cottonet no es más que un aturdido; es él quien copió nuestras cartas y no se arrepiente. Se encuentra escrito ahí La Ferté-Sous-Jouarre a todo lo largo, Sous-Jouarre, al Aucol, o Aucout es todo un *firmitas auculphi*. ¿Y qué diablos se puede hacer?

Pero nos llegó, por otra parte, una idea que nos inquieta de antemano; pues sabemos que los grandes hombres no hacen otra cosa despreciar las bromas del vulgo; ¿Pero si fuera cierto que verdaderamente nos convertimos en periodistas? Nos dijimos. Dos cartas escritas no son gran pecado; por lo que ¿quién sabe? No tendríamos más que escribir la tercera; ¿piensa usted el peligro que corremos y qué tormenta caería sobre nosotros? Conocimos a un joven honesto a quien sus amigos de viaje persuadieron de que todo lo que decía era un calambur; no podría abrir la boca sin que todo mundo estallara en risas y cuando pedía un vaso de agua, le suplicaban que pusiera fin a sus juegos de palabras fatigantes. ¿No habla la historia de gentes a quienes se hizo creer que eran brujos y lo creyeron, es increíble, mientras, para probarlo, se los quemó vivos? En esto hay que reflexionar; pues nótele bien, para ponernos en peligro, no sería necesario persuadirnos a nosotros mismos de que somos periodistas; sería suficiente persuadir a los periodistas verdaderos; ¡Dios! ¿En un caso parecido, qué seríamos?

Estimado señor, si una vez estuviésemos atentos y convencidos del periodismo, sería por nosotros; tal es nuestra sincera opinión. ¿Y por qué? Quizá diría usted — *Porque*, como dice M Berryer.

Pero espere, nosotros se lo diremos y recuerde bien estas palabras: porque de una manera u otra, de un lado u otro, un día u otro, por un motivo o por otro recibiríamos una teja en la cabeza. Pyrrhus murió, dice la historia. Pyrrhus, señor, rey de los épirotos, fue tan valiente como nosotros: no inventó la *pyrrhica* de la que habla el maese Patelin; este fue cierto hijo de Aquiles. Pero Pyrrhus el fastidioso no danzaba, combatió a Heracles donde los romanos jugaban de tacón. Él tenía su espada por arco y por música el ruido de sus elefantes; escandalizaba la Pouille y Sicilia; Esparta y Tarento lo llamaban en su auxilio; vencedor por todas partes fuera de Benevento, donde en nuestros días M de Talleyrand es príncipe. Todo esto no impidió que en Argos no le lanzaran una teja en la nuca; luego de esto vino un soldado, quien viéndolo tendido de muerte, le cortó vilmente la cabeza. Es la suerte que tememos y con menos gloria y provecho.

Nosotros sabemos bien que en su *Revista*, no tendríamos que tratar de los periódicos; ¿Pero no podrían tratar ellos de nosotros? Yo le pregunto si eso divierte. Pero supongo que, entiéndase bien, ahí pondríamos prudencia. De antemano, quisiera que no nunca tratásemos más que cosas generales, entiendo que son cosas que no hacen mal a nadie y que se saben de memoria. ¿Cree usted que eso satisfaga? ¿Qué nadie se quejará o escandalizará? ¡Ah, que si viera esto, le sería poco conocida la gente gacetera! Usted se imagina, usted que está junto al fuego y que no sabe lo que ocurre en la calle, ni si su vecino está en una encrucijada ¿Imagina usted que pueda decir impunemente al público su gusto por los chícharos? Los chícharos, poco importa o el puré o la música de Donizetti, en fin, la verdad más banal ¿Que nuestros Vaudevilles son aburridos y nuestras novelas, muertas recién nacidas? Y bien señor, desenfádense, no se dice nada, nada se escribe sin peligro, incluso que Alibaud es un asesino, pues hay gentes que dicen lo contrario; matón quizá, pero no asesino; crápula, miserable, están de acuerdo; pero hombre deshonesto no, que es muy diferente.

Crear que puede dar su opinión sobre cualquier cosa (lo digo cortés y discretamente con convenciones y paréntesis), gracias a Dios y a los periódicos no hay error más grande; y la razón es simple como los buenos días. ¿Qué quiere que pueda decirse, desde el momento en que se puede decir todo? Ejemplo: Encuentro que Chollet desafina y que la Madeleine es un bello monumento. Creo que es verdad, es mi gusto, lo imprimo, si le parece no con letras grandes, pues ante todo hay formas. Entonces doy a entender en mi artículo que Chollet, de la ópera cómica, no siempre da perfectamente bien los tonos altos y que me parece que la Madeleine está construida al estilo griego, con bellas proporciones. Hasta aquí nada mal. Llega el vecino, que responde a esto: “El artículo de ayer es desastroso; M Chollet canta bien y la Madeleine es horrenda”. Todavía no hay gran daño; estoy de buen humor y permito que comience a calentarse el asunto. Llega un tercero que nos replica a los dos: “Los dos artículos son tan absurdos, el uno como el otro; Chollet ni desafina ni canta bien, canta nasal; la Madeleine no es bella ni horrenda, es mediocre, tonta y aburrida”. Esto comienza a ponerse brutal. Pero pasa, no replico nada, no buscando querella alguna. Inmediatamente llega un cuarto y carga contra mi; entonces toma su pluma, sube su manga, bosteza, tose y dice: “ustedes tres son imbéciles. Cuando se trata de hablar de música y desmenuzar, lo importante es saber de música; sus padres no tenían con qué pagar maestros, pues todavía están en su pueblo, donde arreglan zapatos. Sé de buena parte quienes son ustedes y no les sienta bien hacer tanto ruido. En cuanto a la Madeleine, paguen sus deudas antes de hablar”. Es así como se expresa Perrin Dandin, a quien un quinto le refuta rápidamente: “Y tú qué ultrajas a los otros, ¿Quién eres para sentirte tan alto? ¡No eres más que un rancio sastre sin sombrero! ¿En qué has ganado tu fortuna? Arruinando a los librereros, haciendo proyectos, revendiendo caballos mañosos, intrigando, calum-

niando y...” (Note, señor, que en todo esto no dije palabra ¿y cuál es mi crimen? Yo estoy contento por adelantar que la Madeleine me parecía bien construida y que Chollet no siempre cantaba bien). Pero heme aquí en el pleito; se desgarran, se grita, se jadea. ¿Quién lo recibió? No me atrevo a mirar. He aquí una viuda; ¿Es mi mujer? ¿Son mis hijos los que van a llorar?

Se lo advertí, esto es frivolidad más de lo que se piensa. En Francia las querellas de pluma huelen a espada; ¿Pero a quien darle un buen golpe de espada? ¿De esto no se encargan los periódicos? ¿Quisiera saber qué se prepara en el bosque de Boulogne, mientras que los vagos de San Petersburgo leen las injurias dirigidas a usted? ¡Manías del tiempo, fábrica de controversia! ¿Recuerda usted una disputa en un café a propósito de la duquesa de Berry? “Ella tiene un ojo más pequeño que el otro, dijo alguien. No, replicó el vecino, tiene un ojo más grande que el otro.” ¡Hábleme de esas gentes de gusto que saben las distinciones de las cosas! Ellos poseen el gran arte del *a propósito*, todo les choca, jamás perdonan, no dejan pasar nada sin comentarlo. Siempre listos, alertas, si es posible ¿Acaso estarán alejados de la realidad? Asegúrese; se los ofende a cincuenta leguas de distancia al loar a una persona que nunca han visto: he aquí a enemigos implacables. Hay cierto árbol, dicen, no sé su nombre ni donde se encuentra: que un caballo galopando todo un día no puede salir de su sombra. Símbolo perfecto del periodismo: sude, galope, la sombra inmensa lo sigue, lo cubre, lo congela, lo extingue como un sueño. ¿Qué pretende usted? ¿De qué habla? ¿A dónde camina usted para no estar en tierra de los periódicos? ¿Dónde respira usted un aire tan atrevido que no osen estar ellos? ¿De qué se trata? ¿De literatura? Es su chuleta y su chocolate. ¿De política? Es su guisado mismo, su vino de Bordeaux y su asado. ¿De las artes, de las ciencias, de arquitectura, de botánica? Es con lo que pagan el alquiler de sus coches. ¿De pintura? Ellos comen. ¿De música? Duermen. En fin ¿Qué no digieren ellos cuando no hacen nada?

Y note, se lo pido, el argumento común, el refrán perpetuo de los señores diarios. ¿Éste es un autor? Dicen ellos, cada uno puede hablar, puesto que se imprime: por lo tanto, yo lo reviento. ¿Este es un actor? ¿Esto una comedia? ¿Esto un monumento? ¿Este un funcionario? Todo eso al público; mientras caigo abajo. Entonces llega usted no sabiendo más que la gramática y se dice: “entonces hablaré así, puesto que corresponde a todos, a mi como a los otros. — Atrás provinciano, a tu carreta, responde desde lo alto de su columna el gran señor del escritorio; lo que corresponde a todo mundo cuando hablo, no corresponde a nadie cuando he hablado, o si voy a hablar o si puedo hablar. ¿Sabes de qué podía hablar si quisiera? Pero me gusta más que te calles. Quítate de ahí, si no, me pondré ahí”. He aquí el juicio de Salomón y no crea que se le llamó.

En tiempo de Luis XIV se temía al rey, Louvois y tabac en la rosa; bajo Luis XV se temían los bastardos, la Du Barri y la Bastille; bajo Luis XVI, no gran cosa; bajo los Sans-culottes, la máquina de la muerte; bajo el Imperio se temía al emperador y un poco a la conscripción; bajo la Restauración, era a los jesuitas; es a los periódicos a quien hoy se teme. ¿Dígame un poco dónde está el progreso? Se dice que la humanidad marcha, es posible, pero en qué ¡Dios mío!

Puesto que se trata y tratará siempre del monopolio ¿Cómo lo ejercen aquellos que tienen patrones? En fin, el vendedor de tabaco que impide a su vecino vender, da malos cigarros, es verdad, pero al menos no es su culpa; Así los vende, así los fumamos, si podemos. ¿Qué hacen los periódicos con los depósitos del pensamiento? ¿Cuál es su modo, su método? ¿Qué han encontrado y qué aprenden? No hay mucho que reflexionar. Se publican dos clases de periódicos, de oposición y ministeriales, es como quien dice arma ofensiva, arma defensiva o si lo prefieren el médico ni modo y el médico también. Eso que hacen los ministros, las cámaras, votos, leyes, canales, proyectos, presupuestos, unos lo critican sin considerar, pegan acá, allá, nada pasa, hay errores en todo. Pero no, los otros al contrario, todo es perfecto, justo, conveniente, es lo que se debía, el tiempo llegó o bien no había llegado, según el tema. Esto se imprime todas las mañanas, se dobla, se envía, se lee, se devora, no se podría desayunar sin él; mediante qué nubes de suscriptores, uno

atrás, otro adelante (usted sabe cómo se va a los campos), se agrupan, se escuchan, miran al aire, abren la boca y pagan todos por seis meses. Ahora, usted quiere decirme si había conocido antes a un hombre, no un hombre, un borrego, que es mucho decir, el ser más simple y menos complicado, un molusco, del que sus acciones fuesen siempre buenas o siempre malas, incesantemente reprobables o incesantemente loables. Me parece que si treinta periódicos lo siguieran, examinando con lupa al molusco de la mañana a la noche y rindiendo cuenta fiel al pueblo francés, notarían que ese molusco a ratos actúa bien, a ratos mal, aquí abrió a propósito las patas para comer una sana pastura, allá se portó tan mal contra una pedrusco que deberían ver; ellos estudian las costumbres de esta bestia, necesidades, gustos, órganos y el medio en que debe vivir y la censuran según sus movimientos y evoluciones diversas, o lo aprobarían, sin duda se disputarían, estoy de acuerdo, sobre el susodicho molusco; Geoffroy Saint-Hilaire y Cuvier⁴⁹ se lo disputaron antes, pues entendían el asunto desde más arriba; pero en fin, veinticinco diarios se pondrían de un lado para gritar auxilio ante este pobre animal, para abuchear todo lo que hiciera, a injurarlo sin cesar; por otra parte, los cinco periódicos restantes no soplarían la trompeta heroica para sonarla en cuanto estornudara: ¡Bravo molusco! ¡Buen estornudo molusco! Y mil tonterías de ese género. He aquí lo que se hace en París, a tres pasos de nosotros, en cien lugares diversos, no por un molusco, no por una oveja, no por un hombre, pero sí por la más basta, intrincada, la máquina animada más espantosa que existe ¡Esa que se llama gobierno! ¡Qué! Mientras tantos hombres reunidos tengan corazón y cabeza, potencia y palabra, no uno que se levante y diga simplemente: no estoy ni en pro ni en contra de nadie sólo a favor del bien; he aquí eso que me aburre y eso que apruebo, mi pensamiento, mis motivos. ¡Examine!

Pero admitamos el axioma que siempre se debe pertenecer a un partido; todo mundo repite que se debe estar en un partido, eso ha de ser bueno (aparentemente, para no quedarse atrás, si por fortuna el que encabeza la fila llega a un puesto alto); seamos de un partido, yo estoy de acuerdo, de aquel que le agrada, no tengo inconveniente. Dígame solamente una palabra; ¿Qué es un partido sin principios? Necesitamos un principio para vivir, hablar, remedar y concretar. ¿Quién les ha dado esa palabra de autoridad? ¿Es su conciencia? Considere esto, pereceremos o llegaremos. ¿Es de su bolsa? ¿Qué me responde usted?

La Gingeole se levantó una mañana, había soñado que era subprefecto. Gobernaba en sueños, vestía una ropa floreada, espada y todo le quedaba bien. Al levantarse se mira, se rasura, observa a su alrededor, no hay reino; necesita uno. La Gingeole llama a su mujer, le busca pleito, la maltrata, comienzo de la administración. La mujer maltratada se venga, nada más natural; Tristapatte es joven, bien constituido; hay quienes pretenden que antes de la ofensa la mujer ya se había vengado. Malos propósitos; La Gingeole aprovecha, toma la llave, sale, regresa sin ruido, sorprende a los culpables y perdona, a condición de ser subprefecto, pues Tristapatte tiene crédito, al menos eso dice cuando se le escucha. Tristapatte va a casa del ministro y le habla más o menos así: “Cometí un gran error y ofendí a uno de mis amigos, al cual quiero resarcir, y desea ser subprefecto; yo escribí durante seis meses, día tras día en su honor y gloria, ahí donde usted sabe. Deme una subprefectura para La Gingeole, a quien ofendí, tal vez usted también sabe; si no mañana yo lo ataco y de tal manera, que si lo adulé seis meses puedo *difamarlo* en seis días.

- Pero, dice el ministro, La Gingeole es un tonto.
- Es verdad; pero nómbrelo esta noche: él no será más que un idiota mañana.
- Pero se van a burlar de mí; me gritarán señalándome con el dedo, me injuriarán.
- Es verdad; pero yo lo defenderé.
- ¡Bonita cosa, si otros me insultan!
- ¿Prefiere usted que yo sea de aquellos?
- Me importa poco, como usted lo escuchó.”

⁴⁹ Naturalistas que oponían sus teorías sobre el origen de las especies

Tristapatte sale, corre con La Gingeole: “usted será nombrado, dice, o el ministro morirá”. Él escribe, espanta, corta, moldea; seis mil buenos burgueses, acostumbrados a leer bajo palabra, frotan sus lentes, luego sus ojos, abren el diario, lo cierran, ven la firma y se dicen: “Acaso es mi periódico; aparentemente yo cambié de opinión”.

No, pobres gentes, honestos papamoscas, ustedes no han cambiado de opinión, pues nunca tuvieron opinión alguna, pero a veces quieren tener. Mientras tanto, tengan esta que no es más vieja que la prensa, es que cuando se deja manipular jamás debe sorprenderse, si se cae en tierra, de uno u otro lado de la moneda.

¿Pero entiende usted la posición de un pobre ministro teniendo asuntos en un periódico? Dije pobre, no por ir a cenar; ¿Pero dónde se quisiera estar mejor, en un lugar donde todos te jalonean, unos del abrigo, otros de los zapatos? ¿A cuál escuchar y para dónde caer? ¿Pues todavía se escoge el lugar cuando uno puede sostenerse sobre las piernas? Esta grita si no está de acuerdo y aquel no quiere un acordar. Treinta manos se alargan, agitan treinta papeles, quince panfletos y quince amenazas y todo para el mismo uso, en el que un “quizá” no es digno; pero que haya un nombre, los otros no se contendrán para quejarse. Dígame un poco lo que usted haría (Dios lo guarde) si usted, por azar, se convirtiera en ministro, yo escogí esta ocurrencia en la que usted estará bien seguro para que pueda darme su respuesta.

Se trata de pedir al rey la gracia para ciertos condenados, que a decir verdad, la esperan desde hace mucho tiempo. Después de un largo rato también usted duda; tiene sus razones para esto: Otros encuentran las ideas buenas o malas, no hay que rendir cuentas. Usted pide y obtiene la gracia: el *Monitor* toma y publica los nombres de los señores indultados. ¿Qué hace la oposición?

“¡Valía la pena, escriben, parodiar una amnistía y no liberar más que hombres oscuros, que no figuran más que en tercer plano! Eso no es lo que se le pidió; cuando se hace el bien se hace grandemente; eran otros nombres los que debíamos ver libres: Los condenados de abril, los ministros de Charles X y nuestros amigos, por supuesto.”

¿Qué hace usted entonces, hombre político? Va a creer que la oposición desea eso que pide. Usted añadirá con una mano cándida a la lista de los agraciados, los nombres de los ministros de Charles X. ¿Piensa usted complacer a la señora oposición? Lea un poco el artículo de la mañana siguiente.

“¡He aquí, escribe la misma pluma, he aquí cuál era en el fondo la única idea de tener el ministerio! Dar gracia a los agentes de la restauración, era su objetivo; el resto no es más que un pretexto; no se interesa más que en esos hombres, etcétera, etcétera.”

¿Cuando usted asiste a ese tipo de escándalos en los que los periódicos aturden a un ministro, no le parece ver a un hombre que comienza a atravesar el Sena sobre una cuerda de la cual penden una centena de gatos? ¡Yo pregunto si a los gatos les gusta el agua, si quieren caer, el alboroto y que agradables sacudidas! Por balanza, el pobre diablo tiene en sus manos un eje de carreta que pesa quinientas libras; ¡Bella empresa para romperse el cuello! Pero basta con el nombre que se da a las cosas: el eje se llama timón de estado, es suficiente para que se le caiga; en cuanto a los gatos, es decir los periodistas, es otro asunto; ellos no se arrancan más que como hebras de hilo, y se sienten furiosamente acalorados; pues el eje del que le hablo no es nada menos que de fierro al rojo vivo, ardiente, usado en la forja; mientras tanto, el pueblo agita las manos y el hombre avanza, se nota tembloroso y prudentemente equipado con blanco de España; pero le gritan: “¡Avanza! ¡No te muevas! ¡Eres una termita!” ¿Si se acobardara y saltara al agua usted se sorprendería? O bien, pues no estamos ya en tiempos en que Sylla salía de su púrpura.

¿Llevamos más adelante esta tesis y descenderemos al folletón? Quizá podrá adivinar cómo se fabrica a veces; no es con lo que las abejas hacen su cera. Hay dos maneras para esto. Una, indudablemente la mejor (es la más usada), consiste en apoyar su codo sobre la mesa, extender la mano y dejar caer suavemente y al mismo tiempo, tinta, preceptos, doctrinas, injurias, anacronismos y equivocaciones. Es a penas tan poco el riesgo de dejar escapar esas manchas ligeras que no chocan al lector parisino, rompiendo la cosa y que al contrario, hacen resurgir lo bello. Eso será por ejemplo, que usted ha entendido que Racine floreció en tiempos de Luis IX o que Agamemnon es el autor de la *Iliada*. Pero yo digo que eso no es nada; desde la infancia se nos acostumbró y no teníamos libros a la mano para buscar las fechas. ¡Minucia de las fechas! La otra manera es mucho más árida, profunda, ardua para hablar del folletón. Para esto debe tomarse *horresco referens*,⁵⁰ un diccionario cualquiera, histórico o cronológico. ¿Está hecho? Colóquelo sobre la mesa y ábralo al azar. ¿Cuál es? El diccionario de la fábula, escrito por Noël. Bien. ¿En qué pasaje cayó usted? “Charadrius, ave fabulosa, cuya sola mirada cura la ictericia; pero el enfermo debía mirarlo y el pájaro reenviarle las miradas muy fijamente; pues si éste voltea la vista el enfermo morirá infaliblemente.” ¡Maravilloso! ¿Ahora dígame qué tema tiene para tratar? ¿Quiere dar cuenta de *Norma* de Bellini, no es verdad? ¡Vea lo que es la providencia y cómo lo favorece el cielo! Pronto, escriba, no pierda la ocasión; he aquí el pájaro bien colocado. ¿Cómo, dice usted, de qué forma? ¡Eh! A manera de los folletones. Escriba:

“Las decoraciones del primer acto dejan mucho que desear; se intentó vanamente darnos grandes detalles de la naturaleza antigua, nebulosa, de los viejos bosques consagrados. Esos tonos son mezquinos, sus horizontes vanos; se quisiera tiritar al murmullo de esas cadenas centenarias, se quisiera ver revolotear ahí, alrededor de la sacerdotisa, al pájaro Charadrius, cuya sola mirada, etc., etc.”

He aquí, cómo se hace en el mundo y a justo título una reputación de sabio y de hombre que no habla al azar; vea como se lanza esto y aquello sobre un artículo, mediocre por otra parte, esas lentejuelas magníficas de erudición y de buen gusto, que no les falta más que saltar a los ojos del lector y deslumbrarle el entendimiento, ni más ni menos como si hubiera soplado en su polvera.

Es mucho tiempo importunarlos para no decir, después de todo, más que una palabra, que los periódicos nos causan gran miedo. Sobre todo fue un largo discurrir para repetirle eso que cada uno sabe, es decir, que después de Moisés hay siempre algunos abusos. Por favor no vaya a imprimir eso. ¡Cuando no se tiene el hábito de escribir se es un descosido, un disperso! Nosotros no somos gentes de pluma y no escribimos más que para probarlo. Por otra parte ¡Qué se diría Dios mío! ¡Atacar nosotros a las potencias del siglo! ¡*Ohimé!*⁵¹ ¡Qué carretadas de ladrillos nos lanzarían en la cabeza! ¡De qué cólera seríamos el blanco! No es que esto fuera un error, ni que nuestra raíz fuera menos buena; pero usted, señor, se lo dije en la oreja, podría exponerse. ¡Peste! Vea de qué seríamos causa; quizá irían a hacerle reproches. ¿Qué respondería usted en un caso parecido? Hay con qué tranquilizar a las gentes. Pero alto, si usted me cree, he aquí, un poco después (si fuera necesario) eso que quizá usted podría responder a los periódicos, naturalmente después de haber hecho las genuflexiones necesarias y golpeado siete veces la tierra con su frente; apréndase de memoria esta arenga:

Comandantes de no creyentes, soles de la época, sucesores de Dios, terror de las cámaras y los ministros, flamas de justicia y de verdad y comediantes ordinarios de la nación. “No se enojen por tan poca cosa, renovaremos nuestras suscripciones”.

⁵⁰ Tiemblo al contarlo.

⁵¹ Ay.

Acepte, etc.
Dupuis y Cotonet.

CUARTA CARTA

LOS EXAGERADOS; IV carta de dos habitantes de la Ferte-sous-Jouarre al director de la *Revista de dos mundos*.

MI QUERIDO SEÑOR,

¡Que los dioses inmortales os asistan y preserven de las nuevas novelas!

Polemón fue un hombre amable y uno de los sujetos más aguerridos en la olimpiada 99. Una mañana al levantar el sol, salía de la casa de una bella mujer de Atenas. Sus vestimentas estaban en desorden, su pecho y sus brazos desnudos; de una de sus orejas pendía una corona de flores marchitas; por una parte, como había cenado bastante tarde y por otra caminaba con las correas de las sandalias mal amarradas, andaba de lado a lado. Pasó en este estado frente a la escuela del filósofo Xenócrates, que estaba abierta; quizá la tomó por un cabaret, pero el hecho es que entró ahí, se sentó, miró a los asistentes e incluso intercambió algunas bromas. Xenócrates era enjuto de carnes y perdió el hilo de las ideas. Dice la historia que era de una inteligencia lenta y pesada, Platón lo comparó con un asno al que le hacía falta el cayado, por no decir el bastón; Xenócrates mismo se comparaba con un vaso de cuello estrecho que recibía con dificultad pero que guardaba bien. Aristóteles lo comparó todavía con otra cosa, creo que un caballo, pero poco importa. Entonces Xenócrates, que tenía costumbres duras y un exterior igual, y que en esos momentos hablaba de números impares y mónadas⁵² se quedó pensativo durante cinco minutos. La mirada extraviada del adolescente lo había hecho enrojecer bajo su larga barba, pero después de algunos esfuerzos, dejando el tema en que se había adentrado, repentinamente comenzó a hablar de la modestia y la templanza. A decir verdad este tema era su fuerte y a muchos maravilló a tal grado que Phryne no pudo objetarle algo. Entonces habló haciendo el retrato del vicio, cuyo perfecto retrato era el modelo que se ofrecía ante ellos, pintó las voluptuosidades groseras y su inevitable fin, el corazón perdido, la imaginación herida, los arrepentimientos, el disgusto, los insomnios; luego, cambiando de tono, exaltó la astucia e hizo entrar a su audiencia dentro de la casa y con el corazón de un hombre sobrio mostró el agua pura sobre su mesa, la salud en sus mejillas, la alegría en el corazón, la calma de su razón y todas las riquezas de una vida honesta; mientras tanto, Polemón se callaba, miraba con ojos extraviados, luego escuchaba y a medida que Xenócrates hablaba, tomaba una postura más decente. Iba metiendo poco a poco sus brazos bajo la ropa, se inclinó, reajustó su calzado, se irguió, tomó su corona de flores y la tiró. Desde entonces renunció al vino, al juego y casi a su amante; poco a poco comenzó a profesar una vida más austera y retirándose en vivir en un pequeño jardín, seis meses después era tan sobrio como antes había pasado por ebrio. Su firmeza fue tal, que mordido en una perna por un perro (se dice que rabioso, pero no es seguro) jamás quiso aceptar que eso le causara el menor mal. Habló de mónadas y de números impares, de la divinidad macho y hembra, formó a Xenón, Crates el estoico, Arcésilas y Crantor, que escribía un tratado *Luctu*; después murió tísico pero fuerte, viejo y muy honrado.

¿Qué piensa usted de esta historia? A mí siempre me ha gustado y a Cottonet también, no a causa del ejemplo, el cual puede ser discutible; pero por las cosas parecidas que pintan un mundo.

⁵² Según Leibniz, son un átomo espiritual, una sustancia privada de partes y de extensión y, por lo tanto indivisible. Como tal, no se puede disgregarse y es eterna y sólo Dios puede crearla o anularla. Toda Mónada constituye un punto de vista acerca del mundo y es, por lo tanto, todo el mundo desde un determinado punto de vista. Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. F.C.E. México 1985. pp.816.

¿No le parece que el asunto pudo ocurrir no sólo en Grecia, en Atenas o en este tiempo? Pues note bien que no se trata de una conversión a la manera cristiana, a Dios gracias, por otra parte excelente, pero donde hay milagros es otra cosa. Sólo se trata del simple discurso de un ciudadano a otro ciudadano. ¿Y no hay en este recuento, en el disfraz de Polemón, en el apóstrofe de Xenócrates, en fin, en este golpe teatral, un no sé qué de antiguo y de archigriego? Tómese la molestia de trasladarlo a la época en la que estamos, si cree que eso es posible. Lleve a un curso de la Sorbonna a un hombre que sale de la casa de su amante en el año 1837. Cuántos de nosotros, en un caso parecido, bostezaríamos ahí donde Polemón volvió a vestirse y en el instante en que tiró sus rosas ¡Ay cuántos se dormirían!

Pero suponga que alguno de nosotros hace la acción de Polemón, va a Notre Dame, podría si quiere. ¿Dígame por qué usted reventaría de risa, yo también y quizá hasta el cura? Entonces ¿por qué al leer la historia griega no se ríe de Polemón? Todo lo contrario, usted lo comprende (rechace o apruebe, poco importa); pero en fin, admite el hecho como verdadero, como simple, como enérgico.

Supongamos entonces y, suprimiendo los detalles, vayamos al resultado: Es un bribón que se compone; esto es verdad en todo tiempo, y probablemente tenía deudas. Vende sus caballos, renta un cuarto de azotea y ronda por los muelles. ¿Quién lo notaría en nuestros días? ¿Quién en París se ocuparía por una hora de una conversión que fuera un acontecimiento en Atenas? ¿Quién tomaría como ejemplo a este converso? ¿Qué antiguo compañero de placeres lo va a sermonear o a convencer? Su hermanito no lo escucharía. ¿Dónde tendría su escuela y quién iría a verlo? Lo que él hizo fue sabio, estamos de acuerdo; no hay más que hablar para no ser más que un idiota. ¿Eso por qué? Nuestro cuento no encierra ni intervención divina, ni circunstancia extraordinaria; no es más que humano, fue cierto y sería absurdo en nuestros días. ¿Por qué fue posible esto? Porque había en Atenas casi tantos filósofos como cortesanas, cortesanas filósofas, muchos razonadores de cosas abstractas, muchas gentes que los escuchaban y Platón, que él solo, con su automatismo hizo tanto ruido allá como aquí Mademoiselle Elssler con sus castañuelas. Por qué era una rabia el discutir, porque todo mundo se metía, porque todo el mundo compraba en tres talentos (suma demasiado grande) las obras de Speusippo, vacilante hipócrita que prefirió más a sus discípulos, dice la enciclopedia, Lasthenie y Axiothee de lo que convenía a un filósofo veleidoso; en fin, puesto que Atenas fue por excelencia la ciudad de los sermones, platónicos, aristotélicos, pitagóricos, epicúreos y gentes como Polemón se encontraron allí como peces en el agua. ¿Por qué en nuestros días eso no es posible? Por qué no tenemos un Epicuro, un Pitágoras, un Aristóteles, un Platón, un Speusippo, ni Xenócrates o Polemón.

¿Pero por qué todavía? Que los milagros se usen, eso se entiende, viendo el gran esfuerzo que esas cosas deben costar a las leyes obstinadas que tienen por costumbre regir al mundo. ¿Pero esta grandeza, esta elocuencia, estos tiempos heroicos del pensamiento se han perdido?

Sí señor, lo están y he aquí nuestro dicho y también un largo preámbulo; pero si usted lo leyó, no hay tanto mal en el presente, al contrario, nos serviremos de esta historia escogida al azar entre otras mil, para proponerle un principio: ¿Acaso todo es moda, que lo posible cambie, que cada siglo tenga su instinto, eso qué prueba? Quizá me diga más de lo que cree; esto prueba que toda acción, que todo escrito, cualquier demostración hecha imitando el pasado o sobre una inspiración extraña a nosotros, es absurda y extravagante. ¿Esto no le parece un poco severo? Y bien señor, nosotros lo sostendremos y si nos hemos molestado para llegar ahí, ahí estamos.

Pero esto no es todo. Yo digo que en Atenas la acción de Polemón fue bella, porque era ateniense; digo que en Esparta la acción de Leónidas fue grande, porque fue lacedemonio (aunque en el fondo no sirvió de nada). Digo que en Roma, Bruto fue un héroe al mismo tiempo que un ase-

sino puede serlo, porque la grandeza romana lo era tanto como la naturaleza; digo que en los siglos modernos todo sentimiento verdadero en sí mismo puede ser acompañado de un gesto más o menos bello y de una *puesta en escena* más o menos feliz, según el país, el vestuario, el tiempo y las costumbres; en la edad media la armadura de fierro, en el renacimiento la pluma en el sombrero, en tiempo de Louis XIV los pectorales dorados, debieron dar gracia o grandeza a las acciones humanas, según el porte de cada quien; pero digo que en nuestros días, en Francia, con nuestras costumbres e ideas, luego de lo que hicimos y destruimos, con nuestro horrible jubón negro, no hay nada más que lo simple reducido a su última expresión.

Examinemos un poco esto por atrevida que sea esta tesis y prevengamos una objeción: podrían responderme que lo que es bello y bueno siempre es simple, y que discuto una regla eterna; pero no creo nada. Polemón no fue simple, y por no salir de Grecia, Alejandro Magno no fue simple mientras bebió la droga de su médico Philippe a riesgo de envenenarse. Un hombre simple se la hubiera hecho tomar al médico. Pero Alejandro magno prefería jugarse la vida y en ese momento su gesto fue bello como un verso de Juvenal, que no es tan simple del todo. *Sólo lo verdadero es amable*, dijo Boileau; lo verdadero no cambia, pero su forma cambia por lo mismo que debe ser agradable.

Yo digo que hoy en día su forma debe ser simple y que todo aquello que se aparte no posee sentido común.

¿Debo repetirle aquello que se arrastra en nuestros prefacios? ¿Debo decirle que con los autores de moda, vivimos en una época en la que ya no hay ilusiones? Unos lloran, otros ríen; nosotros no mezclaremos nuestra voz con ese concierto barroco del que la posteridad se encargará como pueda, si lo duda. Circunscribámonos a reconocer, sin juzgar, un hecho demostrado e intentemos hablar sencillamente a propósito de simplicidad: no hay más prejuicios en Francia.

Es una palabra terrible, que no agrada nada y quizás dirá ¿qué entiende usted? ¿es no creer en Dios? ¿Despreciar a los hombres? ¿Es, como alguien dijo con gran sentido, estar carente de veneración? en fin ¿qué es estar sin prejuicios? Yo no lo sé; ¿Voltaire los tenía? A pesar de la canción de Béranger, si 1789 llegó un poco es por culpa de Voltaire.

Pero Voltaire y el 89 vinieron y no hay que lo contradiga. No ignoramos que en el mundo hay muchas cosas que cuestan para olvidarse y todo eso predice el porvenir, intentando despreciar el pasado. Bajo pretexto de dar empleo a los pobres y hacer trabajar a los ociosos, se quisiera reconstruir Jerusalén. Desafortunadamente los arquitectos no poseen el brazo demoledor y la piocha volteriana todavía no ha encontrado un rastrillo a su medida, eso será quizá el tema de otra carta que le dirigiremos, siempre y cuando usted lo permita. No se trata de Metafísica ni definiciones, a Dios gracias. Pero los prejuicios, aquí está el hecho, triste o alegre, dichoso o desdichado; pero como no sé qué responder, paso a lo siguiente. Ahora digo que para el hombre sin prejuicios las cosas bellas hechas por Dios pueden tener prestigio, pero que las acciones humanas no lo tendrían. He aquí una palabra sonora, es *prestigio*; no hay más que un error en nuestros tiempos y es, que no existe más que en nuestros diccionarios. Se encontrará siempre en los ojos de una bella joven, como en la faz del sol; pero fuera de ahí no hay gran cosa. No se renuncia fácilmente, lo sé y si sostengo esta convicción es porque creo en que no puede hacerse nada bueno en nuestros días si no se renuncia al prestigio.

Esta es, según mi punto de vista, la barrera que nos separa del pasado. Aquello que se diga y aquello que se haga, no le permite a nadie lanzarnos pimienta a la nariz. Que se nos critique algo, es posible, pero en el juego no se valen trampas y eso se probó el otro día en las barricadas. No nos parecíamos, sepámoslo bien, a las gentes de ningún otro país o de otro tiempo. Siempre hay

más idiotas que gentes de ingenio, eso está claro y es irrefutable; pero no es más criticable que cualquier forma, toda envoltura de las acciones humanas cae hecha polvo frente a nosotros, pues no hay nada existente que no hayamos tocado con el dedo y aquello que quiere existir ahora debe pasar la prueba.

El hombre sin prejuicios, el parisino actual, se agacha frente al viejo cura, no frente al joven; saluda al hombre y nunca su vestimenta o cuando saluda al hábito lo hace por interés. Muéstrole a un duque, él le hace una caravana; a una mujer hermosa, le lanza un piropo; un monumento, le da la vuelta; una moneda de plata, la hace sonar; una estatua de bronce, la golpea para ver si está hueca o llena; una comedia, intenta adivinar cuál será el desenlace; un diputado ¿por quién vota? un ministro ¿cuál será la próxima ley? un periódico ¿cuántos ejemplares se tiran? un escritor ¿qué he leído de él? un abogado, que hable; un músico, que cante; y si La Pasta, que envejece, ha perdido tres notas de su escala, la sala está vacía. No pasa lo mismo en L'Scala de Milán, pero el parisino que paga quiere disfrutar y disfrutando quiere razonar, como aquél provinciano, que en la noche de su boda, estirando la mano abraza a su mujer, sólo para palpar en la oscuridad la bolsa que contendrá la dote. El parisino actual nació ayer; lo que serán sus hijos, lo ignoro. La raza actual existe y aquellos que sólo ven un eslabón más en la cadena viviente, se ahogan como un ciego. Nunca nos habíamos parecido tan poco a nuestros padres; nunca supimos lo que nuestros padres nos legaron; nunca habíamos contado bien nuestro dinero y por consecuencia nuestras dichas. ¿Me atreveré a decirlo? Nunca habíamos sabido tan bien como ahora lo que son nuestros brazos, piernas, vientre, manos y nunca les habíamos hecho tanto caso.

¿Qué hará usted ahora, Actor, frente a ese público? Es a él a quien habla, al que debe agradar sin importar el papel que haga, poeta, comediante, diputado, ministro, quien quiera que usted sea, marioneta de un día. Le pregunto ¿qué hará usted si llegara contoneándose a tomar una pose teatral, buscando en los ojos que le rodean el efecto de un actor renombrado en duda, recitar una frase ampulosa, con tal de escuchar un bravo, buscarlo en vano y esquivarlo con un ya merito? ¿Cree haber triunfado cuando cuatro manos amigas o pagadas se hayan golpeado unas con otras, en un gesto aprendido, en el momento convenido?

Quinientas personas aplastadas en sus sillas esperan que el abate Rose aparezca; su sermón se prometió al público desde las fiestas de Pentecostés, justo al medio día. Aparece dos horas tarde, seguido de un sacristán. Sus pies pequeños gravitan pausadamente en la escalera espiral. Está enjuto, deja caer su codo sobre el brazo de terciopelo de la silla, su frente en la mano y parece soñar; sus labios se entreabren y su voz delgada es interrumpida por una tos seca, comienza la homilía con un estilo melifluo que dura tres horas. Habla de la Santa Virgen, a la que llama familiarmente María, habla de Jesucristo a quien llama Cristo. Todo está lleno de Cristo y de Juan. Pablo el evangelista es bello y enérgico ¡Pero Juan es tan dulce! Habla de la muerte, de la resurrección, del paraíso, del infierno y de paso, no deja de dar una patada al ministerio ¿pues de qué no trata su prosa? Habla de todo o cree hablar y cree que la asistencia escucha, todos aparentan ser otro del que son en realidad, sea por la matinée, por moda o por ociosidad. Regresando a casa se dicen “vengo de un sermón” y el abate Rose afirma que predicó.

Sesenta ilusos sentados a lo largo de la sala componen el auditorio de Florimond; tres cuartos de ellos son mujeres ¿de dónde vienen esos rostros? Nadie puede decirlo. Se les ha convocado y salieron como de la tierra. Florimond, a instancias de sus múltiples e indiscretos amigos, cedió y consintió impartir en sus horas perdidas un curso de historia filosófica, fantástica y pintoresca. Pero, hablándole al bello sexo, anuncia que no se apegará a un método árido y revolotea como una mariposa de Faramond a la Pompadour y de Gengis Khan a Moisés para complacer al sexo opuesto. Unos se pasmaron, otros estiraron el cuello para darse aire de poner atención; algunas gentes fruncieron el ceño, no creían las reflexiones que estaban oyendo; las jovencitas lo miraban y lanzaban

profundos suspiros. Florimond levantó su vaso de agua azucarada, dio la espalda un segundo, continuó narrando su peripecia, la terminó y se bebió de un trago el agua del vaso. El público se levantó y lo rodeó, él estaba exhausto. La chusma se retiraba con respeto, un pequeño número de elegidos acompañó al orador hasta su sala de descanso. Ahí, tendido sobre un sofá, pasaba el pañuelo por sus labios y estiraba su nariz hacia los incensarios al tiempo que escuchaba palmas desconocidas. “Maestro, usted habló como Bossuet, como Fenelón, como Jean-Jaques Rousseau, como Quintiliano, como Mirabeau”, mientras tanto, el pobre diablo, asediado de elogios, conservó todavía una chispa de sentido; abrió la cortina, miró a los peatones en la calle; vio el aspecto de la gran ciudad y sintió que su ingenio se agitaba hasta el fondo de un pozo y que nadie en París dudaba de su triunfo de entrepiso.

El estudiante Garnier, que le falta madera y desayuna con los cuervos, ha leído en un volumen de dos centavos *Las memorias de Casanova*. El siglo de Luis XV le brinca en la cabeza, cree ver en todas las mujeres monjas medio borrachas, mesas en las que la comida llega por pasadizos, medias color escarlata y lentejuelas; no sabiendo a donde ir, busca fortuna como Casanova, si encuentra una mujer guapa, la sigue y la acosa, pues es una mujer; va a los casinos, pierde los últimos francos que le quedan; a tres pasos de ahí encuentra a su sastre que se queja de no encontrarlo jamás y lo amenaza con ir al juez de paz; un coche que pasa lo salpica; son las cinco de la mañana y debe cenar; se rasca la cabeza y recuerda que no hay coches en Venecia, que por entonces andaban enmascarados, que no se pagaban un sastre en 1750 y que Casanova hacia trampa en el juego.

La habilidad no le falta a Isidoro, habla bien y escribe mejor; los hombres le ponen atención y atrae a las mujeres; tiene todo lo necesario para triunfar, pero no triunfará jamás. En todo lo que hace, hace un poco más y siempre quiere ser más que él mismo. El cardenal de Retz decía del gran Conde, que jamás reemplazaría sus méritos. Isidoro rebasó el suyo; es como un vaso de Champagne que espumea tan bien que no es más que espuma y no queda nada en el fondo. Él encontrará la palabra precisa y querrá decir cuatro, hará las cosas medianamente mejor de lo que puede. De una idea larga como un soneto escribirá un poema épico. ¿Lo ha visto a usted tres veces en un baile? Es usted su amigo íntimo ¿Leyó un libro que le gustó? Es la obra más bella en lengua alguna. ¿Se pinchó el dedo? Sufre un martirio sin igual. Y no crea que él actúa una comedia: habla así de buena fe, tanto poder tiene en él la costumbre. A fuerza de estirarse hacia todos lados se alargó y embarneció, pero en detrimento de la ropa que se le rompe y rasga en todo momento.

Narciso no sólo es así, está enfermo de exageración en tercer grado. Un día se encontró en un incendio y ayudó a acarrear agua; sabe que Napoleón hizo lo mismo alguna vez y se cree un pequeño Napoleón. Una mujer de letras enamorada de él, lo amenazó con un cuchillo y como Margarita Cogni falló al hacer esto a Lord Byron, él se cree un joven Byron. Estos son los dos personajes en los que él se resume, lo inquietan y lo atormentan, por otra parte, como él ha sido bien visto por una baronesa y le ha escrito impertinencias acalorándose con ella, se cree también Crébillon hijo ¿Cómo acomodar todo junto en este mundo? Por ratos uno, a ratos otro, esto según el momento y la ocasión. El día de hoy tiene una vieja levita abotonada hasta el mentón y un sombrero que le cae hasta los ojos; mañana traerá un chaleco rosa y le golpeará a usted las piernas provocándolo con un bastón tan grueso como una paja; pasado mañana va al teatro, donde guarda su abrigo y apoyado sobre una columna, se paseará alrededor de las miradas coquetas y desencantadas; uno lo cree loco al encontrárselo seguido. Para hacer un retrato que se le parezca habría que pintar a Dorat⁵³ meditando sobre las ruinas de Palmira o a Napoleón con calzoncillos verde claro y un casco de cuero curtido.

⁵³ Jean Dinernandi, también llamado Dorat. Humanista francés, maestro de Ronsard, Baif y Jodelle; miembro de la Pléyade. Sólo escribió versos en griego y latín.

Le ocurrió una gran desgracia a Evaristo, que escribe novelas casi legibles y cuyo estilo nutrido de barbarismos, se impone. Los periódicos lo tratan bien, lo invitan a cenar y gana cada año una muy buena suma. Pero escribió en 1825, en el prefacio de uno de sus libros, que un hombre de ingenio debería ser la expresión de su siglo. Desde ese día no hay descanso ni tregua en que no se dedique a descubrir el espíritu de su siglo a fin de ser la expresión; busca las costumbres del tiempo para pintarlas y no logra encontrarlas. ¿Están ellas en las calzas de Antin, en el Faubourg Saint Germain, en las boutiques de baratijas, en los salones de los ministros, en los pantanos, en el barrio latino y en la plaza Maubert? ¿No estarán en el cuerpo de guardia, el Jockey club o en Tortoni? Linterna en mano, como Diógenes, va, viene y andado el camino, dice que Walter Scott no es más que un payaso y que, para él, él tiene más influencia en nuestro siglo que Voltaire en el suyo. Pero este siglo dañado no quiere responderle y en lugar de contentarse con pintar lo que ve y constatar los matices, Evaristo quiere tomar un hilo que pueda reunir todo y concentrarlo todo; su ambición es la de ser el *criterium*, el *nec plus ultra* de la época y poseer la única clave. En espera de esto, confiesa, sonrojándose, que sus libros le dejan veinte mil escudos y que sus acreedores le suplican de rodillas que les pague aunque sea un poco, por otra parte, las mujeres fáciles lo aburren, pero que ha hecho una locura, una verdadera locura y ¿qué quiere usted? Fue arrastrado y compró de paso en Saint-Cloud, una casa de campo y un bosquecillo.

Vincent el pintor es otro hombre; una tristeza mortal lo devora; es enormemente desconocido; los periódicos lo maltratan, el público no es más que un bruto, sus colegas le tienen envidia, su misma sirvienta es su peor enemiga. Por lo tanto, expuso un paisaje en el que representa tres mujeres de época de Luis XIII paseándose en góndola en el parque de Versailles; su cuadro medía cuadro pulgadas de altura por tres pies de largo y el gobierno no se lo compró; se le encomendó, y esto es verdad, un cuadro para una iglesia de provincia; ese cuadro recibió algunos elogios ¿Pero qué loaban? ¡Precisamente lo que no tiene ningún mérito, pies, manos y los viles contornos! El pensamiento y la técnica del artista no se dejaron ver; pues no hay más que mirar un lienzo y decir: está bien dibujado. Un estudiante sería juzgado. Lo bello, lo sublime, no es el cuadro, es lo que el pintor piensa al hacerlo; esta es la idea filosófica que lo ha guiado, son las incalculables horas de meditaciones teosofísticas las que lo llevaron, decidido y reticente, a dibujar una nariz respingada antes que una aguileña y una cortina amaranto antes que carmesí. He aquí la gran cuestión de las artes; pero vivimos en la barbarie. Un sólo periodista entre mil ha captado la idea. Uno sólo ha tocado la cuerda sensible; y dijo en su folletón que el equivalente al cuadro de la cruz del pintor Vincent era el *Réquiem* de Mozart combinado con las *Cartas de Euler* y la *Vida de San Policarpo*.

Usted conoce al cantor Fioretto, tiene una voz cuyos hermosos acentos llegarían al corazón en cuanto decidiera dejarla salir tranquilamente de los pulmones con que natura lo dotó; nos hace brotar lágrimas de los ojos cuando expresa un sentimiento apasionado; pero desgraciadamente se apasiona siempre y para decir a su amada, con música, que se encuentra seguro, lanza gritos como si lo estuvieran estrangulando. La señora Miagolante, que regularmente canta con él, ha sido contagiada por la misma fiebre, que más parece una epidemia. Imita a la Malibrán, se diría en todo momento que terminará por parecersele; trepida, avanza, se jala los cabellos, pone la mano sobre el corazón y afina una nota; la sonrisa es gentil, pero esa montaña es demasiado gorda.

¡Singular enfermedad! Paul, que tiene el talento de un novelista, no escribe más que melodramas, uno tras otro; Pedro, que no ha triunfado más que en el teatro, escribe libros; se leería con placer al primero y se le aplaudiría al segundo; pero le chiflan al primero y no compran los libros del segundo.

¿De quién es el rostro, en el triste rincón del fuego? ¿De quién esa pálida frente y esas manos débiles? ¿Qué buscan esos ojos melancólicos que parecen evitar los míos? ¿Pobre Julia, eres

tú a quien veo? ¿Qué te ocurre? ¿Qué es lo que te agita así? Tú eres joven, bella, rica y tu amante es fiel; tu espíritu, corazón, alcurnia en la sociedad, la estima que se te profesa, todo hace tu vida fácil y risueña; ¿Qué vienen a hacer las lágrimas en esta morada, ningún celoso te vigila, dónde se encierra la dicha sin testigos? ¿Perdiste un pariente? ¿Hay algo que te inquieta? ¿Tus amores están amenazados? ¿No amas a nadie? ¿No eres amada? Pero no; el mal viene de ti misma y no debes acusar a nadie. ¿Cómo es posible que con tanto ingenio estés invadida por una manía funesta? ¿Acaso, de un sentimiento verdadero haces una exageración ridícula y la desdicha de aquellos que te rodean? ¿Acaso eres tu quien cambia el amor por frenesí, las querellas pasajeras por escenas al estilo de Kotzebue⁵⁴, los cartas dulces en misivas estilo *Werther* y que hablas de envenenarte porque tu amante lleva un día sin venir? ¿Qué abominable moda y de que te diste cuenta el día de hoy? ¿Crees que hay algo de humano en esos libros de los que se nos inunda y que, lo sé, irritan tus enfermos nervios? Los novelistas de hoy día repiten que las verdaderas pasiones están en guerra con la sociedad y que sin cesar, falsas y contrarias, no llevan más que a la desesperación. He aquí el tema con que nos atiborran en todos los tonos. ¡Pobre mujer! El mundo está tan poco en guerra con aquello que llaman las verdaderas pasiones, que sin él, ellas no existirían. Es él quien las excita y las crea; son los obstáculos quienes las exaltan, es el peligro quien las hace vivir y es la imposibilidad de satisfacerlas lo que a veces las inmortaliza. ¡La naturaleza no ha hecho más que deseos, es la sociedad quien hace las pasiones y bajo pretexto de llamar a la naturaleza, esas pasiones, ardientes por si mismas, se las quiere exagerar y tomar como una palancas a fin de derrocar las bases de la sociedad! ¡Que furor y qué locura! ¿No hay nada bueno de lo que no se haga una caricatura? ¡Usted se ríe del Febo enamorado de la corte de Luis XIV y se indigna de las frívolas intrigas en tiempos de la Regencia! ¡Que Dios me perdone! Prefiero escuchar que se llamé al amor *un gusto*, como en tiempos de Luis XV, ver a mi amante fresca y alegre con una rosa en la oreja, que hablarle de pasión verdadera como en nuestros días y vivir de lágrimas, angustias y amenazas de muerte. Si una mujer lo encuentra guapo y ella le parece bien formada ¿No podrían arreglarse juntos sin tanta grandilocuencia y horribles tonterías? ¿Y si no es cuestión de eterna devoción, ni de arrancarse los cabellos, ni de quemarse los sesos, yo le pregunto, se ama menos? Por Dios, la reina de Navarra haría una bella mueca en nuestros días y yo quisiera ver lo que diría Brantôme⁵⁵ ¿Es una regla eterna que toda mujer que se rinda al amor no se rinda sin frases? Entonces hagámoslas razonables, galantes, locas si lo prefiere, pero al menos reglas más humanas. ¡He ahí los bellos códigos del amor, una lluvia de novelas donde no se ve más que enamorados tísicos y heroínas desgreñadas! El amor es sano, sépalo señora; es un hermoso niño regordete, hijo de una madre joven y robusta; la antigua Venus durante su vida no tuvo un sólo ataque de melancolía ni tos de pecho. Pero la lastimo, usted voltea el rostro, mira el reloj de péndulo: aún no es tarde, su amante vendrá; pero si no viene no use opio esta noche, créame; cómase un ala de perdiz con un vaso de vino de Madère.

¡Saludo al más exagerado de todos! ¡Saludo al hombre que quiere ser simple y posee la simplicidad! Hará una visita y antes de llamar a la puerta mira si su moño está acomodado, si la corbata no está en desorden; pues quiere, antes que otra cosa, no tener nada de extraordinario en su aspecto. Llama suavemente; le abrieron y entró; pero pidió que no se le anuncie. Atraviesa el pasillo con pasos medidos como si midiese la distancia para un duelo, saluda y se sienta; una ligera contracción en sus labios anuncia el esfuerzo que hizo. Satisfecho de sí mismo, no dice nada; mientras tanto, su vecina lo interroga; él se inclina un poco, sonríe sólo con los labios y lanza una palabra seca como la piedra pómez. ¡Encantador encuentro! La conversación se va animando poco a poco y se vuelve general. Se trata de una nueva obra sobre la cual no se tienen noticias o de un

⁵⁴ Kotzebue, August Von. Autor dramático alemán de gran fecundidad; escribió, se dice, más de doscientas obras, entre las que destacaron *Misanropía* y *arrepentimiento* y *La pequeña ciudad alemana*, mismas que triunfaron en los escenarios franceses. Fue enemigo de los que profesaban ideas liberales, ganó fama al convertirse en agente secreto del Zar. Fue asesinado por un estudiante llamado Karl Sand.

⁵⁵ Cronista Francés desde la segunda mitad del siglo XVI a la primera década del siglo XVII.

baile en el que nunca bailó y de una mujer que él no encuentra bella. Se habla de otra cosa; de un muerto, al que enterraron es uno de sus amigos. Él, silencioso toma la palabra; lo escuchan, se detiene; no parece conmovido, pero podría estarlo; su infancia estaba ligada a la del difunto: “No me sorprende que esté muerto, dice. M. Dupuytren serruchó su cráneo y encontró que tenía medio litro de agua en la cabeza.” ¡Vea usted que simplicidad!

¿Iremos más lejos? ¿Intentaremos esbozar el retrato del político exagerado? No señor; por hoy no tenemos más que la pretensión de mostrar algunos ridículos y otras cosas en que se mezcla la política. Hablaremos de eso algún día; este capítulo merece tratarse aparte. Mantengámonos en nuestras disertaciones y aprovechemos esta ocasión para citar un bellissimo verso de M. Delavigne:

El ridículo cesa donde comienza el crimen.

Ahora recapitulemos y concluyamos: Por falta de conocimiento del espíritu de nuestro tiempo es que un cúmulo de talentos distinguidos caen continuamente en la exageración más burlesca; falta de percibir lo que vale uno mismo, lo que se quiere y de lo que se puede, que se crea poderlo todo, que se quiera más de lo que se puede y que finalmente no valga nada. Toda imitación del pasado no es más que parodia y necedad; en otro tiempo se pudo hacer bellas cosas sin simplicidad; hoy en día eso ya no es posible. Para terminar como habíamos comenzado, citaremos un último ejemplo:

Un hombre quiere matarse; no es un enamorado, jugador, ni hipocondríaco; es un hombre honesto al que aqueja una desgracia y se indigna por su destino; si usted quiere este hombre razona débilmente, pero por suerte tiene una gran alma a pesar de él, sin que sepa por qué, esta alma inquieta se pregunta de qué manera va a partir.

¿En el presente de qué tiempo diríamos que está este hombre? Marcus Otón, que vivió como Nerón, murió como Catón porque era romano. Luego de haber dormido un profundo sueño en la víspera de su derrota, tomó dos espadas, las miró largo rato y escogió la mejor afilada: “muéstrate a los soldados y dile a su libertador, si no quieres que ellos te maten, piensa que tu habrás de ayudar a darme muerte.” El libertador salió de su recámara y se mató apoyado contra el muro, diciendo que un emperador debía morir de pie. He aquí una verdadera muerte romana y antigua. Supongámosla ayer, que usted leyó el recuento en un periódico de la tarde, que el héroe es un banquero arruinado, he aquí un perfecto ridículo.

Pero este banquero arruinado reunió todo lo que aún poseía y un buen puesto en una empresa conocida asegura, en caso de que él muera, una suma considerable para su familia. Toma el pretexto de un viaje a Suiza, hace sus preparativos con calma, calcula sus oportunidades, cuenta a sus hijos, abraza a su mujer y parte. Un mes después, un periódico vespertino anuncia que el pié se le resbaló y cayó a un precipicio en los Alpes. He aquí una verdadera muerte de nuestro tiempo. ¡Piense cuán simple es!

Dupuis y Cottonet.

La Ferte-sous-Jouarre, mayo 5 de 1837.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de cultura económica, 1985.
- Allardyce, Nicoll. *Historia del teatro mundial*. Madrid: Aguilar, 1964.
- Arsac, Louis. *Le Théâtre français du XIX siècle*. París: Ellipses, 1996.
- Barry, Joseph. *Vida y amores de George Sand*. México: Laser press, 1979.
- Biedermann, Alfred. *Le romantisme européen*. 2 vols. París: Larousse, 1972.
- Charpentier, John. *La vida atormentada de Alfred de Musset*. Buenos Aires: Tridente, 1944.
- Donnay, Maurice. *La vida amorosa de Alfred de Musset*. México: América, 1945.
- Escarpit, Robert. *Historia de la literatura francesa*. México: Fondo de cultura económica, 1986.
- Gaiffe, F. *Le drame au XVIII siècle*. París: Gallimard, 1950.
- Gengembre, Gérard. *Le théâtre français au 19 siècle*. París: Armand Colin, 1999.
- Hugo, Víctor. *Cromwell*. México: Editores mexicanos unidos, 1981.
- . *Hernani*. México: Editores mexicanos unidos, 1981.
- . *Préface de Cromwell*. París: Larousse, 1971.
- . *Ruy Blas*. París: Larousse, 1971.
- Lamartine, Alphonse. *Œuvres poétiques complètes*. París: Gallimard, 1963.
- Le Breton, A. *Le théâtre romantique*. París: PUF, 1972.
- Lebois, André. *Vues sur le Théâtre de Musset*. París: Aubanel, 1966.
- Lefevre, Henry. *Alfred de Musset dramaturge*. París: L'Arche, 1955.
- Lestringant, Frank. *Alfred de Musset*. París: Flammarion, 1999.
- Lintilhar, E. *Histoire général de théâtre de France*. París: Flammarion, 1940.
- Macgowan, Kenneth. *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de cultura económica, 1994.
- Musset, Paul. *Biographie de Alfred de Musset*. París: G. Charpentier et cie., 1884.
- Petit, Karl. *Le livre d'or du romantisme*. París: Marabout Université, 1968.
- Picard, Roger. *El romanticismo social*. México: Fondo de cultura económica, 1987.
- Pommier, Jean. *Variétés sur Alfred de Musset et son théâtre*. París: Nizet et Bastard, 1947.
- Sagan, Françoise. *Cartas de amor de Sand y Musset*. México: Fondo de cultura económica, 1989.
- Sthendal, Henry Beyle. *Shakespeare y Racine*. México: Aguilar, 1980.

Thieghem, Philippe Van. *Histoire de la littérature française*. Paris: Arthème Fayard, 1949.
Thomasseau, Jean-Marie. *El Melodrama*. México: Fondo de cultura económica, 1989.
Toreinxs, F. R. *Histoire du romantisme en France*. Paris: Slatkin reprints, 1973.
Ubersfeld, Anne. *Le drame romantique*. Paris: Belin SUP, 1994.

OBRAS CONSULTADAS DE ALFRED DE MUSSET

Musset, Alfred de. *On ne badine pas avec l'amour*. México: Castillo, 1944.
—. *Un caprice*. Buenos Aires: Editorial Araujo, 1944.
—. *Théâtre complet*. Texte établi par Maurice Allem. Paris: Gallimard, 1947.
—. *El lunar*. México: Ediciones occidente, 1950.
—. *Comédies et proverbes*. Paris: La renaissance du livre, 1950. 3 Vol.
—. *Poesies complètes*. Établi par Maurice Allem. Paris: Gallimard, 1951.
—. *La confesión de un hijo del siglo*. México: Editorial Novaro, 1958.
—. *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar. Colec. Crisol, 1959.
—. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, Livre de poche, 1965. 3 Vol.
—. *Premieres poesies. Poesies nouvelles*. Paris: Gallimard, 1966.
—. *Fantasio*. Paris: Larousse, 1972.
—. *Le chandelier*. Paris: Larousse, 1972.
—. *Gamiani*. México: Premia editora, 1982.
—. *Lorenzaccio*. Paris: Larousse, 1984.
—. *Poesies*. Paris: Larousse, 1984.
—. *Théâtre complet*. Édition établi par Simon Jeune. Paris: Gallimard, 1990.
—. *Lettres de Dupuy et Cotonet*. Document électronique extrait de la base de données textuelles Frantext. Institut National de la Langue Française (INALF).