

de esta aplicación histórica tan en desacuerdo con los hechos, que nos muestran el idilio como un género tardío y de cultura refinada (el mismo *Cantar de los Cantares* pertenece á la época más adelantada de la civilización hebrea); lo importante en estas páginas de Bonald es la fórmula ya copiada, que tantos han repetido, sin saber su autor, y otros atribuyéndosela á Mad. de Staël, cuyo libro *De la literatura* está inspirado por un concepto algo semejante; salvo que Bonald ve en el Cristianismo el término del progreso, mientras que Mad. de Staël le dilata indefinidamente.



III

PERÍODO DE TRANSICIÓN Y DE LUCHA: EN LA POESÍA LÍRICA: EN EL TEATRO: EN LA PROSA.—LA LITERATURA DE LA RESTAURACIÓN (BÉRANGER, DELAVIGNE, PABLO LUIS COURIER, ETC.).—RESISTENCIA CLÁSICA.—ACTITUD DE LA CRÍTICA EN PRESENCIA DE LOS INNOVADORES.—LA CRÍTICA ECLÉCTICA: VILLEMMAIN, GUIZOT.—DIRECCIONES EXCÉNTRICAS: ROMANTICISMO IDEOLÓGICO-SENSUALISTA DE STENDHAL.

VÍCTOR Hugo afirmó en un célebre preámbulo escrito en 1830, que el romanticismo en literatura era algo así como el liberalismo en política. La frase logró fortuna, y conquistó, sin duda, para la escuela romántica la adhesión ó la simpatía de muchos espíritus prosaicos, que, extraños á las fruiciones del arte puro y desinteresado, necesitan enlazarle con algún principio social ó político para forjarse la ilusión de que realmente gustan de la poesía. Es cierto que el arte, en su manifestación histórica, no se concibe aislado del medio social, ni independiente de los demás órdenes de la vida; pero en lo más profundo de su esencia, en lo más sustantivo, en lo que le hace y

constituye obra bella, el arte cumple las leyes de su propio interno desarrollo, y se emancipa en gran parte de las transitorias combinaciones políticas. Sus relaciones con el estado social y con el espíritu dominante, son reales, muy reales, pero también muy complejas y muy difíciles de reducir á fórmula breve y expedita. El romanticismo proclamaba la libertad artística, como el liberalismo la libertad política: tal fué la primera y superficial semejanza que hizo á muchos decir y creer que el romanticismo era una de las infinitas, aunque remotas, consecuencias del impulso de la Revolución francesa. Pero lo cierto y averiguado es que el romanticismo alemán, el primero de todos y el que á todos sirvió de modelo, y, en rigor, el único que tuvo verdadera teoría, fué pura y estrictamente reaccionario; fué un movimiento de retroceso hacia la Edad Media, y lejos de haberse engendrado por el contagio de las ideas francesas, nació como protesta del espíritu germánico contra ellas; y lejos de haber renegado del espíritu cristiano, procuró de nuevo encenderle en las almas, yendo á buscar su inspiración hasta en las más candorosas leyendas y en los más infantiles rasgos de la devoción popular. Por lo cual los hombres que en Alemania participaron, más ó menos, del espíritu del siglo XVIII, como Goethe y Schiller, no fueron románticos, sino en rarísimos momentos, y los que entraron más de lleno en el torrente revolucionario de nuestro siglo, como Enrique Heine, comenza-

ron por renegar del romanticismo y ensañarse con sus ideas y con sus hombres. El romanticismo alemán es, ante todo, literatura de neófitos católicos como el conde Stolberg, Federico Schlegel, José de Eichendorf y Clemente Brentano; literatura de admiradores del arte gótico, del drama calderoniano, de la pintura pre-rafaélica, y de todas las manifestaciones más característicamente contrarias á las preocupaciones y hábitos morales del siglo XVIII. Para Federico Schlegel, que fué el más autorizado teórico de la escuela, no hay obra *romántica*, sino muestra «algunas centellas del amor divino, cuyo centro y foco está en el Cristianismo». Para Juan Pablo, el espíritu caballeresco y la poesía romántica no son más que retoños del espíritu cristiano. Tal fué, ó quiso ser, el romanticismo alemán, y no hay historiador literario que pueda caracterizarle de otra manera.

En Inglaterra no hubo propiamente romanticismo, á lo menos como escuela militante y con programa definido; pero los escritores que en algún modo pueden ser calificados de románticos, tales como Walter-Scott y algunos *lakistas*, especialmente Southey, manifiestan la misma tendencia que los románticos alemanes, poetizan los recuerdos del pasado monárquico y feudal, y en política son *tories*, esto es, conservadores acérrimos. Ya hemos dicho repetidas veces que es un error en que sólo caen los extranjeros y nunca los ingleses, el considerar á Byron y á Shelley como poetas románticos.

Pues si vamos á Italia, encontraremos que allí los poetas revolucionarios, ateos y pesimistas han sido y son siempre clásicos, al paso que el romanticismo fué profesado exclusivamente por almas cristianas y piadosas, tales como Manzoni, Tomás Grossi y Silvio Pellico, y tuvo también el carácter de rehabilitación de la Edad Media.

Y en Francia, es sabido que los hijos del siglo XVIII, los rezagados de la Enciclopedia, los Guinguené, Morellet y José María Chénier, fueron sistemáticamente hostiles á toda innovación literaria, y lanzaron todos los rayos de la excomunión académica contra *Atala*, *El Genio del Cristianismo* y *Los Mártires*. La misma Mad. de Staël, mientras permaneció fiel á su primera educación de mujer del siglo XVIII, fué muy tímida en materias de crítica y muy reservada en apoyar obras que, como la de Chateaubriand, parecían máquina de guerra contra el espíritu de la Revolución; y si en su libro *De la Alemania* se aventuró algo más y soltó por primera vez la voz *romanticismo*, fué después que su punto de vista moral había cambiado por entero, abriéndose su alma á esperanzas cristianas.

Y, finalmente, en el período de la restauración en que ahora vamos á entrar, el movimiento romántico fué representado casi exclusivamente por poetas del partido legitimista, como Lamartine, V. Hugo y Alfredo de Vigny, al paso que la oposición liberal, republicana ó bonapartista, se mantuvo dentro de los límites

del clasicismo, como lo prueban en diversos géneros y con méritos muy diversos, Pablo Luis Courier, Béranger, Delavigne, Scribe; para citar solamente los nombres que han conservado alguna celebridad. Quizá sólo pueda hacerse la excepción, por cierto muy notable, de Stendhal, que fué á un tiempo liberal y romántico, pero que siempre anduvo solo, y en rigor creó una nueva forma de romanticismo para su uso particular.

No se pretende con lo dicho (nada más lejos de nuestra intención) confundir la causa del romanticismo con la de ninguna escuela ó grupo determinado. Sería incurrir en el mismo error que censuramos en otros. El romanticismo es una revolución artística que tiene sus propios orígenes y su propio desarrollo, independientes de la revolución política, que en algún caso pudo favorecerla, pero que en otros, manifiestamente la contrarió. Es cierto que dos tendencias antinómicas hubo en el seno del romanticismo francés, y aun pudiera añadirse una tercera, aunque por el momento más velada, la tendencia realista de Diderot, que luego en manos de Balzac iba á desarrollarse con tanto brío. Al revés del romanticismo alemán y del italiano que son cosa sencilla y lógica, el romanticismo francés es cosa bastante compleja, y que no se acierta á desmenujar del todo sino siguiéndole paso á paso en sus múltiples manifestaciones. La transformación de principios políticos y aun religiosos que divide en dos partes claramente distintas la vida

de cada uno de los dos grandes líricos románticos (sin quebrantar, no obstante, tanto como pudiera creerse, la unidad literaria de su fisonomía) prueba que en el romanticismo lidiaban esas dos tendencias contrapuestas, dándose fiera batalla en el alma de unos mismos poetas. El romanticismo francés descendía en gran parte de Rousseau, y no podía desmentir su origen. Por este lado, es decir, por el predominio del elemento personal y anárquico, el romanticismo pudo en cierto momento, sobre todo en su segunda fase, sentirse atraído por el liberalismo, y aun por el radicalismo político, y contraer con él estrecha alianza. Pero en su primera y más característica fase, en la que va desde la publicación de las *Meditaciones* hasta la representación de *Hernani* y la aparición de las *Hojas de Otoño*; en suma, desde 1815 á 1830, que es el período de invasión y de lucha, el romanticismo fué, con raras desviaciones, arte cristiano y caballeresco, grandemente simpático á los partidarios del antiguo régimen, y á los aristócratas que volvían á sus abandonados castillos execrando el espíritu de la Revolución. Por el contrario, entre los volterianos puros, entre los bonapartistas de la víspera, que entonces comenzaron á llamarse liberales, pasaba por artículo de fe la conservación de las antiguas tradiciones literarias.

Esta oposición liberal y volteriana tuvo su poeta, maligno y delicioso poeta, cuyas picaduras de avispa causaron tanto daño á la mo-

narquía restaurada como las mismas barricadas de Julio. Este poeta, el más francés de nuestro siglo, así en sus defectos, como en sus cualidades, fué Béranger (1780-1857) que debió su inmensa y hoy decaída popularidad, en parte sin duda á las pasiones políticas cuya hoguera atizaba, pero en parte mayor sin duda á un arte de composición muy refinado y exquisito que, sin llegar á la perfección clásica, como suponían en su tiempo los que candorosamente le comparaban con Horacio, basta para disimular la pobreza, la vulgaridad, el prosaismo frecuente de sus ideas, su trivial deísmo, su epicureismo frío y económico, su cinismo morigerado, su sentimentalismo bonachón, su liberalismo de tienda de ultramarinos ó de viajante comisionista; todas las cualidades, en fin, que convirtieron sus canciones en evangelio de la clase media francesa, cuyos instintos halagaba. Ser poeta con un fondo de ideas que son la negación misma de toda idealidad y de toda poesía, tal fué el triunfo de Béranger. En su arte es casi perfecto, por la invención feliz de los estribillos (*refrains*) que se graban indeleblemente en la memoria y vuelan como saetas mortíferas; por la consumada habilidad con que agrupa en torno del tema principal las circunstancias accesorias; por la concisión penetrante, aunque á veces algo seca y enjuta; por la viveza y agilidad con que hace saltar el ritmo, por lo condensado y nervioso de la dicción, por la mezcla habilísima de tonos, por el instinto de compo-

sición dramática en miniatura. Sin aliarse nunca con los románticos, fué á su modo gran innovador.

Educado en la literatura del Imperio, de la cual conservó siempre resabios, especialmente en el estilo algo académico de sus canciones más pomposas, había comenzado haciendo ensayos épicos y ditirámicos, pero pronto descubrió su verdadera vocación; y apoderándose de un género *popular* en el sentido lato de la frase (aunque más bien oscilase entre lo *vulgar* y lo artístico), la canción báquica y picaresca, siempre cultivada en Francia, y en la cual recientemente se habían distinguido Collé, Panard, Désaugiers y otros poetas más ingeniosos que comedidos; la convirtió desde el primer momento en otro género nuevo y propio suyo, que sin ser la oda propiamente dicha, puesto que no tiene ni su amplitud, ni su libertad, ni su arranque, admite, sin embargo, la misma materia poética que la oda, aunque la trate diversamente. Desde *El Rey de Ivetot*, la más antigua de las canciones de la colección de Béranger puesto que se remonta á 1813, pudo conocerse que estaba creada una nueva forma lírica; lo que el mismo Béranger llama «una lengua capaz de tomar los tonos más opuestos». Este falso poeta popular que no afectaba otro título que el de *chansonnier* y declaraba no saber ni latín, era realmente artista refinadísimo, más laborioso que espontáneo; cualquier cosa menos ingénuo. No venía del pueblo, sino que se dirigía á él, para inocularle sus odios de sec-

tario. Su poesía báquica es convencional y falsa como la de un hombre sobrio: jamás conoció ni supo expresar el delirio de la orgía. *La Bacante* no tiene de tal más que el título. Sus canciones eróticas son muchas veces desvergonzadas, cínicas y aún obscenas; pero nunca son verdaderamente sensuales, y quizá repugnan más por la misma ausencia de tonos calientes y de embriaguez genial, y por la lujuria calculadora y senil. En realidad, ni el vino ni el amor, ó lo que él llamaba tal, preocupan mucho á Béranger: son rodeos y máscaras para llegar á otros fines. Halagando malos instintos y concupiscencias vedadas, conquista su público, al cual va á adoctrinar á su manera, porque Béranger tomaba muy en serio su misión de propagandista político, y con apariencias de buen humor era terrible fanático. El tiempo ha ido marchitando muchas de estas canciones que en su tiempo tuvieron fuerza corrosiva y diabólica, y que hoy viven sólo como documentos históricos de un período de lucha, pero ha respetado otras que expresan sentimientos generales y aun á veces sentimientos generosos de libertad ó de patria. Ha respetado también algunas de las canciones que pudiéramos decir *épicas* (*Les Souvenirs du peuple*, por ejemplo), que son cantos diversos de la leyenda napoleónica, creada en gran parte por el mismo Béranger, el cual, en medio de su democracia, y quizá por su democracia misma, contribuyó más que otro alguno á mantener vivo el prestigio del primer Imperio y á preparar indirec-

tamente el segundo. Al lado de estas canciones, que son en cierto sentido lo más noblemente popular que Béranger hizo, hay que poner también algunas bellísimas poesías puramente líricas y personales como *La Bonne Vieille*; y las arrogantes canciones socialistas y humanitarias, posteriores á 1830 (*Los Gitanos, Los Contrabandistas, El viejo vagabundo*) donde la poesía de Béranger adquiere tono de balada filosófica, y una vena de independencia selvática, que contrasta con su manera anterior, y que ha de atribuirse á la influencia latente del romanticismo, que modificó hasta á sus propios adversarios. No diremos que Béranger lo fuese, propiamente hablando. El descendía directamente de la tradición francesa, no de la oratoria y solemne, sino de la fácil, graciosa y risueña (que llaman *gauloise*) de Villon, de Marot y de La Fontaine. Cultivaba un género tradicional, pero que nunca había sido más que tolerado ni había podido competir con los géneros nobles. El romanticismo que vino á destruir esta especie de aristocracia literaria, y á emancipar la canción del puesto inferior y subordinado en que vivía, tenía que ser simpático á Béranger por esta razón, y él mismo lo dice en su biografía. Además, y esto parece muy extraño, tuvo siempre grande admiración por Chateaubriand de quien llegó á ser muy amigo y á quien llamaba *maestro*. ¡Singular discípulo por cierto del autor de *Los Mártires*, el de *Lisette*, *Frétillon* y la *Marquise de Pretentaille*! Pero es lo cierto que Béranger dice muy formalmente en

uno de sus prólogos y repite en sus Memorias que «la parte poética y literaria de las admirables obras de Chateaubriand le había emancipado de Batteux y de La Harpe». En unos versos que le dirigió en 1831 está expresada muy sinceramente su admiración por aquel «Colón poético, que nos reveló los tesoros de un nuevo mundo», «aquel peregrino á quien su patria debe tantas liras». Aunque en todos los versos de Béranger no hayamos acertado á encontrar rasgo alguno que denuncie esa lectura asidua y entusiasta de Chateaubriand, hay que creerle bajo su palabra, lo mismo que cuando nos dice que ha sido griego y que ha despertado á las abejas en el monte Himeto, por más que su helenismo nunca pasara de los arrabales de París.

Cuando aparecieron los versos de Andrés Chénier, Béranger creyó que eran una invención del editor Enrique de la Touche. Como otros ilustres poetas, y más que otros por falta de extensión en su cultura, fué siempre Béranger pobrísimo crítico. Sainte-Beuve cuenta que nunca le oyó elogiar más que versos vulgares y medianos. No comenzó á gustar de Lamartine sino en el período de decadencia, después de *Jocelyn*. Con el romanticismo de Víctor Hugo se mostró indiferente y casi desdeñoso, dando por pretexto la tendencia retrógrada de sus escritos. Pero era imposible que por un resquicio ó por otro dejase de penetrar en las canciones de Béranger algo de la nueva doctrina, y así como su liberalismo fué tomando en los últimos tiempos el matiz de

democracia socialista, que es mucho más de nuestro siglo que del siglo XVIII; así la influencia y la amistad de Lamennais (á quien principalmente hemos de atribuir este cambio, y que era, á su modo un gran romántico en prosa) trajo á las postreras colecciones del *chansonnier* esas novedades humanitarias y hasta rústicas, que tanto contrastan con el tono habitual de sus primeras inspiraciones ¹. Con el esfuerzo final y todo, queda siempre un poeta de segundo orden que rara vez se levantó sobre la preocupación del momento: poeta de partido en primer término, poeta nacional en segundo; sólo por excepción, y nunca por ímpetu ni en larga vena, sino en hilo tenuísimo, alcanzó la grande y universal poesía del sentimiento humano, que tan sin esfuerzo brotaba de los labios de aquel gran poeta toscano, con cuyos *scherzi* políticos se han comparado sus canciones. No, no hay paralelo posible entre Béranger y Giusti. El autor del *Sospiro dell' anima*, es uno de los mayores líricos de este siglo. En sus obras ha muerto lo transitorio, pero brilla con inextinguible y purísima luz, y se engrandece más cada día

¹ La reputación de Béranger, que fué extraordinaria durante su vida, no ha hecho más que decaer después de su muerte. Para estudiar estas alternativas de la crítica, puede verse un artículo, enteramente ditirámico de Sainte-Beuve en 1832 (*Portraits contemporains*, tomo 1), otro del mismo bastante severo en el tomo II de las *Causeries de Lundi* (1853), y otro severísimo de Montégut en 1857 (*Nos Morts contemporains*). Pero ninguno tanto como el de Renan en el *Journal des Débats*, 1859.

aquella parte de sus versos en que menos repararon los contemporáneos. ¿Cuándo Béranger tendrá igual fortuna? La alta crítica francesa le es hoy sistemáticamente hostil: el espíritu aristocrático y refinado de Renan declara que sus canciones no merecen leerse más que como documento histórico, y le execra como prototipo de la vulgaridad francesa, del buen sentido pedestre é insubstancial que profana las cosas más altas. Por otro lado, su teoría de la *utilidad del arte* le ha hecho antipático á los puros artistas, que hoy dominan en la poesía lírica sin contradicción alguna. No es fácil que su antiguo renombre, ligado en gran parte á las circunstancias, pueda renacer, pero aunque se le niegue elevación, nunca sin injusticia podrá negársele gracia, no ática ciertamente, pero sí francesa.

El helenismo que Andrés Chénier había transportado á los versos, le llevó á la prosa, mediante industrioso y hábil artificio, Pablo Luis Courier (1772-1825), antiguo oficial de artillería, en quien extrañamente se mezclaban el filólogo y el periodista militante. En su educación libre y activa, no diversa de la de algunos espíritus del Renacimiento, conoció á un tiempo los libros y los hombres, y en Italia se inculó la cultura clásica, hasta el grado de perfección que revelan sus traducciones y sus cartas, que son para la posteridad sus obras maestras, mucho más que los *pamphlets*, á los cuales debió el ruido que hizo en vida. Escritor eminentemente arcaico, pero

lleno de gracia y de frescura en su arcaísmo, hizo en la lengua de la prosa revolución no menor que la que los románticos iban á hacer en el dialecto de la poesía. No sólo rechazó la lengua abstracta y seca del siglo XVIII, sino que saltando sobre la lengua noble pero monótona y enfática del siglo XVII, se fué á buscar la lengua abundante, libre, sabrosa y pintoresca del siglo XVI, en los grandes prosistas de aquel período, especialmente en Amyot y en Montaigne, no de otro modo que los románticos saludaron á Ronsard como precursor suyo. Pero la manera de Pablo Luis es muy compuesta, y no puede considerarse como un mero *pastiche* de la lengua del Renacimiento, aun en aquellas obras donde más de cerca quiso seguirla, v. gr.: en sus traducciones de *Lucio ó el Asno*, de las *Pastorales* de Longo, y de algunos fragmentos de Herodoto. Courier, que era grande helenista, penetró en el genio y manera de la sintáxis griega, especialmente de la de Xenofonte, mucho más que Amyot ó cualquier otro de sus modelos; la combinó con esa prosa familiar, anticuada y enérgica que los franceses llaman *gauloise*, y que se parece más á la prosa italiana ó castellana de los buenos tiempos que al francés clásico; y tuvo el buen sentido de remozarlo todo con rico caudal de expresiones francas, tomadas de la lengua viva de los rústicos, á la cual hay que volver siempre que se quiere infundir nueva savia á una lengua empobrecida por la etiqueta académica y cortesana, y por el abuso del espí-

ritu de sociedad. En esta parte del estilo, Courier inició la reacción más violenta contra el siglo XVIII, al cual pertenecía por sus ideas políticas, si es que en él, después de todo, eran algo más que una afectación ó un desahogo de mal humor, puesto que sólo le llegaban al alma las cuestiones gramaticales y literarias. Su exclusivismo purista tomaba las formas más chistosas. «Habría en Europa cinco ó seis hombres que sepan griego (decía): todavía es mucho menor el número de los que saben francés».... «Guardaos mucho de creer (escribía á Boissonnade) que nadie haya sabido escribir en francés después del reinado de Luis XIV: la última mujercilla de este tiempo vale más por el lenguaje que Juan Jacobo, Diderot, D'Alembert y todos sus contemporáneos y los posteriores á ellos: todos son *asnos* bajo esta relación de la lengua: no se puede usar ninguna de sus fases: no debéis enteraros ni siquiera de que existen.» Es casi seguro que no leyó ningún libro francés de su tiempo, como no fuese de erudición y para enterarse de la materia. Aun en esto, su curiosidad era muy limitada, porque de la historia decía: «todas esas necedades sólo pueden pasar cuando van acompañadas de los ornamentos del estilo». Encontraba que el mejor historiador era el que se burla de los hechos, y Plutarco le divertía mucho por las graciosas mentiras que cuenta. *Poca materia y mucho arte* era su divisa. Por eso escribió tan poco, y sobre materias en apariencia tan insignificantes: una mancha de tinta en un ma-

nuscrito : unos aldeanos á quienes se prohíbe bailar en domingo : una pendencia con el alcalde de su pueblo sobre corte de leña : un elogio de Helena para rivalizar con Isócrates. Había en esto cálculo de artista , había quizá impotencia secreta, había sobre todo profundo desprecio de la literatura de su época : « Contentémonos con leer y admirar á los antiguos (decía) : á lo más, intentemos hacer algunas débiles copias : si esto nada vale para la gloria , sirve para la diversión por lo menos. » Su doctrina literaria está condensada en el prefacio de su traducción de Herodoto. « La lengua de esta traducción , si no es la del pueblo , está sacada á lo menos de la lengua popular. No hay nada menos poético en el mundo que el tono y estilo del gran mundo.... Traducir á Homero en nuestra lengua académica , lengua de corte, ceremoniosa , rígida , pobre , enervada por el uso de la gente culta , es un error deplorable ; hay que emplear una dicción ingenua , franca , popular y rica como la de La Fontaine. No basta con todo nuestro francés para traducir el griego de Herodoto, de un autor que escribió sin ninguna traba , que ignorando el buen tono y las falsas conveniencias , dice sencillamente las cosas , las llama por su nombre , hace todo lo posible para que se las entienda, repitiéndose , corrigiéndose por miedo de no haber sido bien entendido : de un autor que no habiendo aprendido la gramática, ni siquiera sabía distinguir el sustantivo del adjetivo.... Herodoto no se traduce en el idioma

de las dedicatorias, de los elogios y de los cumplimientos.... Herodoto no supo nunca nada de lo que nosotros llamamos « príncipe, trono y corona », ni de lo que en las Academias se llama « favores de las damas y felicidad de los súbditos ». En él , las damas, las princesas llevan á beber sus vacas ó las del rey, su padre, á la fuente vecina , encuentran allí algún joven, y les pasa cualquier percance que el autor expresa siempre con la palabra propia. En Herodoto hay hombres libres y hay esclavos , pero no hay súbditos.... El empeño de ennoblecerlo todo, la jerga , el tono de corte , que infestó el teatro y la literatura en tiempo de Luis XIV, han echado á perder excelentes ingenios, y son causa de que los extranjeros se burlen de nosotros con justa razón. Los extranjeros no pueden menos de soltar la carcajada cuando ven en nuestras tragedias á Mr. Agamenón y á Mr. Aquiles que disputan en presencia de todos los griegos, y á Mr. Orestes, que arde en vivas llamas por su señora prima. La imitación de la corte es la peste del gusto, lo mismo que de las costumbres... Un hombre separado de las altas clases, un hombre del pueblo , un aldeano que sepa griego y francés, es el único que llegará á hacer una traducción de Herodoto, si tal cosa es posible : tal es la razón que me ha movido á emprender ésta, donde empleo, como se va á ver , no la lengua *cortegianesca*, como dicen los italianos, sino la de las gentes con quienes trabajo en mis campos.... lengua más sabia que la de la Academia,

y como antes he dicho, mucho más griega¹.»

Hemos citado íntegro este curiosísimo trozo, en primer lugar porque no es muy conocido á pesar de su importancia; y en segundo para mostrar que una de las principales conquistas del Romanticismo sobre la retórica, aquella de que Víctor Hugo principalmente se jacta en una célebre poesía de sus *Contemplaciones*; la *democratización* del lenguaje, aboliendo la distinción entre palabras nobles y villanas, estaba ensayada en la prosa y formulada teóricamente por el escritor más enamorado de la belleza clásica que después de Andrés Chénier ha nacido en Francia.

Semejante á Pablo Luis Courier en algunas circunstancias de su vida, y también en la excéntrica genialidad de su carácter, y en la brusca y resuelta afirmación de su propio sentir, indócil á toda disciplina, floreció otro escritor, novelista, viajero y crítico, de los más originales de nuestro siglo, al cual estaba reservada inmensa celebridad póstuma, después de haber pasado en vida más bien por un epícuréo ingenioso y algo extravagante en su cinismo, que por escritor destinado á imprimir hondamente su huella en la historia literaria y á traer nuevos modos de pensar, y de ver las cosas humanas. De Stendhal puede decirse que ganó todas sus batallas después de muerto. Entre los que le conocieron y trataron más ín-

¹ *Œuvres complètes de P. L. Courier....* Paris, A. Sautellet, 1830, tomo II, págs. 279 á 284.

timamente (sin excluir al mismo Mérimée), ninguno llegó á adivinar y presagiar tan rara fortuna; ninguno, excepto Balzac, que saludó *La Cartuja de Parma* con un enérgico ditirambo. Mientras la mayor parte de las reputaciones del período literario de la Restauración palidecen ó están ya eclipsadas, se lee hoy á Stendhal, pseudónimo de Enrique Beyle, como se leería á un contemporáneo: se le ha convertido en jefe de escuela: Taine le ha llamado «gran novelista y el primer psicólogo de nuestro siglo», y los naturalistas le traen y le llevan como á precursor suyo, aunque lo cierto es que se les parece muy poco. En rigor, no se parece á nadie; se resiste á toda imitación; es un tipo literario, una curiosidad única, más curiosa que simpática ni admirable.

Pero extraordinariamente curiosa, bajo el aspecto psicológico sobre todo. Puede disputarse que Stendhal (1783-1842) sea en rigor artista, por más que fuese notabilísimo crítico de artes, caprichoso y arbitrario sin duda, pero sincero, convencido y lleno de pasión en sus gustos buenos ó malos. Pero como productor de obras de arte (si se exceptúan sus narraciones cortas) no tiene estilo, sino una *manera* impertinente y afectada, una negligencia petulante que divierte en las primeras páginas y llega á impacientar después. Beyle estaba lleno de manías, siendo en él una de las más arraigadas la de no querer pasar por hombre de letras, sino por hombre de mundo que se divertía en escribir

como quien fuma un cigarro (frase suya) sin caer en la puerilidad de tomar por lo serio lo que escribía. Tenía, además, sus peculiares teorías sobre el estilo; le quería sencillo, desnudo, casi ideológico. Es célebre aquella frase suya «antes de ponerme á escribir una novela, leo por algunos días en el Código civil para formarme el estilo». Sin tomar al pie de la letra esta y otras semejantes humoradas, contradichas muchas veces en la práctica por el mismo autor, es cosa clara que el ideal literario de Stendhal, derivado de su procedimiento psicológico, era el más contrario que puede imaginarse á la furia colorista de Balzac, de Flaubert y de Zola. Evidentemente, no son de la misma escuela. Nacido Stendhal en el siglo XVIII, y saturado hasta los tuétanos de la filosofía analítica de Condillac y de su *lengua de los cálculos*, aspiraba á hacer del lenguaje literario, no la visión más ó menos brillante, más ó menos fantasmagórica, de la realidad, sino un sistema de notación, lo más exacta y precisa que le fuera dable, de los fenómenos de la sensación, á los cuales él reducía toda la vida del espíritu. Es evidente que el estilo de los *naturalistas* no ha nacido ni podido nacer de esta álgebra gramatical, sino que es la última exageración del sistema opuesto; es decir, de la retórica pintoresca de los románticos, tal como la profesaron, sobre todo, Teófilo Gautier y su escuela.

Cabe en el estilo que adoptó Beyle, cierto grado de belleza literaria, el cual consiste ó debe

consistir en aquella transparencia y lucidez que hace que no se interponga nube alguna entre el pensamiento y su expresión, sino que juntos lleguen á la comprensión del lector, desterrando totalmente de su ánimo la idea del estilo, y haciéndole descansar sin esfuerzo en la contemplación de las cosas mismas. Pero cabalmente, este género de belleza es el que menos veces logra Stendhal, culpa en parte de la complicación refinada de su pensamiento, mucho más sutil que el de los ideólogos antiguos; y en parte del desdichado prurito de afectación y sin gularidad que él llevaba á todas las cosas y que le hacía dar tormento á su propio espíritu, forzándole á increíbles contorsiones. Dotado, por naturaleza y por estudio, de sagacidad extraordinaria para sorprender los más ocultos repliegues de la conciencia moral, se inclinó con preferencia, y como por sabio *dilettantismo*, al estudio de los más monstruosos y excéntricos, al cultivo de todas las rarezas psicológicas, de los maquiavelismos oscuros, de las perversidades é infamias más preternaturales é inusitadas, de todos los casos raros de clínica mental. Los héroes de Stendhal, en sus novelas largas (*Le Rouge et le Noir* y *La Chartreuse de Parme*), son personajes tan extrañamente concebidos, tan negros y misteriosos, dotados por el autor de maldad tan estrambótica y trascendental, que ni ellos ni el psicólogo que los analiza pueden hablar como todo el mundo. Digámoslo claro: hay en el arte de Stendhal mucho ingenio, pero todavía más

charlatanismo. Charlatanismo de todas especies: hipocresía vuelta del revés, hipocresía de inmoralidad y de ateísmo (por más que fuera Stendhal, sin necesidad de violentarse, uno de los pensadores más radicalmente inmorales y ateos y una de las almas más secas que han existido), afectación de profundidad y de desdén aristocrático, afectación de incoherencia y falta de lógica, afectación de escribir mal; en suma, toda especie de afectaciones. La época era propicia á ellas, y después del satanismo elegante de Byron y del hastío inconsolable de Chateaubriand, Stendhal no quiso ser menos, é inventó para sí propío, aunque por de pronto con menos éxito, el tipo del materialista alma de cántaro con visos de Maquiavelo frustrado. Stendhal, que en su juventud había sido Comisario de guerra, ó cosa tal, en los ejércitos imperiales, y que luego pasó su vida bastante obscuramente en los consulados de Italia, se creía diplomático formidable; hombre de excepcionales talentos para la guerra y para la acción política, si no se lo hubiesen estorbado las circunstancias, y sobre todo la caída de Napoleón, que era su ídolo, la única creencia y la única superstición de su vida. Á sus personajes predilectos les infundió este mismo carácter y estas mismas quiméricas pretensiones, poniéndoles en la frente el sello de especial predestinación que llevan todos los héroes románticos. Ni Julián Sorel ni Mosca tienen nada de personajes naturalistas: es cierto que su actividad se consume en luchas

microscópicas, en intrigas subalternas, en crímenes tan horribles como estrafalarios; pero todo el empeño del autor es presentarlos como seres superiores, que serían capaces de conmovier el mundo, si no los encadenase la fatalidad de los tiempos á esa acción obscura y sin gloria. Es en el fondo, aunque presentada de diverso modo, la misma fatalidad que aqueja y persigue á los héroes de Byron, y responde en cierto modo á la singular conmoción que toda aquella juventud debió de sentir ante el espectáculo verdaderamente inaudito (y para los contemporáneos mismos, envuelto ya en los vapores de la leyenda y del mito) de la grandeza y de la catástrofe napoleónica. En ninguno fué tan honda esta impresión como en Stendhal: las mejores páginas de *La Cartuja de Parma*, las primeras, dan testimonio de ello.

Repito que nunca he podido comprender la razón que pueden tener Zola y sus discípulos para decir que «las obras de Stendhal han determinado, juntamente con las de Balzac, la evolución naturalista actual»¹. Razón literaria quiero decir, pues de otro género ya sé que la tienen, y está bien á la vista. Stendhal, en cuanto escritor brutal y cínico, se asemeja á los naturalistas por la predilección conque busca, estudia y representa toda fealdad moral; y también porque en filosofía profesa como ellos el mecanicismo y el determinismo más groseros; porque

¹ Vid. E. Zola: *Les Romanciers Naturalistes*, 1889, páginas 75 á 124, estudio sobre Stendhal.