

EL ROMANTICISMO LITERARIO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hay alguna demasía retórica en identificar al Romanticismo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¿De qué nueva sociedad fué expresión la nueva literatura?

De una sociedad fervorosa, inquieta, mesiánica y descontentadiza.

Algunos testigos ilustres servirán para documentar ese estado de espíritu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

JOSÉ A. ORÍA.