

de Goethe, un momento corregido y anulado por otra serie de momentos y de posiciones de alma que se prolongan hasta agotar casi el riquísimo contenido de la conciencia. *René* es todo Chateaubriand, moralmente considerado: no hay psicología menos complexa. Como artista, Chateaubriand carece de invención de conjunto, y, por el contrario, tiene en altísimo grado la invención de los detalles. Más que libros, dejó magníficos almacenes de frases. De todos sus escritos pueden sacarse páginas maravillosas; pero ninguno de ellos está *compuesto*, salvo las tres novelas cortas. La unidad enteramente artificial de *Los Mártires*, prueba hasta qué punto estaba reñido su ingenio con la unidad orgánica.

No alcanza, por consiguiente, Chateaubriand en la historia del arte moderno la importancia que tienen los dos grandes poetas alemanes contemporáneos suyos, ni tampoco la de Byron, ni la de Manzoni y Leopardi. Mientras todos ellos permanecen vivos, las obras de Chateaubriand han envejecido extraordinariamente; y como una parte muy considerable de su mérito está en las palabras, sólo los franceses le sienten y aprecian debidamente, lo cual ya es una razón de inferioridad. Traducido, es de los autores que más pierden. Para estimarle en todo su valor, hay que hacerse cargo de la profunda revolución que hizo en la lengua de su patria, dejando preparado un magnífico instrumento para los poetas y prosistas que vinieron después. No ya sólo Lamartine, Alfredo de Vigny y Víctor

Hugo y Teófilo Gautier, sino los realistas mismos, con Flaubert á la cabeza, son discípulos de Chateaubriand en cuestión de estilo. La célebre novela *Salambona*¹ no es más que la exageración (en algunos casos la caricatura) de los procedimientos de estilo usados en *Los Mártires*. Sabido es que Gustavo Flaubert se quedaba extático ante las frases de Chateaubriand y continuamente las repetía con voz estentórea². Pero es claro que esta magia, pegada á los ápices de las sílabas, no existe ó es mucho más débil para nosotros.

En suma, Chateaubriand despertó en Francia la imaginación poética aletargada, mostró á los *ideólogos* de su tiempo que la palabra humana servía para algo más que para analizar y descomponer sensaciones, y que podía luchar con el pincel sin desventaja: transportando el idilio á las selvas americanas, le dió novedad y extraño color, y le realzó con rasgos de pasión sublime y trágica: al describir con amarga elocuencia su propia enfermedad moral, interpretó los sentimientos confusos de su generación y creó un ideal poético aunque no de la mejor poesía: buscando por sistema lo grande, cayó muchas veces en lo desmesurado y falsamente

¹ Tal me parece que debe ser en castellano (y no *Salambó*) el verdadero nombre de la heroína de Flaubert, evidentemente tomado del de aquella deidad cartaginesa que todavía tenía culto en Sevilla en los días del martirio de Santas Justa y Rufina.

² Véanse en las Memorias de Max. du Camp chistosas anécdotas sobre este punto.

gigantesco, pero otras se mostró capaz de comprender y aun de remedar la pureza del arte primitivo, más fielmente que otros asiduos lectores de Homero y de la Biblia: trajo el *color local*, poetizó la historia y la geografía, y, finalmente, escribió la primera poética romántica.

Romántica hemos dicho con toda intención, aunque el autor la tituló *Poética del Cristianismo*. La poética cristiana existe sin duda, pero no ha de confundirse con la poética de los pueblos cristianos. El Cristianismo es una revelación sobrenatural que realza, transfigura y perfecciona la naturaleza humana. Tiene su maravilloso propio, su moral tan superior á la moral filosófica, como es superior lo divino á lo humano: tiene, sobre todo, el tesoro de sus dogmas augustos, de sus misterios inefables, que así como son la más alta verdad, pueden ser también fuente de la más alta poesía. Pero sólo aquella poesía que directa y fielmente se inspire en esos dogmas y aspire á dar manifestación simbólica á esos misterios; sólo aquel arte que esté penetrado y saturado de la savia inmortal del cristianismo heroico y militante; sólo aquella poesía que contemple lo maravilloso como realidad tremenda y actual, y no como libre juego de la fantasía; sólo aquel arte que del Cristianismo tome aquellos elementos que sólo en el seno del Cristianismo pueden nacer, merecerán el nombre de arte y de poesía cristiana. La genealogía de este arte es conocida: nace de las narraciones evangélicas y de las visiones del *Apocalipsis*; se

dilata riquísimo por la serie de los libros apócrifos; ensaya rudamente las representaciones simbólicas en las paredes de las catacumbas; crea un nuevo género de elocuencia; un arte litúrgico (que no ha de confundirse con la liturgia misma, sino que es desarrollo y eflorescencia de ella); un arte musical y una poesía lírica; dos géneros de arquitectura; dos escuelas pictóricas; un poema colosal que abarca tierra y cielo. Pero antes, y después, y al mismo tiempo que todas estas cosas florecen, los pueblos cristianos, que, además de serlo, son griegos, latinos, germanos, eslavos, y que han recibido, por consiguiente, los frutos de la herencia y de la raza, crean una porción de formas de arte que esencial y substantivamente no son cristianas, y que llegan á ser anticristianas á veces. Estas formas se insinúan muchas veces en el arte cristiano propiamente dicho, alteran la unidad y la pureza del tipo, ó le complican con rasgos nuevos; y á su vez el Cristianismo, eje y centro de la civilización moderna, dilata su influencia, pero *accidental* y no esencialmente, á esas formas y modos de arte, que sin visible profanación no puede decirse que hayan nacido de su espíritu. Existe, pues, en todos los pueblos cristianos una *dualidad* artística, de que los pueblos antiguos no dan ejemplo. En la India y en Grecia, la teogonía y la poesía son en su origen una misma cosa, y luego se desenvuelven como miembros de un mismo organismo, sin que haya verdadera emancipación, á no ser

en los tiempos de decadencia. Una religión humana y natural pudo y debió engendrar un arte natural y humano, que en rigor es su complemento y perfección última. Pero el Cristianismo no es religión humana, sino divina; no natural, sino sobrenatural, y, por tanto, se encuentra, respecto del arte, en condiciones totalmente diversas. Le recibe, le acoge, le llama amorosamente; pero, en rigor, puede vivir sin él. Toda forma artística, por su mismo carácter de limitación humana, resulta pobre y estrecha para tal contenido. Un arte cristiano perfecto y adecuado á su fin sería una monstruosidad inconcebible. El arte cristiano nunca puede ser más que una aproximación tímida hacia su objeto. En este punto, la superioridad estética del arte clásico es innegable, y la conclusión más religiosa sería quizá la tesis contraria á la de *El Genio del Cristianismo*. Pero aquí convendría hacer varias distinciones, y acaso la clave de todo pudiera encontrarse en la teoría de lo sublime. Lo sublime, que es una especie de relámpago de lo infinito, es el género de belleza peculiar del arte cristiano; pero por lo mismo que es un relámpago, no basta á difundir la belleza total en aquellas obras donde imprime el surco rapidísimo de una luz que no es de este mundo.

Es cierto también que los efectos poéticos del Cristianismo han tenido que ser distintos, según las aptitudes de las razas que le han adoptado. Y en cuanto al que hemos llamado *arte de los pueblos cristianos*, es decir, á todas aque-

llas producciones artísticas que no se proponen primariamente un fin religioso, es claro que algunas ó muchas de ellas han podido obtener ó han obtenido una perfección estética igual ó superior á la de los modelos clásicos, así como otras se han quedado notoriamente inferiores, sin que ni lo uno ni lo otro haya de atribuirse, como á causa primera, á la influencia del Cristianismo, sino al genio individual de los artistas, á las condiciones históricas de su producción y á otras circunstancias muy numerosas y bien obvias. Resulta de aquí que el que pretenda explicar la literatura moderna, como lo intentó Chateaubriand, por el Cristianismo sólo, pierde el tiempo y no demuestra nada, puesto que la literatura moderna ó romántica, es decir, la que nació en los tiempos medios y dura hasta nuestros días, tiene sus hondas raíces, no solamente en el espíritu cristiano, sino en la tradición clásica más ó menos adulterada, en el paganismo septentrional, lleno de supersticiones y de misterios, en el individualismo germanico, en la Caballería, y en la fecunda y varia agitación del Renacimiento. Sólo deslindando todas estas cosas, se pueden evitar vanas declamaciones.

Chateaubriand no hizo nada de esto; lo involucró todo: despreció las cuestiones de orígenes y las enseñanzas de la historia, procedió sin verdadero respeto á las cosas santas, y dejó, en vez de un libro apologético, un libro de amena recreación y de crítica superficial y mun-

dana. No hablemos de la primera parte, consagrada al dogma y á la doctrina. Chateaubriand no era teólogo ni filósofo, ni estaba obligado á serlo; pero, en materia donde tanto abundan las riquezas, es casi burlarse de los lectores probar el pecado original por las costumbres de la serpiente de cascabel, y comparar el celibato eclesiástico con la virginidad de las abejas. La lectura de este primer libro es afflictiva para quien tenga espíritu religioso y conozca algo de los grandes monumentos de la controversia cristiana. El mismo Chateaubriand pasa como sobre ascuas por esta parte dogmática, y procura reparar su desastroso efecto con una especie de historia natural recreativa, destinada á amplificar el argumento de las causas finales. Aquí triunfan sus grandes condiciones de paisajista, que lucha con las *Harmonías* de Bernardino de Saint-Pierre y totalmente las obscurece; de pintor de animales, á quien el mismo Buffon tiene que ceder la palma, si no en la elegancia majestuosa y sostenida, á lo menos en la brillantez y variedad de matices, no menos ricos y variados que los del plumaje de una ave del Paraíso. Después de esta deslumbradora excursión, mucho más artística que científica, por los dominios de la física estética, el autor examina en dos partes, que son las más extensas de la obra, la influencia del Cristianismo en las bellas artes y en la literatura. Hay mucho que admirar en estos capítulos, y su benéfico resultado es indudable. El siglo XVIII

había escarnecido por boca de Voltaire la sublime poesía de los Sagrados Libros; Chateaubriand la rehabilitaba, haciendo el paralelo entre la Biblia y Homero. El siglo XVIII había renegado de todas las instituciones cristianas como tétricas, absurdas y bárbaras; Chateaubriand ponderaba, en muy bellas páginas, el esplendor de las solemnidades de la Iglesia, hacía la apología de las campanas, trazaba el cuadro de las rogativas, penetraba en los cementerios campestres y en los túmulos de la abadía de San Dionisio, describía los hábitos de los monjes y las heroicas odiseas de los misioneros, explicaba las armonías de la religión cristiana con las escenas de la naturaleza y con las pasiones humanas, convidaba á los poetas á meditar en los claustros; en suma, llamaba á todas las puertas de la imaginación, y en todas fué oído. No sabemos que el libro produjera ninguna conversión; era demasiado alegre y profano para esto; pero despertó en unos la curiosidad, en otros la simpatía, que suele ser principio de amor y de conocimiento. Estos efectos se vieron pronto en la nueva generación literaria. Los poetas románticos suelen ser creyentes algo dudosos; pero hasta cuando blasfeman, ponen en sus palabras una exaltación religiosa ó antirreligiosa, que la impiedad cínica y burlona del siglo XVIII no conoció nunca. Los apóstrofes del *Rolla* de Alfredo de Musset, sus maldiciones contra Voltaire, no se comprenden sino después de *El Genio del Cristianismo*. No hay poeta impío y libertino de

nuestro siglo que no haya sentido, y no haya expresado enérgicamente, la preocupación del misterio de lo infinito, y el convencimiento de que *una grande esperanza ha atravesado la tierra*.

Pero si de esta impresión de conjunto se desciende á los detalles, la estética cristiana de Chateaubriand pierde mucho. Él mismo vino á confesar que en aquella fecha era extraño á todas las bellas artes, excepto la literatura. La rehabilitación literaria y solemne del arte gótico no la hizo Chateaubriand, sino Víctor Hugo, en un famoso capítulo de *Nuestra Señora*, que suscitó una legión de arqueólogos. Chateaubriand en materia de artes no es romántico, ni traspasa los límites de la pobre crítica del Imperio. Encuentra todavía bárbaros los templos ojivales, pero en cambio se extasia con la arquitectura del Cuartel de Inválidos y con los jardines de Versalles. ¿Qué más? Su propia crítica literaria es la de La Harpe ó la de Marmontel; es la crítica francesa clásica, llevada hasta el risible extremo de poner en parangón la *Zaira* de Voltaire con las lágrimas de Príamo á los pies de Aquiles. Cualquiera pensaría que en una *Poética del Cristianismo*, el grande Alighieri debía ocupar largo espacio. Pues sucede todo lo contrario: Chateaubriand no sabe de Dante más que los versos de la puerta del infierno y el episodio de Francesca de Rímini. En cambio, ¿dónde va á buscar el tipo de la poesía cristiana? Nadie podría sospecharlo: en el siglo de Luis XIV y en el siglo XVIII. Voltaire está tratado como un gran

poeta, y el juicio de la *Henriada* ocupa triple espacio que el de la *Divina Comedia*, «*producción caprichosa*», que tiene algunas bellezas en medio de muchos lunares «*bijos del siglo y del mal gusto del autor*». Para probarnos la superioridad de la poesía cristiana en la creación de caracteres, se nos cita como tipo de padres cristianos el Lusínán de *Zaira*, como tipo del hijo cristiano el Guzmán de *Alcira*. Otros paralelos no menos extravagantes, sacados de obras cuya lectura nadie soporta hoy, sirven para probar que el Cristianismo ha introducido una revolución en el modo de sentir y expresar las pasiones. Los tipos clásicos en esto, los que Chateaubriand opone en son de triunfo á la mismísima Dido virgiliana, son la Heloisa de la *Heroída* de Pope, ó más bien, de la de Colardeau, la Julia de Rousseau, y una Clementina, que, francamente, ignoro de qué novelas sentimentales será protagonista. Con argumentos y modelos de esta fuerza prueba Chateaubriand su tesis.

En suma, el libro ha caducado. Salvo algunos capítulos, no se le puede leer hoy más que á título de curiosidad histórica. La tesis misma está mal puesta, mal desarrollada y mal defendida para quien no se deslumbre con las apariencias de falaz declamación. Comparar lo maravilloso *positivo* del Cristianismo con lo maravilloso de la mitología, es proporcionarse un triunfo fácil pero sobremanaera peligroso. Son dos cosas que ni por un momento pueden estar en la misma línea. dos órdenes de pensamien-

tos tan remotos, que sólo la comparación es ya una irreverencia. Existe, sin duda, una *mitología cristiana* (expresión que no nos atreveríamos á usar si ya no la hubiese empleado José de Maistre); pero esta mitología empieza donde acaba la parte positiva y dogmática del Cristianismo, y aunque sea una eflorescencia natural del espíritu cristiano, es al fin creación libre de la fantasía popular, y, como tal, unas veces superior, otras inferior á las creaciones de la mitología clásica. Hablo de la riquísima literatura de los libros apócrifos, de las leyendas, de los viajes á las regiones infernales, totalmente ignorada de Chateaubriand y omitida en *El Genio del Cristianismo*. Cuando se habla de lo maravilloso cristiano, importa distinguir bien ambos elementos, y mantener clara, muy clara, la raya infranqueable que separa lo humano de lo divino. De otro modo nos exponemos á convertir el Cristianismo en una fantasmagoría ó en una ópera. Nunca se ha creído tan sinceramente en él, como en los tiempos en que nadie se preocupaba de sus bellezas poéticas, ni se oía repetir á todas horas: «¡Qué bello, qué consolador, qué artístico!» ¿Cómo de la categoría de belleza, y de una belleza tan relativa como la belleza del arte, ha de inferirse la categoría de verdad, y de verdad absoluta y eterna! ¿Cómo un creyente que lo sea de veras ha de consentir nunca que un género de maravillas en que él no cree sino como artificio y deleite de la fantasía, se ponga en parangón con aque-

llos misterios inefables que absorben toda la adoración de su alma? ¿Ni qué tiene que ver esto con el gusto literario? ¿Será más ó menos cristiano el que admire, como Chateaubriand, á Racine, al Tasso y á Voltaire, ó el que encuentre y juzgue que la tragedia francesa es un género falso y monótono; la *Jerusalén*, una elegante novela de caballerías, menos divertida que el *Orlando*; y estime y tenga por cierto que la *Henriada* y todas las tragedias y todos los versos largos y serios del patriarca de Ferney son receta efficacísima contra el insomnio? ¿Será preciso, para merecer nombre de varón piadoso, creer que los antiguos estaban destituidos del sentimiento de la naturaleza, y que Lucrecio y Virgilio entendían de esto mucho menos que Thompson y Gessner? Pues esta es otra de las proposiciones del *Genio del Cristianismo*, cuyo autor compadece muy de veras á los antiguos, porque en pena de su gentilismo é impiedad, estuvieron privados de leer los *Jardines* del abate Delille, y las *Estaciones* de Saint-Lambert. Al leer este y otros pasajes no menos frívolos, cualquiera diría que en la mente de Chateaubriand el beneficio de la redención humana no tuvo más objeto que hacer posible la publicación de *Pablo y Virginia* ó la de *Atala*.

El Genio del Cristianismo había aparecido en 1802. En 1807 vieron la luz pública *Los Mártires*, en que el autor intentó llevar á la práctica su propia teoría, con el dudoso resultado que sabemos. Hay en este poema en prosa bellezas

inmortales; pero, lejos de asegurar el triunfo de la Musa de la Verdad sobre la Musa de las Ficciones, como se anuncia en la invocación, todo lo que es ó quiere ser cristiano resulta lo más débil, y, al contrario, los recuerdos de la musa homérica tienen mucha gracia, sencillez y encanto. Y es que Chateaubriand podía tener en cierto grado la imaginación cristiana, pero tenía pagano el sentimiento. Aun en la misma melancolía de René hay mucho de la tristeza epicúrea que sigue al placer. Su verdadera fórmula está en aquellos versos de Lucrecio, que lo mismo podían ser de Byron :

« Medio quoniam de fonte leporum
Surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angit. »

Es hora de terminar con Chateaubriand. Su excepcional influencia nos ha hecho detenernos en él, y también la consideración de que fue el único de los innovadores franceses que no parece haber recibido influencia alguna de las literaturas extranjeras, al revés de Mad. de Staël, que debió á Inglaterra y á Alemania la mayor parte de sus ideas críticas. Chateaubriand ignoró siempre la cultura alemana, y en cuanto á la inglesa (sobre la cual escribió un *Ensayo crítico* bastante descosido), se atuvo siempre á lo que de ella había aprendido durante sus años juveniles de destierro. Tradujo y comprendió bastante bien á Milton : muy medianamente á Shakespeare. No gustó de Walter Scott, y poco de Byron, á quien tachaba de haberle plagiado

el tipo de René, ¡como si Byron hubiera necesitado salir de su propia alma para encontrarle! No diremos que algunos poetas ingleses descriptivos y sentimentales de fines del siglo XVIII, especialmente Beattie y Gray, y todavía más el falso Ossian, dejasen de influir en Chateaubriand; pero esta influencia fué muy tenue, y de ningún modo comparable con la que ejerció Juan Jacobo.

Es, pues, totalmente francés en sus orígenes el romanticismo de Chateaubriand, y añadiremos que conserva muchos vestigios de la disciplina clásica. Quizá esto explica, juntamente con su incurable vanidad personal, el que Chateaubriand mirara con tanto desprecio todas las tentativas de emancipación literaria posteriores á la suya, y escatimara siempre sus elogios á la *posteridad de René*, mostrándose injusto apreciador, no ya sólo de Víctor Hugo, sino del mismo Lamartine.

El crítico, el consejero predilecto de Chateaubriand, el que le infundió su amor á la literatura del siglo XVII y su respeto á la lengua de Fénelon y de Racine, fué Fontanes¹, espíritu ecléctico; pero en quien la timidez académica predominó siempre sobre la simpatía con que miraba ciertas novedades autorizadas por el genio de su amigo. Fontanes trazó el plan de *El Genio del Cristianismo*, vindicó *Los Mártires* de la censura atrabiliaria de los críticos imperiales,

¹ Vid. sobre Fontanes un largo estudio de Sainte-Beuve en los *Portraits Littéraires*, tomo II.

y en sus poesías elegíacas y religiosas, v. gr., *La Cartuja* ó *El Día de Difuntos*, presentó un matiz de transición entre la lírica antigua y la lírica lamartiniana. Como censor de detalle, no tenía precio. Su crítica íntima y familiar preservó á Chateaubriand en sus obras capitales de exagerar los defectos de su manera exuberante y pomposa, y cuando Fontanes hubo desaparecido, Chateaubriand se dejó arrastrar de su natural pendiente al efectismo retórico, hasta llegar á los excesos de mal gusto que afean la *Vida de Rancé* ó las *Memorias de Ultratumba*. Cuando se leen algunas páginas de *Los Mártires* ó del *Itinerario*, que tienen hasta sobriedad y aticismo, y que tanto contrastan con lo que vino después, se comprende que pasó por allí la lima de Fontanes suavizando asperezas, y que con razón podía decir á Chateaubriand lo que Tibulo á Mesala: *Non sine me est tibi partus bonos*. Nada tan útil en las épocas críticas del arte como la presencia de tales censores, inflexibles en cuanto á la pureza de dicción, tolerantes y benévolos con el espíritu y con la forma esencial de la obra poética aunque no sea la misma que han aprendido á admirar desde sus primeros años. «Yo veía á Fontanes lleno de sorpresa (dice Chateaubriand) cuando le leía fragmentos de *Los Natchez*, de *Atala*, de *René*; no podía reducir estas producciones á las reglas comunes de la crítica; pero conocía que entraba en un mundo nuevo, veía una naturaleza nueva, comprendía una lengua que él mismo no hablaba.

Recibí de él excelentes consejos, le debo todo lo que haya de correcto en mi estilo: me enseñó á respetar el oído, me impidió caer en la extravagancia de invención y en la aspereza de ejecución que caracteriza á mis discípulos.»

Para mayor fortuna, tuvo Chateaubriand, al lado de esta crítica que le servía de freno, otra que le daba alas porque ella misma las tenía; crítica impregnada de misterioso perfume platónico y espiritualista, crítica *sugestiva* en alto grado, y engendradora de mil pensamientos que sin ella no hubiesen nacido en el alma del poeta. Esta crítica era la de otro amigo de Chateaubriand, Joubert¹, uno de los moralistas más refinados é ingeniosos, y de los espíritus más dulces y simpáticos de que puede honrarse la literatura francesa. No dejó más que pensamientos; pero tienen la alta virtud de haberlos pensado el autor por sí mismo, libre de convenciones y de rutinas de escuela, con perfecta y absoluta sinceridad. Y entre estos pensamientos los hay exquisitos, dignos de la antigüedad helénica, dignos de Platón mismo; y hay otros vaporosos, tenues, casi impalpables, que parecen ideas musicales (si se nos permite la frase) más bien que conceptos del entendimiento.

¹ *Pensées, Essais Maximes et Correspondance*, de M. Joubert, publicados en 1842 por su sobrino P. Raynal, en dos volúmenes. Han escrito sobre ellos, además de otros muchos críticos, Sainte-Beuve (*Portraits Littéraires*, tomo II, y *Causeries de Lundi*, tomo I); Caro (*Mélanges et Portraits*, tomo II), y sobre todo Matthew Arnold (*Essays in Criticism*, tomo II).

El mismo Joubert decía que los más hermosos versos son los que se exhalan como sonidos ó como aromas, los que conservan el calor ó la humedad del aliento del alma. Así es su prosa. Oigamos algunos aforismos suyos, que anuncian una poética nueva: «Á las lenguas hay que tratarlas como á los campos : para hacerlas fecundas, cuando no son jóvenes, hay que removerlas á grandes profundidades : sólo en esas profundidades se encuentra el oro....» Creía Joubert, muy distinto en esto, como en todo, de la mayor parte de los franceses, que acaso la belleza del estilo es compatible con cierta obscuridad y ciertas nubes, cuando éstas proceden de la excelencia misma del pensamiento, ó de la elección de palabras que no son comunes, de giros que no son vulgares. «Es cierto (decía) que lo bello literario tiene siempre una belleza visible y otra belleza oculta, y que nunca nos hace más impresión que cuando lo descubrimos atentamente en una lengua que no entendemos sino con trabajo.» Nadie creyó tan firmemente como Joubert en la persistencia absoluta del ideal del arte. «En los géneros templados, en todo lo que es inferior, depende uno, á pesar suyo, del tiempo en que vive y habla, como todos sus contemporáneos, pero en lo bello, en lo sublime, en todo lo que participa de lo sublime ó de lo bello, no se depende de nadie, y en cualquier siglo se puede ser perfecto, con más trabajo, eso sí, en unos tiempos que en otros.» Tenía más de clásico puro que de clásico francés: «La elegancia de Ra-

cine (escribe) es perfecta ; pero no es suprema como la de Virgilio.» Otros dichos suyos han conquistado ya la inmortalidad: «Dios, no pudiendo conceder á los griegos la verdad, les dió la poesía.» ¿Y cuál era su concepto de la poesía? Nunca la define sino con imágenes á cual más graciosas: «En todas las palabras que emplea un verdadero poeta hay para los ojos cierto fósforo; para el gusto, cierto néctar; para la atención, una ambrosía que no hay en las otras palabras.» «Hay versos que por su carácter parecen pertenecer al reino mineral, porque tienen su ductilidad y su brillo; otros al reino vegetal, porque tienen su savia; otros pertenecen al reino animal, y tienen vida: los más bellos son los que tienen alma: pertenecen á los tres reinos; pero á la Musa pertenecen todavía más.» «El alma se canta naturalmente á sí misma todo lo que es bello ó le parece tal: no se lo canta siempre con versos ó con palabras medidas, sino con expresiones é imágenes en que hay cierto sentido, cierto sentimiento, cierta forma y cierto color, que tienen cierta armonía la una cosa con la otra y cada una dentro de sí.»

De este espíritu sutilísimo, etéreo y luminoso, algo paradójico en la expresión, algo humorista y fantástico, pero enamorado siempre de todo lo bello y santo, decían sus amigos que parecía un alma que había encontrado por casualidad un cuerpo, se había alojado en él como había podido, y no veía el momento de salir de ella. Fué el teórico de todas las delicadezas

idealistas. « Donde no hay delicadeza no hay literatura (decía). Ni temo ni odio la fuerza, pero estoy algo desengañado de ella; es una cualidad que solamente es loable cuando está oculta ó velada. En el sentido vulgar de la palabra, Lucano tenía más fuerza que Platón. La fuerza no es la energía: algunos autores tienen más músculos que talento. »

La celebridad de este soñador es completamente póstuma, y no ha hecho más que acrecentarse con el transcurso del tiempo. No es popular, ni puede serlo; pero hay muchos que preferirían ser autores de su libro de *Pensamientos* más bien que de todas las voluminosas y espléndidas producciones de Chateaubriand. Esta admiración ha traspasado los límites de Francia, y ha dictado al primero de los críticos ingleses de nuestros días, á Matthew Arnold, páginas que terminan con una especie de apoteosis. « Vivió en los días de los filisteos, cuando toda idea corriente en literatura tenía el sello de Dagón, y no el sello de los hijos de la luz.... Pero hubo unos pocos que, aleccionados por alguna tradición secreta, ó iluminados quizá por divina inspiración, se libraron de las supersticiones reinantes, y no doblaron la rodilla ante los ídolos de Canaán, y uno de estos pocos se llamaba Joubert. »

Así como Chateaubriand tuvo su pequeño grupo literario, en el cual con méritos desiguales figuraron, además de los autores citados, el poeta Chénedollé, Guéneau de Mussy

y otros¹, así también Mad. de Staël tuvo el suyo, no menos selecto y mucho más decididamente romántico. En este grupo hay que poner á Guillermo Schlegel, que escribió en francés la *Comparación entre las dos Fedras* (1807), y fué principal inspirador del libro de *Alemania*. Hay que contar también á Benjamín Constant (de Lausana), tan célebre en otro tiempo como publicista de la escuela doctrinaria, y hoy mucho más célebre, con celebridad casi novelesca, por sus lances de amor y fortuna con grandes damas de su tiempo, y también por su singular novela psicológica titulada *Adolfo* (1815), libro de observación admirable y despiadada, donde se disea con rigor anatómico una variante del mal de René, mucho menos poética y más opaca que la primitiva. Si es retrato del alma del autor, ¡qué seca y gastada debía de tenerla! Pero al mismo tiempo, ¡qué sutileza de análisis en este producto de extrema decadencia, cuyo autor no parece haber sido joven nunca! Como crítico iniciador, merece recuerdo por sus *Reflexiones sobre la tragedia*, que acompañan á la imitación en verso que publicó del *Wallenstein* de Schiller en 1809, defendiendo, aunque tímidamente, las libertades del teatro inglés y alemán.

Otro escritor suizo del grupo de Mad. de Staël contribuyó á propagar el estudio de las

¹ Sobre todos estos personajes y otros mas oscuros, hay cuantos detalles pueden apetecerse en el Chateaubriand de Sainte-Beuve.