

LAS RELACIONES  
ENTRE LA LITERATURA I LAS ARTES

DURANTE EL PRIMER PERIODO DEL  
ROMANTICISMO FRANCES  
(1815-1830)

Conferencia del profesor de la Sorbona M. Paul Hazard, dada en la  
Universidad de Chile



## LAS RELACIONES ENTRE LA LITERATURA I LAS ARTES

DURANTE EL PRIMER PERIODO DEL ROMANTICISMO FRANCES

(1815-1830)

Estamos al presente de tal manera especializados que perdemos la costumbre de mirar más allá de nuestra propia especialidad. Así, por ejemplo, los que hacen la historia de la literatura, únicamente, ocupados como están sólo de ella, voluntariamente se aíslan i no quieren oír ni ver nada que no sea el objeto directo e inmediato de su estudio. Talvez esto sea una necesidad: a lo menos hai que considerarla como una necesidad lamentable. I, cada vez que se pueda, hai que volver al sentido de la complejidad de la vida i restablecer las relaciones indispensables entre los diversos fenómenos que se han producido juntos, gobernando a un mismo espíritu i que nunca han dejado de depender el uno del otro. Una escuela literaria no es sino la manifestación particular de una civilización jeneral.

Tratemos, pues, de ver qué relaciones han existido entre las artes plásticas, la música i la produc-

ción literaria, durante la primera parte del movimiento del Romanticismo de 1815 a 1830.

## I

Lo que podemos comprobar, ante todo, son las relaciones personales que en esa época unieron a los artistas i escritores.

Entre todos esos jóvenes que se lanzan felices en pos de la conquista de un arte nuevo, existe un estrecho i galante lazo de unión en dicho arte. Los unos necesitan de los otros: los pintores necesitan de los literatos quienes analizan sus impresiones, a veces, mejor de lo que ellos mismos son capaces de hacerlo. A su vez los literatos necesitan de los pintores quienes traducen su ideal de una manera más sensible i hasta más brillante. Se forman, pues, grupos, alianzas i hasta reuniones íntimas. Para dar una prueba de esta espontánea unión, basta citar algunos casos. Casos como el de Abel Hugo que descubre en los alrededores de París, hacia el lado de Vanves, una casita rodeada de jardines floridos i frondosos árboles. La propietaria de aquella casita de campo es «La mère Saguet» una excelente cocinera. Abel lleva allí a su hermano Víctor i éste, a su vez, a otros amigos de arte. «Era un punto de reunión. Aquel sitio se hizo célebre rápidamente i atraía a los pintores i escultores que abundaban por esos lados de París. Los señores David, Charlet, Luis Boulanger, los Deveria, el eximio arquitecto Robelin dábanse continuas citas bajo las glorietas» (1).

---

(1) VÍCTOR HUGO *raconté par un témoin de sa vie*, 1868.

Otro ejemplo: En los boulevards, entre los desocupados que circulan por ellos después de la gran ajitación del día, o en el barrio latino o también aún en las calles más tranquilas de París a altas horas de la noche, se ven transitar jóvenes que discuten acaloradamente sin nunca acabar. Son artistas i literatos que tratan de establecer teorías estéticas con superabundancia de argumentos. Oigamos, por ejemplo, lo que dice Alfredo de Musset: «Una noche, al salir del teatro, me encontré con Eugenio Delacroix. Caminamos juntos, conversando sobre pintura i era tan animado nuestro tema que yo lo iba a dejar a él a la puerta de su casa i él después a la mía i así, yendo i viniendo nos dieron las dos de la mañana: el tema mismo nos impedía separarnos. En otra ocasión, con Antony Deschamps, en el boulevard, discutí desde las ocho hasta las once de la noche. I siempre con el afán de discutir, cuando salgo de casa de Nodier o de donde Aquiles Deveria discuto todo el trayecto, ya sea con el uno o con el otro». (1)

I así como éstos podría citarse una infinidad de otros casos.

Uno de los primeros salones donde se agruparon los futuros renovadores del arte francés, fué el de Emilio Deschamps. Pintores, escultores i músicos se daban, allí, cita con poetas i dramaturgos. Se veía a Delacroix y David d'Angers, Ingres i Delaroche, como también a Spontini i Rossini, Nieder-

---

(1) Carta de Alfredo de Musset a su hermano Paul de Musset, 4 de Agosto de 1831.

meyer i Meyerber. Uno de los amigos íntimos de Emilio Deschamps era Héctor Berlioz. (1)

Por otra parte, demasiado se sabe que en el Salón del Arsenal, el famoso salón romántico, cuyas reuniones presidía Carlos Nodier, presentaba un conjunto análogo. (2)

El segundo cenáculo romántico que se formó alrededor de Víctor Hugo, en la calle Notre Dame des Champs, no hace más que continuar en este mismo sentido, lo que en adelante se hará tradicional.

«Los pintores innovadores eran nuestros hermanos» escribe Sainte-Beuve, en sus «*Retratos contemporáneos*», refiriéndose a esos brillantes estrenos.

Tales amistades personales no se hacen sin manifestarse por medio de intercambios de obras: un grabado litográfico de Luis Boulanger adorna una edición de lujo de las «*Odas i Baladas*» (3) i V.

---

(1) HENRI GIRARD. «*Un bourgeois dilettante a l'époque romantique, Emile Deschamps*». París, Champion 1921.

(2) JEAN LARAT. «*La tradition et l'exotisme dans l'oeuvre de Charles Nodier*».—*Etude sur les origines du romantisme français*. París, Champion, 1923.—Del mismo autor: «*Bibliographie critique et opuscules inédits de Charles Nodier*, París, Champion, 1923.

(3) Ver la nota que hai en la Balada XIII, en la edición de 1828. Respecto a los retratos de V. Hugo ejecutados por Deveria i por David d'Angers, léase Biré «*Victor Hugo avant 1830*», nueva edición 1902, p. 477 i cont.—Un crítico de mal espíritu, Henri de Latouche, escribe en la *Revue de París*, de Octubre de 1829, el artículo siguiente: Textualmente: «Des poètes encamaradent des musiciens, des musiciens, des peintres; des peintres des sculpteurs. On se chante sur la plume et sur la guitare; on se rend en madrigaux ce qu'on a reçu en vignettes; on se coule en bronze de part et d'autre; chacun peut, à l'heure qu'il est, se suspendre á sa cheminée et se constituer le dieu laire de son foyer».

Hugo, a su vez, al dedicar a Luis Boulanger dos de sus baladas: «Les deux archers» i «La légende de la Nonne» agrega además esta significativa nota: don Luis Boulanger, a quien dedico estas dos baladas, siendo aún mui joven, ya se ha colocado en el primer rango de esta jeneración de pintores que promete llevar nuestra escuela al mismo nivel de las magníficas escuelas de Italia, España, Flandes e Inglaterra. La reputación de don Luis Boulanger ya se apoya en muchas obras de primer orden, entre las cuales nos basta recordar el hermoso cuadro de *Mazepa* que fué tan celebrado en la última Esposición de Pintura i ese jigantesco grabado litográfico la *Ronde du Sabbat*, donde ha puesto tanta vida, tanta realidad i poesía.

Entre los artistas i literatos existe un potente lazo de unión: éste es Teófilo Gautier. Cuando él deja a Tarbes, su ciudad natal, i llega a París, se siente con vocación de pintor. Entra en el taller de Rioult donde permanece dos años. De la pintura pasa en seguida a la literatura, pero no es infiel a sus primeros amores de la pintura hasta el punto de renegarlos. Conserva siempre algunos recuerdos no solamente de cuando era pintor sino también de cuando era aprendiz.

Al llegar el momento de librarse la batalla decisiva de la que depende la suerte del Romanticismo i cuando V. Hugo lleva a la escena su obra *Hernani*, es a Teófilo Gautier a quien pide le proporcione los actores que soportarán el ataque de los clásicos, que sostendrán la nueva pieza teatral i que la harán triunfar. Lo importante para esta primera representación es repartir muchas localidades a entusiastas jóvenes románticos cuyos frenéticos

aplausos apaguen los silbidos de los partidarios de la vieja escuela.

Teófilo Gautier hace el llamado, recorriendo los talleres de pintura, de escultura, de arquitectura i proporciona a V. Hugo los defensores que desea.

¡Qué hermosa jornada! ¡Cuán claramente se dejó ver «la fraternidad de las artes» que en un mismo culto reunía a todos aquellos a quienes su mismo arte los hace retraídos i hasta raros...! ¡Cuán eficaz fué esa conspiración de la juventud! El mismo V. Hugo describió esos singulares espectadores escapados de sus talleres: «una bandada de seres esquivos i raros, de melena i de barba larga, vestidos de cualquiera manera, menos a la moda: con casacas, con capas españolas, con chalecos a la Robespierre, con toca a lo Enrique III... Sobre todo, Teófilo Gautier que desafiaba a todas las miradas con un llamativo chaleco de seda escarlata i con su abundante cabellera que le llegaba hasta la cintura». (1)

Dejemos ahora la palabra a Teófilo Gautier, el que consagró a esa primera representación de «Hernani», brillantes páginas de su autorizada pluma: «Gérard de Nerval era el encargado de buscar jóvenes para aquella noche que presajaba tempestad i que anticipadamente excitaba tanta animosidad.

«¿No era acaso natural oponer la juventud a la ancianidad decrépita, las melenas a la calvicie, el entusiasmo a la rutina, lo porvenir al pasado? Además, según nosotros, i con justa razón, esa noche debía ser el más grande acontecimiento del siglo, pues

---

(1) VÍCTOR HUGO *raconté par un témoin de sa vie*, 1868. Léase también A. de Pontmartin, *Mes Mémoires*, 1885.

to que se trataba de la inauguración del libre i nuevo pensamiento que se levantaba sobre los despojos de las viejas rutinas» . . .

«¡ Por fin brilló la hermosa aurora del 25 de Febrero de 1830! Esta fecha memorable queda escrita en el fondo de nuestro pasado con caracteres indelebles, es decir, la fecha de la primera representación de «Hernani». Esa noche fué decisiva. Allí recibimos el impulso que aún nos impele hacia adelante después de tantos años i que nos hará llegar hasta el fin de la carrera. Mucho tiempo ha trascurrido desde aquella época i nuestra entusiasta admiración es siempre la misma». (1)

Si pasamos ahora a otro orden de ideas diferentes i si después de esas alianzas ofensivas i defensivas tratamos de encontrar relaciones que manifiesten más profundamente la solidaridad de las escuelas nuevas, pronto encontraremos un sinnúmero de escritores que al hacer la crítica del arte, tienen ocasión de predicar la emancipación del gusto bajo todas sus formas. Tenemos el caso de aquel iniciador del romanticismo literario, Emilio Deschamps, cuyo nombre ya hemos citado, quien, en materia de arte, es uno de los aficionados más eminentes. En 1819 dá prueba de ello en el «*Journal du Commerce*», uno de los diarios de esa época i que llegará a ser «*Le Constitutionnel*» del Salón anual de pintura, donde defiende la obra de Prud'hon i de Géricault contra las prevenciones del público. (2)

Por otra parte, Alfredo de Musset no tan sólo es uno de los más acabados modelos como poeta ro-

---

(1) TEÓFILO GAUTIER. «*Histoire du romantisme*», 1874.

(2) HENRI GIRARD. «*Emile Deschamps dilettante*». París, Champion, 1923.



mántico sino también un crítico de arte. Con especial interés dió su opinión sobre el arte moderno. (1)

Hizo una brillante i completa reseña sobre el Salón de Pintura de 1836. Con toda enerjía dijo lo siguiente: «No hablaré sino de un reducido número de obras, i no lo haré con desdén ni menosprecio sino en conciencia. Considero que no debe hacerse la crítica sino cuando se espera que ha de surtir efecto, pues, de lo contrario, si ésta es excesivamente severa, aún siendo exacta resulta inútil i si es errada, hace un gran daño».

I qué decir de Stendhal, autor de *Racine* i *Shakespeare*, que lanza contra el teatro clásico los más agudos dardos i en toda ocasión se muestra como uno de los partidarios más avanzados del romanticismo?

Por la pintura siente una pasión verdadera. Inicia su educación en París, en el museo del Louvre, ahí, donde la conquista napoleónica reunió en ese entonces, las más grandes obras maestras del mundo. Continúa su educación en Italia i en 1817 publica su obra «*Histoire de la peinture en Italie*», que es más que todo la historia de las emociones experimentadas por Stendhal mismo en presencia de los cuadros. (2)

Las obras *Rome Naples et Florence* (1817) i *Les Promenades dans Rome* (1829), dan el más amplio

---

(1) *Un mot sur l'art moderne*, publicado en la «*Revue des Deux Mondes*», el 1.º de Setiembre de 1833.

(2) PAUL ARBELET. «*L'histoire de la Peinture en Italie*», 1913 i del mismo autor la edición de *l'Histoire de la Peinture*, París, Champion, 1924.

campo a la expresión de esas mismas emociones estéticas.

En repetidas ocasiones Stendhal exclamará que de todas las emociones reservadas al hombre, después de la música, la que es producida por la pintura es la más dulce, la más noble i la más fuerte. Proclamará, sobre todo, que no puede haber regla que rija ese placer divino; que no tiene más que una sola fuente, una sola medida i un sólo fin: la satisfacción del sentimiento personal. El individuo, el «yo» personal es el único juez de su propio gozo estético i sus sentencias no tienen apelación posible.

Llegamos ahora a lo esencial i al origen mismo de las semejanzas que buscamos.

Cualesquiera que sean las manifestaciones que se estudien en esta época de primera efervescencia romántica i ya sea que pertenezca a la literatura, a la pintura o a la escultura (o ante todo a la música, a la cual llegaremos a continuación) el hecho es que proceden de un mismo concepto.

El individuo se revela contra las reglas cuya razón de ser él ya no comprende, porque esas reglas que datan de una época anterior, ya no responden al estado social instituido desde la Revolución.

El individuo quiere expresarse i apoyarse sobre las realidades que siente en sí mismo i a su alrededor, no siguiendo tampoco dogmas que no ha creado i que una tradición que, en vano, pretende sobrevivir quiere imponerle. Un nuevo arte trata de traducir ese estado de espíritu nuevo. Se pronuncia sobre diferentes materias, habla diferentes lenguas, pero siempre se reconoce en él un mismo es-

tallido de libertad. Siempre manifiesta la protesta del individuo que contra las prescripciones antiguas, contra el mecanismo i contra la rutina, reclama enérgicamente su orijinalidad. Aún los matices de ese individualismo se asemejan en los diferentes órdenes de creación. En efecto, toma aspectos desenfrenados, porque estamos en plena lucha (1) i que no puede manifestarse sino exajerándose. Por una parte, tiene todo el peso del pasado el que es preciso hacer desaparecer; por otra, tiene una escuela nueva la que todavía no está segura de sí misma i que es mui natural que aparezca profundamente revolucionaria. Ella lo es sin duda alguna, pero no por eso es desequilibrada. Guarda el sentido de conformidad i los límites necesarios mucho más de lo que se dice; mucho más de lo que ella misma se lo imagina. Su individualismo permanece vigoroso i sano i no mórbido.

En el diario «*Le Globe*» del 4 de Noviembre de 1826, aparece un artículo que dice que V. Hugo es en poesía lo que Delacroix es en pintura. Consideremos un instante a estos dos iniciadores. Por mui romántico, revolucionario e individualista que sea V. Hugo no da acaso a todas sus composiciones, un sello de robustez? ¿Pierde él acaso alguna vez de vista la necesidad del orden i de la lójica? Acaso su fantasía no está siempre vijilada por la razón? Hai acaso en él, en esa época, algo de incomprendible o siquiera oscuro? Se estravía acaso alguna vez en sus ensueños hasta perder el concepto de lo humano? ¿Acaso su obra *Hernani*, tan brillante i

---

(1) JULES MARSAN. «*La bataille romantique*». París, Hachette, 1912.

provocativa, no está bien presentada, bien cimentada i armoniosamente construída? Sólo es revolucionario al referirse a esas arquitecturas sin vida i que decididamente han decaído.

Otro tanto podemos decir con respecto al segundo iniciador, el célebre Delacroix. Tiene defectos que corresponden a la debilidad humana i otros que corresponden a las ilusiones que dominaban en su tiempo. Pero, no por eso, sus cualidades son menos sólidas i seguras i en resumen su individualismo no es de los que sobrepasan los límites. «Su obra, vista en conjunto, es vigorosa i sana, porque tiende sus miras hacia grandes fines i que para alcanzarlos emplea los medios más racionales i más eficaces i, es preciso decirlo, los más experimentados». «Sus pinturas no solamente parecen nuevas por la virtud de su vigorosa personalidad. Ellas tienen también una manera no menos especial de ser nuevas, reconciliándose, por sobre ese abismo producido por la intransigencia de David, con la tradición francesa i por ella con los grandes maestros de todas las escuelas». (1)

Para que este individualismo caracterizado i definido, en esta forma, consiga imponerse i hacerse aceptar definitivamente, ha sido necesario batallar 15 años, desde 1815 a 1830. La lucha literaria es bastante conocida; por lo menos, muchas veces ya se ha hablado de ella. La formación de las primeras agrupaciones románticas, la conquista progresiva del lirismo, de la novela, de la historia, de la críti-

---

(1) PAUL JAMOT. «*La peinture au Musée du Louvre. Ecole française XIXème siècle*», París, 1924.

ca i del teatro han sido los tópicos de muchos estudios. (1)

Mas, no hai que olvidar que una lucha artística se produce al mismo tiempo i paralelamente. (2) Cada Esposición de Pintura i de Escultura provoca escándalos i dá lugar a largas polémicas. Las obras de los artistas que quieren romper con la escuela de David parecen ser el terror i la desolación para los partidarios del pasado. Exactamente lo mismo sucede con las obras de V. Hugo, de Vigny, de Musset i de Dumas que excitan el horror i la indignación de los clásicos inveterados. Jamás hubo ajitación igual a la que provocó «*Le radeau de la Meduse*» de Géricault, en el año 1819. (3)

En 1822, Delacroix exhibe su primera gran obra: «*Dante et Virgile aux enfers*». Lo atacan con violencia i al mismo tiempo lo alaban apasionadamente. Un artículo de Thiers, en el «*Constitutionnel*», lo defiende de los críticos que no lo comprenden i lo declara un gran artista. En la Esposición de Pintura de 1824, Delacroix exhibe su «*Massacre de Scio*», tan patético i de tanto colorido.

Así como a partir de 1827, la lucha por la conquista del teatro llega a conseguir su fin, igualmente la Esposición de Pintura de 1827, parece decidir la suerte de la pintura. Mientras que Ingres, por una parte, exhibe «*l'Apothéose d'Homère*», por otra, Deveria exhibe un gran cuadro his-

---

(1) Ver el «*Manuel bibliographique de l'histoire de la littérature française*», por Gustave Lanson, Tomo IV.

(2) LÉON ROSENTHAL. «*La peinture romantique*». París, Mayo 1900.

(3) R. DE LA SIZERANNE. «*Géricault et la découverte du cheval*». Revue des Deux Mondes, 1.º de Mayo de 1924.

tórico «*La naissance d'Henri IV*» i Delacroix da «*La mort de Sardanapale*». Deveria es el que alcanza el más gran éxito. Cuentan que en su honor, los alumnos del taller Harsent juntaron todos los modelados antiguos que se les imponía como modelos i los despedazaron. Por fin, en 1830, Delacroix envía a la Esposición su cuadro: «*La liberté guidant le peuple*». La fecha de la aparición de este cuadro tan romántico, coincide con la primera representación de *Hernani*. En esta época la evolución está ya casi realizada.

En un principio no reina más que una sola estética, sólidamente establecida por la adhesión de los artistas i con el consentimiento del público. David con la ciencia del dibujo i con la admiración por lo antiguo, impone a la Francia el odio al colorido. Poco a poco el templo se derrumba, i a esa doctrina única se oponen las más variadas estéticas...

Los esfuerzos del pintor cambian de rumbo. El fin que persigue i los medios de que dispone se trasforman. Ya no es un sabio que trabaja por satisfacer la razón, es un poeta que se dirige al sentimiento i al alma. Desprecia la perfección abstracta i lójica para provocar un placer material i sensual. Al entendido en la materia, ya no le pide un juicio de crítica, sino una sensación de simpatía, i la tela que antes se cubría con parsimonia de líneas correctas i sobrios colores, se embellece con los tonos más hermosos para llegar a recrear la vista... El culto de la razón se ha sustituido por el culto del sentimiento, al acatamiento de una regla inflexible se opone la exaltación del gusto personal

voluble i variado i la lójica universal es sustituida por el dominio del «yo». (1)

Con esta igualdad de principios e igualdad de evolución no hai que admirarse de que los literatos i artistas desarrollen los mismos temas. Chateaubriand, desde el pre-romanticismo, puso de moda la poesía que cantaba las ruinas, los antiguos monasterios i las iglesias góticas. I así los pintores tomaron también como tema favorito las iglesias góticas, los monasterios i las ruinas. Muchos cuadros de aquella época (2) podrían ilustrarse con versos tales como los de Alfredo de Musset:

J'aime vos tours à tête grise  
Où se brise  
L'éclair qui passe avec la brise;  
J'aime vos profonds escaliers  
Qui, tournoyant dans les entrailles  
Des murailles  
A l'hymne éclatant des ouailles  
Font repondre tous les piliers.

Oh! lorsque l'ouragan qui gagne  
La campagne  
Prend par les cheveux la montagne  
Que le temps d'automne jaunit,  
Que j'aime, dans le bois qui crie  
Et se plie  
Les vieux clochers de l'abbaye  
Comme deux arbres de granit!

---

(1) ROSENTHAL. *Obra ya citada*.

(2) Por ejemplo: «*L'intérieur de l'église de Tournus*», de Granet (Exposición de 1825).

Que j'aime à voir, dans les vesprées  
Empourprées  
Jaillir en veines diaprées  
Les rosaces d'or des couvents!  
Oh! que j'aime, aux voûtes gothiques  
Des portiques  
Les vieux saints de pierre athlétiques  
Priant tout bas pour les vivants! (1)

De la misma manera la literatura romántica se inspira en la historia nacional. Los pintores, abandonando las escenas mitológicas que han explotado hasta el cansancio, buscan, en las épocas célebres de la historia de Francia, los temas para sus mejores composiciones. Con razón se ha podido decir que cuadros como los de Gérard «*Entrée de Henri IV à Paris*», ejecutado entre los años 1815-1817 i de Deveria: «*La naissance d'Henri IV*» tienen íntimo parentesco con obras como «*Marion Delorme*» o «*Le roi s'amuse*» i aún con novelas tales como «*Notre Dame de París*».

Bien se sabe la gran influencia que ejercen también las literaturas extranjeras sobre la literatura francesa de la época romántica. Se vé que en un cuadro como «*Sardanapale*» de Delacroix, el artista se inspiró directamente en Byron, quien trató este mismo tema en 1821. El libreto del Salón de Pintura de 1827, dice lo siguiente sobre el cuadro: «*La muerte de Sardanápalo*»: los revolucionarios lo sitian en su palacio. Sardanápalo recostado en un magnífico lecho, en lo alto de una inmensa hoguera, da orden a sus eunucos i a los oficiales de

---

(1) STANCES (1828).



palacio que le degüellen a sus mujeres, sus pajes i hasta sus caballos i perros favoritos, de modo que no le sobreviva ninguno de los seres u objetos que le han servido para sus placeres... Una de las mujeres, Aischech, una bactriana, no quiso permitir que un esclavo le diese la muerte i se ahorcó por sí misma, colgándose de las columnas que sostenían la bóveda. Balsah, copero de Sardanápaló, fué el que encendió la hoguera, arrojándose en seguida también a ella». En el V acto de la tragedia de Byron, fácilmente reconoce, uno, los primeros elementos de un espectáculo semejante. En ese acto podemos encontrar lo siguiente:

—Sardanápalo: «Pania, haz traer leña, hojas secas i todo combustible que una chispa pueda abrasar; que traigan madera de cedro, esencias preciosas, especias i grandes tablas para formar una inmensa hoguera; que agreguen incienso i mirra, porque voi a ofrecer un gran sacrificio...

...¡Háganla lo más grande posible! Pónganle más leña i, que quede de tal modo, que no vaya a apagarse por falta de combustible i que no haya socorro posible para estinguirla. Que el centro sea el trono... Al decir esto se dirige con cierto orgullo a Pania i le dice: ¿Qué te parece, Pania? ¿Bastará esta hoguera para las exequias de un rei?

—Pania: —Sí, i hasta para las de todo un reino». Analizando un poco se puede ver que la imaginación del pintor superó la del poeta, ella se muestra más vehemente i aún más romántica.

Podrían multiplicarse los casos del mismo jénero. Estos, después de tantas otras semejanzas, bastan para hacer ver la similitud de las inspiraciones poéticas i pictóricas.

Habría motivo finalmente para investigar hasta qué punto la literatura está de acuerdo con el arte, para modificar lo que llamamos «Arte de la moda». Bien parece que aún aquí puede constatarse una perfecta unión.

«En 1829 Alejandro Dumas pone en escena *«Henri III et sa cour»*. *Modistos i decoradores se excedieron*, como se dice vulgarmente... Bastó ésto para que en ese mismo año, en bailes que se dieron, hicieran furor los trajes a estilo Francisco I i a estilo Enrique III». (1).

Para bailes de fantasía, las elegantes se lanzan impetuosamente a elegir modelos al «Cabinet des Estampes», donde podían ver las colecciones de grabados i dibujos hechas antaño por los reyes de Francia. Por otra parte, no se es mui exigente en esta moda estilo medioeval que entra a dominar. La falta de verdadera precisión i exactitud que se hace sentir en las reconstituciones literarias se observa igualmente aquí. Se entiende por Edad Media exclusivamente hasta el Renacimiento. El echarpe, las mangas de jamón, los penachos, etc., todo eso, en moda, es estilo medioeval. En las joyas, también reina el mismo estilo. En ellas se encuentran representados: galgos, pajes, torres, etc. La arquitectura experimenta también la misma tendencia reinante. «Principiando por el comedor e incluyendo todo el castillo». Así es cómo un señor de Beauchesne hace construir, en el bosque de Boulogne, una mansión gótica que será terminada en

---

(1) L. MAIGRON. *«Le romantisme et la mode»*. París, Champion, 1911.

1835, adornada en debida forma con górgolas i barbacanas.

## II

Si pasamos ahora a la música, hai muchas maneras de tratar el problema en sus relaciones con la literatura.

Acaso el lirismo colectivo de los himnos i canciones revolucionarios no abrió paso al lirismo individual, de la misma manera que la literatura en tiempos de la Revolución i del Imperio preparó el despertar de la literatura romántica? I desde aquel entonces, no es acaso la evolución siempre una misma? Para llegar a semejante triunfo, no pasa ella siempre de análogas dificultades a análogas conquistas?

Acaso ella en el arte no está inspirada en los mismos principios i en el mismo amor a la libertad? Acaso no está inspirada de aquel mismo individualismo que busca imperiosamente la manera de manifestarse?

También así como se ha hecho en pintura, podría señalarse el amor apasionado que tienen por la música algunos de los escritores más conocidos. No habría más que volver a tomar el ejemplo de Alfredo de Musset que talvez mejor que nadie ha sabido comprender i experimentar la música maestra de todas las épocas, como igualmente la de su tiempo. Como hombre, la música lo calmaba; sus nervios sobreexcitados se apaciguaban. Como poeta, lo inspiraba. Cantó los atractivos incomparables de las voces de mujer i el mérito que les dá su fragilidad misma. Ej.:

O Ninette! où sont-ils, belle Muse adorée,  
Ces accents pleins d'amour, de charme et de terreur,  
Qui voltigeaient le soir sur ta lèvre inspirée  
Comme un parfum léger sur l'aubepine en fleur?  
Où vibre maintenant cette voix éplorée,  
Cette harpe vivante attachée à ton cœur? (1)

Cantó también los encantos de la armonía:

Fille de la douleur! Harmonie! Harmonie!  
Langue que pour l'amour inventa le génie,  
Qui nous vins d'Italie, et qui lui vint des cieux!  
Douce langue du cœur, la seule où la pensée,  
Cette vièrge craintive et d'une ombre offensée,  
Passe en gardant son voile, et sans craindre les  
[yeux! (2)

Supo, sobre todo, llevar la poesía hasta ese límite extremo, en que las palabras ya no son sino instrumento de los sonidos, de tal manera, que en sí misma la poesía ya no es más que una pura música. Ej.:

Quand on perd par triste occurrence,  
Son esperance  
Et sa gaîté,  
Le remède au mélancolique  
C'est la musique  
Et la beauté.

---

(1) *A la Malibran.*

(2) *Le Saule.*

Plus oblige et peut davantage  
Un beau visage  
Qu'un homme armé,  
Et rien n'est meilleur que d'entendre  
Air doux et tendre  
Jadis aimé... (1)

Para estos mismos casos se volvería a citar también el nombre de Stendhal. Se le presentaría en su sitio preferido, es decir, en el teatro la Scala de Milán. Se recordarían sus cartas sobre *Haydn*, *Mozart* i *Metastase* (1814) i su obra: «*Vie de Rossini*» (1823) se recalcaría que aquí nuevamente i aún talvez con mayor fuerza, estableció que en materia de estética musical, la única regla era el goce del oyente. Habría que agregar también que esa simpatía de los escritores románticos por la música, se manifiesta activa i prácticamente, pues defendía a los autores nuevos de los ataques de los pedantes o reacios. Como lo hizo Emile Deschamps en sus «*Lettres sur la musique*» que escribió en señal de elogio para Rossini. (2)

A menudo, los poetas i músicos colaboran entre sí. En efecto, los compositores se apoderan gustosos de las composiciones en verso de sus contemporáneos. No sólo se van a las producciones medianas que la música realza, sino también escojen sin ningún temor las obras que parecen haber alcanzado por sí mismas el más alto grado de perfección. Emilio Deschamps era gran proveedor de romanzas que se cantaban en los salones, las que

---

(1) *Chanson*.

(2) HENRI GIRARD. *Emile Deschamps dilettante*, París, Champion, 1921 (obra ya citada).

hoi día aparecen pasadas de moda i en cambio en ese entonces seducían por su aire de novedad. Perdonable es esto para el caso de Emilio Deschamps, pero no para V. Hugo, Lamartine i Vigny, cuya poesía ha sido trascrita con una indiscreción a veces cruel, de lo que la poesía podría quejarse con justo derecho. Así se recurrió a los escritores románticos para la confección de los libretos de óperas. Emile Deschamps escribe en francés, en colaboración con Castil Blaze, el libreto de «*Don Juan*» de Mozart i escribe igualmente el libreto de la sinfonía de «*Romeo i Julieta*» de Berlioz.

Pero, a todas estas maneras de tratar el tema preferimos otro procedimiento que el que nos llevaría necesariamente a repetir lo que hemos dicho de la pintura. Tomemos para el caso al más grande de los compositores de la época romántica, a Héctor Berlioz i sin repetir la historia de su vida veamos por lo menos cuál ha sido el papel que desempeñó la literatura en su formación musical. Veamos cómo su romanticismo musical se emparenta estrechamente con el romanticismo de los escritores contemporáneos i amigos suyos.

Se sabe que nació el 11 de Diciembre de 1803 en la Côte-Saint-André i que tuvo una infancia tranquila, notable por el gusto innato que tenía por la música. Su vocación se manifestó claramente desde sus primeros años. Siendo aún adolescente quiso componer i en efecto compuso melodías i partituras que con su audacia juvenil se las ofrecía, en vano, a los editores de París. Leía mucho i entre sus lecturas citemos aquellas que formaron la jeneración romántica: *Atala* i *René*. El se cree ser René, melancólico i vehemente, ávido de todos los

goces i ya de antemano desengañado. En la lectura es donde aprende a conocer el «mal del siglo». Habiendo obtenido el título de bachiller en 1821, su padre lo envía a París, para que allí emprenda sus estudios de Medicina. Pero, prefiere frecuentar la ópera que lo fascina, antes de ir a las salas de clases o a los pabellones de Anatomía. Aunque su padre quiera o no quiera, él será músico. Inútilmente su familia le retira todos los medios de recurso hasta el punto de quedar reducido a la más extrema miseria. El 1.º de Enero de 1827 celebra el año nuevo con sólo cuarenta céntimos en el bolsillo. Esto le importa poco: irresistible e invenciblemente va allá donde su vocación lo arrastra: hacia la música i hacia la composición. Se matricula en el Conservatorio de Música. Toma parte en el Concurso para obtener el gran premio de Roma i durante varios años seguidos el jurado, atemorizado por sus audacias, se niega a dárselo.

En cuanto a sus lecturas los autores predilectos para él son: Tomás Moore, Walter Scott i Byron; exactamente los mismos que inspiran a los jóvenes literatos de su época. En 1827 se produce un acontecimiento de importancia tanto para la evolución de las letras francesas como para la carrera de Berlioz. Una compañía de actores ingleses viene a dar representaciones en París i consigue imponer a Shakespeare en el gusto francés. (1). Ante todo, dan *Hamlet*. Asisten a la representación: Delacroix, V. Hugo, Vigny, Alejandro Dumas, Gérard de Nerval i Héctor Berlioz. A pesar de que este

---

(1) J. L. BORGERHOFF, «*Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*», París, Hachette, 1912.

último no comprende el inglés, no deja de experimentar una fuerte impresión. He aquí lo que dijo: «Tan de sorpresa como me ha tomado Shakespeare, me ha fulminado... Reconocí en él, la verdadera grandeza, la belleza verdadera i la más auténtica verdad dramática». I no sólo fué Shakespeare el que lo trastornó, fué también Ofelia encarnada en la actriz Harriet Smithson i cuando ésta volvió a aparecer algunos días después haciendo el papel de Julieta, Berlioz ya no se contuvo i se enamoró perdidamente de ella.

En ese entonces la literatura le daba a la expresión del amor una exaltación singular. No parecía concebir esta pasión sino con frenesí i con delirio. Al releer la correspondencia de Alfredo de Musset, en una de sus cartas dirigidas a George Sand, vemos que le escribe en términos que nos dejan atónitos. Dice por ejemplo: «¡ Ah! ¡ George! ¡ qué encantadora eres! Jamás hombre alguno te ha amado cual yo te amo. Como ves, estoy perdido, inundado i loco de amor, ya no sé si vivo, si como, si respiro, si hablo; sólo sé que amo... ¡ Te amo, ¡ oh! amor mío! ¡ Me muero de amor, de un amor sin fin, sin nombre, insensato, desesperado i loco! ¡ Eres amada, adorada e idolatrada hasta decir basta!...». (1)

Alejandro Dumas al escribirle a Melania Waldor, no se muestra menos exasperado: «¡ Oh! sí, ¡ yo te amo, te amo i te amo! ¡ Ai! esta fiebre ha penetrado en mi sangre i nunca jamás en mi amor ha habido más pasión i frenesí. No temas nada. Yo te

---

(1) Carta de Bade, citada por Maurice Dennyay en *Alfredo de Musset*, París, Hachett, 1917.



amo, te amo i no puedo sino amarte a ti únicamente en el mundo. Te amo ¡oh! Melania mía! Mi cerebro estalla i estoi en estos momentos mucho más cerca de la locura que de la razón...». (1).

No hai que admirarse después de leer semejante carta, que su protagonista *Antony* (1831) en la escena, se espresa como un epiléptico.

Tal era la moda de la época, a tal extremo excesiva, que era inevitable terminar sin burlarse de semejantes excesos eróticos. Ejemplo, en un sainete representado en 1836:

J'ai l'âme en feu, je suis volcan.  
Je brûle, je souffre, et je crache;  
Autour de moi, tout tremble, quand  
Mon cratère fait le bravache.  
Pitié pour vous! n'approchez pas  
Si vous avez des allumettes...

Berlioz dominado por su temperamento, i, siguiendo con toda naturalidad la moda de la literatura, dá en el acto a su amor ese mismo aspecto desenfrenado i luego lo trasporta al plan de la música. «Mi vida presenta una infinidad de variantes, escribe él. Un día, estoi bien; calmado; me inspiro i hago versos, otro día, me siento nervioso, aburrido, de un genio de mil demonios, renegando de la vida i con intenciones de acabar con ella sin motivo justificado». I es capaz de «pasar durante tres meses consecutivos poseído del esplín hasta llegar a un estado semejante al de un perro hidró-

---

(1) Citado por H. Parigot en la obra «*Le drame d'Alexandre Dumas*». Calman Lévy, París, 1898.

fobo. A todo esto: ¿Qué es un romántico? Es el foco de la sensibilidad sediciosa, el centro de todas las melancolías i tristezas, el aquilón del sentimiento i el gran alquimista del corazón humano». (1)

En 1827, aparece para Berlioz otra nueva revelación con Goethe, ese otro dios del romanticismo. Gérard de Nerval traduce *Fausto* al francés i lo publica en Diciembre de 1827. Ese libro maravilloso, dice Berlioz, me fascinó desde el primer momento i ya no cesó de entusiasmar me». Bajo esta influencia compone ocho trozos musicales que vienen a ser como ilustraciones al margen de *Fausto*. Se las envía a Goethe i éste por medio de una carta consulta al respecto al músico Zelter, diciéndole: «Aplaca la curiosidad que experimento a la vista de estas notas que me son tan desconocidas como maravillosas (2). Zelter le contesta: (Testualmente): «Certaines gens ne peuvent indiquer leur présence, et marquer leur participation en toute circonstance que par des expectorations bruyantes, des éternuements, des croassements, des vomissements: M. Hector Berlioz paraît être de ces gens-là, L'odeur de souffre qui se dégage autour de Méphisto l'attire, le fait éternuer et souffler de telle sorte, que tous les instruments s'agitent et font rage dans l'orchestre. De Faust, aucun cheveu ne bouge.—Au surplus, merci pour l'envoi: l'occasion se trouvera bien d'utiliser un jour ou l'autre, dans quelque leçon, cette excroissance, résidu

---

(1) Consultar Adolphe Boschot. «*La jeunesse d'un romantique*, Héctor Berlioz. París, Plon 1906.

(2) Carta del 11 de Junio de 1829.

d'avortement qui résulte d'un hideux inceste». (1)

Sin embargo, después de ensayos a través de los cuales sufrió toda clase de vicisitudes, cuyos detalles aquí no citaremos, se acerca, al fin, el momento en que Berlioz dará una obra por la cual la nueva escuela francesa de 1830 lo proclamará maestro. Obra en que la música i la literatura quedarán indisolublemente unidas. El día de la primera ejecución de su «*Sinfonía fantástica*» (2), en medio del tumulto de 1830, en plena juventud, contando a la sazón 27 años, aparece Berlioz en ese gran día con su cabellera con reflejos de fuego, a causa de sus cabellos colorines, casi rojos, su nariz aguileña, sus ojos color verde gris, de mirada penetrante, bajo una frente surcada por prematuras arrugas; la cara afeitada, con el pliegue nervioso de la boca i el mentón voluntarioso descubiertos. De estatura mediana, pero bien hecha, la que parecía agrandada por la enérgica expresión de la cabeza, aún más erguida por efecto de un cuello mui alto que llevaba. Al escribirle en cierta ocasión a su hermana, ya le había hablado sobre una composición musical de un jénero nuevo que preparaba i por medio de la cual trataría de impresionar fuertemente a su auditorio. En efecto, obtuvo el éxito soñado, pues el 5 de Enero de 1830 su «*Sinfonía fantástica*» ejecutada en la gran sala del Conservatorio de Música, fué todo un acontecimiento romántico. Un numeroso público compuesto de aficionados, de artistas, de curiosos i todo lo más cul-

---

(1) Carta del 21 de Junio de 1829.

(2) P. M. MASSON, *Berlioz*, París, Alcan. 1923. (*Les Maîtres de la musique*).

to de París de 1830, con salvas de aplausos i un entusiasmo loco saludó esa obra impregnada del colorido de esa época. (1)

Para comprender el rol de la literatura en la «*Sinfonía fantástica*», basta leer un detallado programa que con anticipación Berlioz hizo sobre su obra. Dicho programa estaba concebido, más o menos, en los términos siguientes: es ante todo la literatura romántica, con sus exaltaciones i frenesí, la que inspira el tono jeneral i aún ciertas espresiones particulares. Es ella igualmente la que proporeiona los temas sucesivos. Efectivamente, se encuentra en ellos «lo efímero de las pasiones» analizado por Chateaubriand, con sus abatimientos, su obsesión i sus delirios. Además el sentimiento de la naturaleza, concebido cual bálsamo benéfico, por lo menos provisorio, para los corazones enfermos. Existe también ese gusto por lo macabro que se acostumbra llamar, a veces, el «romanticismo vulgar». Además el gusto por lo fantástico i sobrenatural, el que no deja de unirse al gusto por lo grotesco, es decir, según los románticos, la unión de lo trájico con lo burlesco. El artista, ser que se remonta por sobre la humana naturaleza i que experimenta en un grado superior todos los sentimientos, i sobre todo los sentimientos dolorosos, tiene una «concepción que permite dar una unidad ficticia a trozos en realidad mui diversos». Esa concepción se encuentra igualmente en el más puro gusto romántico. He aquí el programa tal como lo dió Berlioz, en su primitiva redacción, al auditorio de 1830.

---

(1) P. M. MASSON. (Ver obra ya citada).

## EPISODIO DE LA VIDA DE UN ARTISTA

### Sinfonía fantástica en cinco partes

#### *Programa*

El fin del compositor ha sido el de desarrollar diferentes situaciones de la vida de un artista, tomando dicha vida en la parte que ella tiene de musical. El plan del drama instrumental privado como está de la ayuda de la palabra necesita una explicación previa. El programa que va a continuación debe ser considerado como la letra de una ópera que sirve para comprender la música cuyo carácter i expresión explica.

#### ENSUEÑOS I PASIONES

##### *Primera parte*

El autor supone que un joven músico afectado de esa enfermedad moral que un célebre escritor llama «*lo efímero de las pasiones*» vé por primera vez una mujer que reúne todos los encantos del ser ideal con que soñaba en su imaginación i se enamora perdidamente de ella. Por una singular rareza la imagen escojida viene siempre al espíritu del artista unida a *un pensamiento musical*, en el cual encuentra un cierto sello apasionado, pero noble i tímido tal como el que pone en el objeto amado.

Ese reflejo melancólico con su modelo correspondiente, lo persigue sin cesar como una doble *idea fija*. Esa es la razón por qué en la sinfonía se repite siempre la misma melodía con que comienza el

primer *allegro*. El paso de ese estado de ensueño melancólico interrumpido por algunos accesos de goce sin motivo al de una pasión delirante con ímpetu de furor i celos con arranques de ternura, lágrimas i confortamientos religiosos es el tema del primer trozo.

## UN BAILE

### *Segunda parte*

El artista se coloca en las circunstancias más diversas de la vida, en medio del *tumulto de una fiesta*, en la contemplación de las bellezas de la naturaleza, pero ya sea en la ciudad o en el campo, en todas partes, la imagen adorada se le aparece i perturba su espíritu.

## ESCENA EN LOS CAMPOS

### *Tercera parte*

Encontrándose una tarde en el campo, oye a lo lejos a dos pastores que hacen un intercambio de arias al son de sus gaitas. Ese duo pastoril, el sitio de la escena, el suave murmullo de los árboles agitados por el viento i algunos indicios de buenas esperanzas que ha concebido desde hace poco, todo contribuye a devolverle a su corazón una calma no acostumbrada i a darle a sus ideas un tinte más sonriente. Piensa en su soledad, pero confía en que pronto ésta ya terminará. Pero, i si su amada lo engañase...! Esta mezcla de esperanzas i temores, esas visiones de felicidad perturbadas por negros presentimientos, forman el tema del *adagio*. Por

fin, uno de los pastores repite su aria al son de su gaita, pero el otro ya no contesta... Se oye un ruido de truenos a lo lejos... i tras esto Soledad i... silencio.

## LA MARCHA DEL SUPPLICIO

### *Cuarta parte*

Por fin, convenciéndose el artista de que su amor es ficticio, se envenena con opio. Siendo la dosis del narcótico demasiado débil para quitarle la vida, lo sumerge en un sueño acompañado de las más horribles visiones. Sueña que ha dado muerte a aquélla que él ama i que condenado a la pena capital es conducido al suplicio i en esa horrible pesadilla se siente asistiendo *a su propia ejecución*. El cortejo avanza al son de una marcha, ora débil i sombría, ora imponente i solemne, en medio de la cual un ruido sordo de pasos graves, sucede sin transición a los esplendores más brillantes. Al final de la marcha los cuatro primeros compases de la idea fija, vuelven a aparecer como en señal de un último pensamiento de amor interrumpido por el golpe fatal.

## SUEÑO DE UNA NOCHE DE SABBAT

### *Quinta parte*

Se figura en el sabbat, en medio de un conjunto horrible de sombras, brujos i monstruos de toda especie que se han reunido a celebrar sus funerales. Ruidos estraños, jemidos, carcajadas, gritos en

lontananza a los cuales otros gritos parecen responderles. La dulce i amada melodía reaparece aún, pero ha perdido su espíritu de nobleza i timidez, ya no es sino una danza indecorosa, vulgar i grotesca; *es su amada* la que viene al sabbat... estalla la alegría a su llegada... ella pasa a tomar parte en la orjía diabólica... Se oye finalmente un toque a agonía; una parodia burlesca del *Dies irae* i de la Ronda del Sabbat.

La ronda del Sabbat i el *Dies Irae* juntos!

Se vé aquí ampliamente todo el arrebatado enfermizo de un Alfredo de Musset, toda la sobreexcitación de un Gérard de Nerval o también si se quiere todo el trasporte de colorido, toda la composición dramática de un Delacroix. O bien digamos que se trata de un Delacroix en toda la más ardiente sinfonía o un Alfredo de Musset o un Gérard de Nerval en toda una mezcla de sinceridad i de «literatura» característica de un Héctor Berlioz. El ciclo queda completo: las mismas formas de sensibilidad se manifiestan en la literatura, en la pintura i en la música i es la sensibilidad de la jeneración contemporánea. Todo converge a lo mismo. La expresión literaria del romanticismo no quedaría completa si no se agregase a ella las otras artes, como hemos tratado de hacerlo. Se le mutilaría al considerarla como separada de las otras modalidades de lo bello, como se le concebía en ese entonces. Esas modalidades no tienen más que una sola historia que es la misma para todas. Antes de 1815 reinaban las inquietudes, los trastornos i un vehemente anhelo por encontrar un arte nuevo. Después de 1815, habiendo cambiado bruscamente las



condiciones sociales, esa acción se acelera i alcanza el fin perseguido. A partir de esta fecha empieza una lucha que en 1830 llega a su victoria decisiva. En efecto, en ese gran año de 1830, aparecen simultáneamente las obras: «*La liberté guidant le peuple*» de Delacroix, «*La symphonie fantastique*» de Berlioz, i «*Hernani*» de V. Hugo. Más tarde se producirán otras formas de arte que a su vez derribarán a éstas i las relegarán al pasado. Pero nunca dejarán de ser consideradas como una de las más grandes tentativas de renovación i una de las etapas más gloriosas que ha registrado la historia de la civilización francesa.

---