

excluye del alma humana todo afecto limpio y generoso. Esa será, sin duda, «la nota verdadera y nueva que Stendhal encontró en la novela», según expresión de Zola. El cual no tiene razón en añadir que Stendhal haya sido el primero que ha visto al hombre «desnudo del oropel de la Retórica y fuera de las convenciones literarias y sociales»; porque Stendhal tiene su retórica propia, bastante fastidiosa y monótona por cierto, y no pueden darse personajes más convencionales, ó, por mejor decir, más imposibles, literaria y socialmente, que los suyos. El mismo Zola confiesa que son «curiosidades cerebrales», y no otra cosa. Por otra parte, Stendhal en sus novelas (no tanto en sus viajes) carece, no solamente de abundancia pintoresca, sino hasta de sentido de la realidad exterior. Y aunque no crea en Dios, ni en la espiritualidad del alma, ni en el deber moral, ni en otra cosa alguna, sino en el placer físico, procede en sus análisis, no como fisiólogo, sino como ideólogo; no como materialista de ahora, sino como materialista del siglo pasado, extraño á las ciencias experimentales, y, por el contrario, muy familiarizado con los procedimientos de las matemáticas y de lo que llamaban «gramática general». La novela de Stendhal, es, pues, un mundo aparte, tan lejano de la novela naturalista, como puede serlo el *Adolfo* de Benjamín Constant. Tampoco se encuentra en Stendhal el desprecio de la fábula complicada, que ha llegado á ser dogma entre los naturalistas. Sus no-

velas tienen mucha acción, y acción interesante; sobre todo *La Cartuja de Parma* es una novela de aventuras, un verdadero embrollo, lleno de lances inesperados y sorprendentes como los de un cuento de Bandello.

Resulta, pues, que Stendhal, por cualquier lado que se le mire, no es realista, en el moderno sentido de la palabra, sino *romántico materialista*, combinación rara, pero no única, puesto que se dió también en Mérimée y en algún otro. Con Mérimée tiene también el punto de contacto del *exotismo* literario (que en Stendhal se reduce á italianismo), la predilección por la pintura de acciones feroces y sanguinarias, de pasiones violentas y rápidas que estallan y matan en un punto mismo, sin que la impasibilidad del narrador se altere en lo más mínimo al contar los más grandes horrores. Tales son esas famosas novelas italianas de Beyle (*Vittoria Accoramboni*, *La Abadesa de Castro*, *S. Francesco a Ripa*, *Los Cenci*, *La Duquesa de Paliano*, *Vanina Vanini*, etc.), que si estuviesen mejor escritas, si el autor hubiese poseído el arte del diálogo, la graduación de los efectos dramáticos, y la perfección sobria y nerviosa de estilo que en Mérimée admiramos, podrían competir sin desventaja con las más felices narraciones de este insuperable cuentista. Pero el arte incompleto, y, por decirlo así, *cojo*, de Stendhal, hace que su perpetua ironía trascendental se vea más al descubierto, y resulte más desabrida y antipática.

En teoría, no fué Stendhal menos romántico que en la práctica. Tiene sobre otros muchos críticos de su escuela el mérito de la prioridad, puesto que desde 1814 estaba en la brecha: tiene además la ventaja de haber poseído conocimientos de la literatura extranjera, y especialmente de la italiana é inglesa, que eran todavía rarísimos en Francia. Y por último, fué el primer crítico de esta nación que salvó los límites del horizonte literario propiamente dicho, y pudo tratar con igual competencia de música, de pintura y de poesía, lo cual le daba indudable superioridad, de criterio estético. Estas ventajas estaban contrapesadas por su po-brísima filosofía, que le llevaba á negar todo carácter absoluto á la idea de belleza, y á erigir en única ley y norma de arte el relativismo de las sensaciones. Stendhal, pues, no pasa de ser un crítico empírico, pero generalmente de buen gusto y de mucho ingenio; aunque deslucido por el afán de presentar sus ideas en forma descosida, paradójica y extravagante, con lo cual, huyendo del escollo de la pedantería dogmática, viene á caer en otro género de pedantería escéptica y mundana, que le perjudica bastante.

Beyle comenzó por la crítica musical, publicando en 1814 una vida de Mozart y unas cartas sobre Haydn. Este libro, cuyo interés está principalmente en las anécdotas biográficas (que Beyle contaba muy bien, por lo cual tuvo siempre singular predilección por ellas), está tradu-

cido en parte del alemán y del italiano¹, pero fué para la mayor parte de los franceses una revelación. El autor rompía con todas las preocupaciones técnicas. «Quisiera (dice), que todos los cursos de literatura yaciesen en el fondo del Océano.» Analizaba los efectos de la música como un epicúreo que busca ante todo los goces del sentido; y con más lógica que otros sensualistas, infería que «no puede existir el mismo género de belleza para dos seres tan distintos como el alemán y el italiano», y que, por consiguiente, «cada hombre y cada pueblo han de tener su bello ideal distinto, que será la colección de todo lo que les agrada en las cosas de una misma naturaleza». «¿Cómo lo bello ideal del danés ha de ser lo mismo que el del napolitano?» «Se puede criticar á un hombre cuando se le ve errar en los medios que pueden conducir al fin que se propone, pero no es razonable pedirle cuentas sobre la elección de este fin.»

Hay, sin embargo, una inconsecuencia en este primer libro de Stendhal. Negando lo bello ideal para la música, lo admite para la es-cultura y la pintura, «porque la diferencia de las formas del cuerpo humano en los diversos países, es mucho menor que la diferencia de los temperamentos determinada por la diferencia de los climas. Es más fácil, pues, establecer un tipo de belleza universal para el arte que reproduce estas formas exteriores, que para las artes

¹ Vid. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, tomo ix, página 309.

que ponen en actividad los diversos afectos de almas tan diferentes.» Es dudoso que Stendhal llegase nunca á modificar este punto de vista suyo, esencialmente contradictorio en un hombre que rebajaba toda belleza á la categoría de lo agradable. Quizá consistiese la razón de esta inconsecuencia, en que Stendhal sentía bastante bien, á su modo, lo mismo la música alemana que la melodía italiana, y lo mismo la literatura clásica que la romántica, por lo cual en estas artes proclamaba libertad absoluta, al paso que en pintura nunca comprendió otro arte que el de Rafael y Leonardo de Vinci, y en escultura no pasó de las estatuas de Canova, lo cual explica que en las artes del dibujo se atuviese á la tradición académica sin intentar modificarla.

Completa la serie de las obras de Stendhal sobre crítica musical su *Vida de Rossini*, impresa en 1823, donde de nuevo se insiste sobre las diferencias entre la música alemana y la italiana, y se exagera el punto de vista empírico hasta afirmar que «lo bello ideal cambia cada treinta años en música»¹. La Música no es para Stendhal otra cosa que el más vivo y refinado de los placeres sensuales. «Lo que le da superioridad marcada sobre la más bella poesía, sobre *Lallah-Rook*² ó la *Jerusalem*, es que en ella se mezcla un placer físico extraordinariamente vivo, aunque de poca dura-

¹ *Vie de Rossini*, ed. Lévy, pág. 11.

² *Lallah-Rook*, estaba entonces en el apogeo de su triunfo: hoy ha decaído mucho de su estimación antigua.

ción y poca fijeza.... El placer enteramente físico y maquinal que la música da á los nervios del oído, forzándolos á tomar cierto grado de tensión, pone el cerebro en un estado de irritación que le obliga á producir imágenes agradables y á sentir con embriaguez veinte veces mayor las imágenes que en otros momentos no le hubiesen dado más que un placer vulgar.... Nada hay real en la Música más que el estado en que deja el alma» (lo que Stendhal entiende por *alma*). De aquí una serie de comparaciones tomadas casi siempre del sentido del gusto: «la melodía simple y encantadora es como los frutos perfumados y dulces que gustan tanto en la infancia: la armonía, por el contrario, se parece á los manjares picantes, agrios, fuertemente sazonados, cuya necesidad experimenta el paladar estragado conforme se avanza en la vida. Al niño le gustan melocotones: es la melodía. El adulto prefiere *sauc-craut*, salsas fuertes ó una copa de kirsch: esta es la armonía.» A falta de otro mérito, no se puede negar que esta estética tiene algo de aperitiva.

Es, pues, la Música un placer meramente fisiológico. Las reglas actuales son completamente inútiles, pero Stendhal cree en la posibilidad de una teoría experimental de la Música, y parece que adivina ó presagia el advenimiento de Helmholtz: «Lo Música espera su Lavoisier, un hombre de genio que haga experiencias sobre el corazón humano y sobre el órgano del oído, y de estas experiencias deduzca las reglas de la

Música.... La mayor parte de las reglas que oprimen en este momento el genio de los músicos, se parecen á la filosofía de Platón y de Kant: son cavilaciones metafísicas inventadas con más ó menos ingenio é imaginación, pero cada una de ellas tiene necesidad de ser sometida al crisol de la experiencia: reglas imperiosas que no se apoyan en nada, conveniencias que no parten de ningún principio.» Es el mismo punto de vista de nuestro P. Eximeno, que en filosofía era tan sensualista como Stendhal, aunque no fuese como él epicúreo en moral, contentándose con serlo en arte.

Mérimée, en la noticia sobre Stendhal que precede á la correspondencia inédita de su amigo, ha juzgado con entera exactitud el valor de sus juicios de artes, esparcidos, no solamente en su *Historia de la Pintura en Italia*, libro tan interesante como descosido, sino en sus *Paseos por Roma*, en su viaje *Roma, Nápoles y Florencia*, y en sus excursiones por varias provincias de Francia, coleccionadas con el nombre de *Mémoires d'un Touriste*. «Admirador apasionado, Stendhal, de los grandes maestros de las escuelas romana, florentina y lombarda, les presta muchas veces intenciones dramáticas que quizá no tuvieron, pero cuenta á su manera las emociones que ha sentido delante de sus obras, y describe los efectos, aunque se equivoque en cuanto á la causa. Probablemente, si él mismo hubiera intentado escribir en diferentes ocasiones sus impresiones delante de un mismo cua-

dro, se hubiera quedado sorprendido de la variedad de ellas.» Tal es el efecto natural de la consideración puramente empírica, en que basa sus juicios Stendhal. Pero además se le puede tachar de excesivamente académico en sus gustos, cosa extraña en quien tanto alardeaba de originalidad. Stendhal no sabe admirar otras obras que aquellas que universalmente pasan por admirables, ni da un paso sin que Vasari y Lauzi le sirvan de guías. A veces su entusiasmo parece convencional y ficticio: otras veces se le ve recurrir á extraños motivos históricos para razonar su admiración. Usa y abusa de la historia anecdótica y secreta, para explicar por ella las creaciones del arte, sin mostrar nunca grandes escrúpulos de crítica respecto á la calidad y origen de las anécdotas. Su libro está lleno de fábulas, y aun de fábulas calumniosas, como tantas y tantas de las que entonces corrían sobre la historia de los Papas y sobre la Italia del siglo xv. Stendhal no conoció á fondo más Italia que la del siglo xviii, y aun ésta por sus peores lados. Del alma italiana anatomizó algunas fibras; pero para descubrir otras, anduvo, no solamente torpe, sino ciego. Su ateísmo feroz y agresivo, sus instintos groseramente voluptuosos, sus mil preocupaciones de hombre de sistema, su psicología apocada y miserable que reducía al interés y al deleite los motivos de las acciones humanas, cerraron enteramente sus ojos á la inteligencia de la pintura de la Edad Media, y aun á la inteligencia de los grandes

maestros del Renacimiento, en cuanto conservaron la tradición del ideal cristiano, que á los ojos de Stendhal no ofrecía sino « asuntos ridículos ú horribles ». No viendo en el siglo xvi más que una brutal orgía de carne y de sangre, y una espléndida cabalgata fantasmagórica, como han hecho Stendhal y su discípulo Taine, que en esta parte le sigue fielmente, es imposible llegar á comprender cómo de tal medio social pudo brotar un arte tan puro, elegante y armonioso, que el mismo Stendhal define por el concepto de la gracia y el de la nobleza, así como define el ideal antiguo por el concepto de la fuerza depurada y majestuosa.

Los libros iv, v y vi de la *Historia de la Pintura*, contienen una especie de estética llena de digresiones, según costumbre de Stendhal, y dividida en innumerables capítulos breves. Sería difícil y aun imposible resumirla, porque se compone toda de ideas sueltas en que apenas se percibe el lazo dialéctico. Muchas de estas ideas han logrado fortuna, y puede decirse que constituyen hoy el fondo de la estética positivista. Explicar el origen de la mitología y de la estatuaria clásica por el sentimiento de terror que en los hombres primitivos producía el espectáculo de la fuerza: reducir la belleza á la expresión de un carácter *útil*, entendiendo por utilidad la perfección física: definir la escultura como *el arte de dar fisonomía á los músculos* (consideración no falsa, y hasta profunda, pero incompleta): convertir en clave única de la histo-

ria del arte la influencia de los climas y la combinación de los temperamentos, estudiados conforme á las lecciones de Cabanis y Destutt-Tracy, que el autor llama *sublimes*, y de las cuales infiere que una será la belleza para el sanguíneo, otra para el bilioso, otra para el flemático: tal es, en sus puntos capitales, la teoría de Stendhal, de la cual dice él mismo con su habitual franqueza: « Probablemente no es más que la expresión del temperamento que la casualidad me ha dado ». Séalo ó no, resulta tan original é ingeniosa en los pormenores, como vulgar en el fondo. Hay mucho sentido á veces en las paradojas de Stendhal, y mucha sagacidad para discernir las aptitudes estéticas y sociales de los diversos pueblos, especialmente los italianos y los franceses. En esta parte le ha rendido Taine brillante homenaje al principio de su *Historia de la literatura inglesa*, pero para comprender lo hiperbólico de este homenaje, aun dentro del empirismo en que Taine se mueve, no hay más que comparar los imperfectos esbozos de Stendhal con las maravillas que su discípulo nos ha dado en el mismo género. « Hay un sistema particular de impresiones y de operaciones internas (dice Taine) que hace á un hombre artista, creyente, músico, pintor, nómada, hombre social; cada uno de ellos tiene su historia moral y su estructura propia, con alguna disposición fundamental y algún rasgo dominante. Para explicar cada una de estas naturalezas, sería preciso escribir un capítulo de análisis ínti-

ma, y este trabajo apenas puede decirse que esté iniciado. Un solo hombre, Stendhal, por una idiosincrasia de espíritu y una educación muy singulares, es quien lo ha intentado, y para eso todavía la mayor parte de los lectores encuentran sus libros paradójicos y oscuros; su talento y sus ideas eran prematuros: no se han comprendido sus admirables adivinaciones, sus frases profundas, dichas como de pasada; la precisión admirable de sus notaciones y de su lógica: no se ha visto que con apariencias de hombre de mundo explicaba los más complicados mecanismos internos, ponía el dedo en los grandes resortes, trasladaba á la historia del corazón los procedimientos científicos, el arte de cifrar, de descomponer y deducir; marcaba el primero las causas fundamentales, quiero decir, las nacionalidades, los climas y los temperamentos: en suma, trataba los sentimientos como se deben tratar, esto es, como *naturalista y físico*, haciendo clasificaciones y pesando fuerzas. Á causa de todo esto se le ha juzgado seco y excéntrico, y ha permanecido aislado, escribiendo novelas, viajes, notas, para las cuales no deseaba ni obtenía más de veinte lectores; y, sin embargo, en estos libros es donde se encuentran todavía hoy los ensayos más propios para abrir el camino que tratamos de seguir. Nadie ha enseñado mejor á abrir los ojos, á consultar primero los hombres que nos rodean y la vida presente, luego los documentos antiguos y auténticos, á leer más allá de lo blanco y lo negro

de las páginas, á descubrir bajo la vieja impresión, bajo los garabatos de un texto, el sentimiento preciso, el movimiento de ideas, el estado de espíritu en que el autor escribía. En sus escritos, en los de Sainte-Beuve, en los críticos alemanes, puede verse todo el partido que es posible sacar de un documento literario: cuando este documento es rico y se sabe interpretar, se encuentra allí la psicología de una alma, muchas veces la de un siglo, á veces la de una raza ¹. »

Creemos firmemente que Taine exagera la importancia de los servicios prestados por Stendhal á la crítica histórica, y el valor de sus indicaciones, útiles á veces, pero debidas más bien á inspiración fugaz que á la aplicación formal y seguida de un método. De todos modos, no es pequeña gloria para Beyle el haber dado ocasión á ser interpretado de tal suerte; y si la *Historia de la Pintura en Italia* ha producido, aunque sea indirectamente, la *Historia de la literatura inglesa*, algo tenía aquel entendimiento de superior al nivel común de la crítica francesa, algo en que verdaderamente fué innovador; y es precisamente lo que no ha comprendido, en su espiritualismo elegante pero no muy hondo, el más severo de los censores de Stendhal ², que, guiado sin duda por muy legítimas pre-

¹ *Histoire de la littérature anglaise*, tomo 1, páginas xlv y xlvi.

² E. Caro: *Études Morales sur le temps présent*, páginas 159 á 257.

venciones de moralista, ha extendido á las ideas artísticas del autor de *La Cartuja* la justa repugnancia que inspiran su miserable filosofía, su feroz egoísmo, su sequedad de alma y su nihilismo ético, de que el libro famoso *Del Amor* da testimonio. Stendhal despreciaba profundamente á la humanidad, y era un desventurado ateo teórico y práctico, pero sentía la buena música y la buena poesía, y á veces los buenos cuadros, y se le puede oír sobre estas cosas, aunque con reflexión y cautela, porque había en su espíritu vicios incurables que extraviaban y pervertían con frecuencia la habitual pureza de su gusto. El mismo viene á confesarnos que no gustaba mucho de la escultura griega, porque «para sentir el ideal antiguo (añade), hay que ser casto»: *Casta placent superis*, y Beyle estaba abrasado de tal modo por los impuros ardores de su temperamento, que hasta las frases melódicas las convertía en excitantes afrodisíacos.

Por eso comprendió y juzgó bien la primera manera de Rossini, anterior al *Moisés* y al *Guillermo*: es dudoso que hubiera comprendido de igual suerte la segunda. Así y todo, Mérimée ha podido decir, con relación á Francia, que Stendhal «había descubierto á Rossini y la música italiana». Para los críticos franceses de entonces, admirar otra música que la nacional era un crimen. Stendhal fué el primero que se levantó contra esta preocupación, y hay que agradecerle, no menos que su campaña en favor

del romanticismo literario, contenida en los varios opúsculos que llevan por título colectivo *Racine y Shakespeare*.

Aunque el ingenio de Beyle fuera eminentemente francés, él hacía alarde de contrariar todos los gustos y preocupaciones literarias de su país. «Escribo en lengua francesa (decía), pero no en *literatura francesa*». Amigo de Byron en Milán, y familiarizado muy pronto, lo mismo con las odas y las tragedias de Manzoni, que con las críticas de la *Revista de Edimburgo*, era probablemente, en 1814, el escritor francés que más al corriente estuviese de la literatura extranjera, si se exceptua á Fauriel y algún otro erudito dado á graves tareas, y no ganoso de influir en la opinión ni en la literatura militante. Stendhal, pues, descendió á la arena solo ó casi solo, y Sainte-Beuve le compara ingeniosamente con un ágil jinete cosaco que empuña en la vanguardia las primeras escaramuzas, y va á insultar al enemigo en sus propias trincheras¹. Stendhal osó atacar frente á frente á la misma Academia Francesa, dominada entonces por el pseudo-clasicismo, y entregó al escarnio de los burlones un discurso antirromántico compuesto por Auger, secretario perpetuo de aquella docta corporación.

La manera descosida con que Stendhal expone siempre sus ideas, hace muy difícil, sino imposible, compendiar aquí los pormenores de su

¹ *Causeries du Lundi*, tomo IX, págs. 301 á 341.

polémica. Basta fijarse en la idea capital de ella, idea que no carece de originalidad, y aun de cierta verdad relativa. Stendhal sostiene que el romanticismo no es otra cosa que «el arte de presentar á los pueblos aquellas obras literarias que en el estado actual de sus costumbres y de sus creencias pueden proporcionarles la mayor suma de placer posible». El clasicismo, por el contrario, es «la literatura que daba el mayor placer posible á nuestros bisabuelos». De aquí se infiere que Séneca y Eurípides fueron románticos en su tiempo, pero son clásicos ahora, por lo cual imitarlos y pretender que estas imitaciones no hagan bostezar á los franceses del siglo xix, es lo que Stendhal llama *clasicismo*. De igual modo, Racine, en su tiempo, fué romántico, porque presentó á los marqueses de la corte de Luis XIV una pintura de las pasiones templada por la extrema dignidad que entonces estaba de moda. De esta dignidad que hoy nos fastidia tanto, no hay vestigio en los griegos, y precisamente por este género de dignidad fué Racine romántico. Pero como nadie se parece menos que nosotros á los marqueses de trajes bordados y de grandes pelucas negras que juzgaron allá por los años de 1670 las obras de Racine y de Molière, resulta que Racine es hoy clásico, y no se le debe imitar, sino tomar otro camino, haciendo tragedias para el gusto de los jóvenes de 1830. Estas tragedias se parecerán necesariamente á las de Shakespeare, no porque convenga sustituir una imitación con otra (que

esto sería volver al odiado clasicismo), sino porque las pasiones de la nueva generación francesa, venida al mundo en los días de la Revolución y del Imperio, tienen que parecerse algo y aun mucho á las de los ingleses del siglo xvi, que conservaban muy fresco el recuerdo de las guerras civiles é iban á entrar en el sangriento período de su revolución. La fórmula dramática que propone Stendhal (y en esto se ve hasta qué punto era romántico y no realista) es la tragedia histórica de asuntos nacionales escrita en prosa; no porque Stendhal rechazara la forma métrica, que al contrario aplaude en los italianos y en los ingleses, cuyos poetas pueden decirlo todo sin detrimento de la belleza dramática; sino por odio al alejandrino clásico francés, del cual dice que no sirve más que para ocultar y disimular tonterías. Los periodos históricos que especialmente recomienda como ricos en catástrofes trágicas, son los reinados de Carlos VI y Carlos VII, el de Francisco I, y sobre todo la época de los últimos Valois y de las turbulencias de la Liga. El crítico invoca en apoyo de su tesis el éxito alcanzado en Francia por las novelas de Walter-Scott que llama «tragedias románticas mezcladas de digresiones». Su ideal es el drama novelesco ó más bien la novela dramática, interesante por su acción, y no solamente por el placer lírico de los hermosos versos, que Stendhal llama inexactamente *placer épico*.

A primera vista parece muy sencillo y muy elemental todo esto, pero en 1823 había cierto

mérito y aun cierto valor en proclamarlo. Una compañía de actores ingleses venida á París á representar los mejores dramas de Shakespeare, había sido ignominiosamente silbada, llegando el furor de los clásicos espectadores hasta arrojarles patatas y huevos, á los gritos de « ¡ Muera Shakespeare, que no es más que un Ayudante del Duque de Wellington ! » En este caso, la herida de Waterloo, que todavía chorreaba sangre, puede explicar la animosidad literaria, pero no era menor ni menos enconada la protesta de los admiradores de Racine cuando se trataba de algún autor indígena, bueno ó malo, que osara romper con la tradición. Innovador bien tímido fué Nepomuceno Lemercier, y sin embargo, cuando en su *Colón* vió el público que no se respetaban las unidades de lugar y de tiempo, el tumulto fué tan espantoso, que degeneró en batalla campal, y un hombre quedó muerto en el teatro, en obsequio á la *Poética* de Boileau y al *Curso* de La Harpe. Stendhal nos da cuenta de un hecho, á primera vista muy singular, y es que la juventud de las escuelas de Derecho y de Medicina era quien con más furor silbaba las primeras tentativas románticas, instigada y movida por los periodistas liberales y volterianos, que por aquellos días solían ser al mismo tiempo dramaturgos clásicos, así como el romanticismo se reclutaba principalmente entre los legitimistas y los admiradores de *El Genio del Cristianismo*. Stendhal, ciertamente, no tenía nada que ver con ellos, puesto que llevaba sus

preocupaciones liberales hasta el ridículo extremo de suponer que la adopción universal de los principios de la constitución inglesa, traería un renacimiento artístico en toda Europa; pero se guardó muy mucho de hacer causa común con sus correligionarios, dando en ello señaladísima prueba de gusto propio y de independencia estética. Sus opúsculos de crítica literaria son muy estimables; están libres casi de las impertinencias que hay en los de pintura y viajes, y el principal defecto que se les puede poner es que abundan en ideas que, siendo entonces nuevas, son hoy patrimonio de todo el mundo; pero esto mismo prueba que eran racionales y sensatas, lo cual no es pequeño elogio tratándose de Beyle. Su polémica contra las unidades dramáticas, reproduce muchos de los argumentos empleados con el mismo propósito por Hermes Visconti en su diálogo, y por Manzoni en su admirable carta. Después de tales escritos, poca ó ninguna novedad ofrece el famoso prólogo del *Cromwell*, considerado generalmente como una de las fechas más memorables en la batalla romántica.

Cuanto dice Stendhal sobre la naturaleza de la ilusión dramática, sobre la risa y lo cómico, sobre la influencia de los hábitos de conversación y de sociedad en la literatura francesa, está muy bien pensado, y hoy mismo merece leerse. Pero lo más notable de Stendhal como crítico literario, es sin duda la idea de que todos los grandes escritores fueron románticos en su

tiempo, y que sólo un siglo después de su muerte, cuando las gentes empiezan á copiarlos en vez de abrir los ojos é imitar á la naturaleza, se convierten en clásicos. Si los románticos hubieran penetrado todo el alcance de estas palabras, quizá se hubiesen abstenido de sustituir una imitación á otra, y ni el drama pseudo-shakespiriano, ni la falsa Edad Media, ni el orientalismo convencional, ni el *exotismo*, hubiesen existido. Stendhal tuvo siempre mucho empeño en que su romanticismo no se confundiese con el de los Schlegel. En una nota escrita en sus últimos tiempos, y añadida á su *Historia de la Pintura*, dice con visible despego que «los románticos ganaron su causa á fuerza de ser buena; que fueron instrumento ciego de una gran revolución que hizo pasar el arte desde la miniatura amanerada de una sola pasión, á la pintura en grande de todas las pasiones; pero que fueron como el sable de Scanderberg, hirieron y mataron, pero no tuvieron ojos para ver lo que mataban ni lo que había que poner en su lugar¹.» Sus obras están llenas de indicaciones despreciativas contra Chateaubriand (rebajado por él al nivel de D'Arlincourt y de Marchangy), contra Víctor Hugo y contra toda la pléyade romántica de 1830. En cuanto á sí propio, se jactaba de que no sería comprendido ni estimado en su justo valor hasta 1890, y ya hemos visto que se equivocó en muy pocos años. Falta saber si

¹ *Histoire de la Peinture en Italie*, pág. 224.

el entusiasmo actual durará ó llegará á reducirse á más justos límites. Me parece notar ya síntomas de cansancio. Pero aunque la secta de los *stendhalianos* desaparezca (y en ello ganarán mucho el arte y la moral), no es fácil que los libros de Stendhal vuelvan á caer en la categoría de rarezas: están preñados de ideas buenas y malas, y sólo el libro sin ideas es el que definitivamente muere¹.

Mientras Stendhal proseguía su fuego graneado de epigramas contra el gusto francés, y aun contra los franceses mismos (de los cuales solía

¹ Hay edición uniforme de las obras de Stendhal, varias veces reproducida por Michel Lévy. Además de los escritos citados hasta aquí, puede consultarse el tomo de *Mélanges d'Art et de Littérature*, en que figura un *Ensayo sobre la risa* (que Stendhal explica como Hobbes por el sentimiento vanidoso de la propia superioridad), y varios artículos de crítica pictórica (*Salón de 1824*). También en este punto defendió la causa del Romanticismo, aunque no admiraba mucho á Eugenio Delacroix. Pero todavía era mayor la antipatía que le causaba la escuela de David, y en esto no podía menos de coincidir con los innovadores: «Estamos en visperas de una revolución en las Bellas Artes (escribía). Los grandes cuadros compuestos de treinta figuras desnudas copiadas de estatuas antiguas, y las pesadas tragedias en cinco actos y en verso, son obras muy respetables sin duda; pero, dígame lo que se quiera, comienzan á fastidiar, y si el cuadro de *Las Sabinas* apareciese hoy, se encontraría que sus personajes carecen de pasión, y que en todo país es absurdo marchar al combate sin vestidos. ¡Pero así están los bajo-relieves antiguos!, exclaman los clásicos de la pintura, gentes que no juran más que por el nombre de David, y no pronuncian tres palabras sin hablar de estilo. ¿Y qué me importa el bajo-relieve antiguo? Tratemos de hacer buena pintura moderna.... La escuela de David no puede pintar más que cuerpos: es enteramente inhábil para pintar almas....»

decir tanto mal como Enrique Heine de los alemanes), comenzaba á verificarse en la crítica oficial y universitaria una evolución lenta, pero segura, que abría las puertas de la enseñanza al espíritu moderno y entronizaba en la vieja Sorbona las novedades de Chateaubriand y de Mad. de Staël. El honor de esta innovación hay que referirle á los tres grandes profesores que durante la Restauración ilustraron con inmenso brillo la cátedra francesa, renovando simultáneamente los estudios de filosofía, de historia y de literatura, con cierta tendencia común, que en filosofía se llama eclecticismo, en política liberalismo doctrinario, y en literatura no tiene nombre especial, puesto que fué una especie de transacción entre la disciplina clásica y el romanticismo. Los nombres de Cousin, de Guizot, de Villemain, y el recuerdo de sus cursos memorables, que tanto eco tuvieron en toda Europa, y especialmente en nuestra patria, son harto familiares á todos los lectores cultos para que sea menester dilatarse mucho en caracterizarlos. Á Víctor Cousin le conocemos ya como tratadista de estética general y primer expositor de esta ciencia en Francia. En crítica literaria merece recuerdo, aunque no sea más que por haber inventado (según toda apariencia) la célebre fórmula de «el arte por el arte», que él entendía en el sentido kantiano de tener el arte su finalidad propia é independiente, pero que luego una brillante fracción del romanticismo interpretó en sentido mucho más res-

tricto, como si dijéramos «el arte por el procedimiento», abriéndose la puerta con esto á equívocos y á confusiones que aún duran. Ésta y otras ideas que de la enseñanza elocuentísima de Víctor Cousin, influido entonces por los alemanes, especialmente por Schelling, pasaron á la nueva escuela literaria, fueron causa de que ésta le considerase por algún tiempo como auxiliar, y así lo da á entender Stendhal en uno de sus opúsculos. Pero la sagacidad habitual de Stendhal se vió fallida en esta ocasión, puesto que Víctor Cousin, temperamento esencialmente oratorio, grande expositor de verdades medias, y de lugares comunes, había de encontrar su natural asiento (una vez pasados los hervores de la juventud en que le fascinó más ó menos la poesía del trascendentalismo alemán) en el genio oratorio y razonador de la literatura francesa del siglo xvii, y en el ideal platónico-cartesiano, al cual consiguió dar una especie de segunda vida. Fué, pues, clásico acérrimo en el sentido francés de la palabra; y no otra doctrina que la clásica dictó sus consideraciones sobre el arte francés, sus observaciones sobre el estilo de Pascal, sus juicios literarios esparcidos en la serie de libros que compuso sobre la sociedad elegante de la época de Luis XIV.

Más influyó, aunque también por modo indirecto, en la transformación de las ideas críticas, el severo publicista Guizot, tenido unánimemente por uno de los tres ó cuatro grandes historiadores que Francia ha producido en este

siglo tan fecundo en ellos. La inteligencia austera y viril de Guizot se inclinó con preferencia á otros estudios que los artísticos; pero ni los desdeñó nunca, ni dejó de lograr en ellos positivas conquistas, especialmente en el período de su juventud en que los cultivó con más ahinco y con tendencia marcadamente romántica, si bien templada, y análoga á la de Mad. de Staël. Varias circunstancias concurren á dar ensanches al criterio de Guizot y hacerle vislumbrar algunos de los principios fundamentales de la literatura moderna. Protestante de origen, como la autora de *Corina*, pero con menos liga del espíritu del siglo XVIII que la que hubo en ella, pertenecía á una Francia excéntrica, y distinta de aquella Francia clásica que había tenido en la monarquía del siglo XVII su expresión total y magnífica. Sus recuerdos de familia y de secta estaban más bien en la época turbulenta del Renacimiento y de las guerras de Religión, que fué precisamente uno de los períodos predilectos de los románticos. Por otro lado, su doctrinarismo político, su admiración del régimen constitucional de Inglaterra, le llevó muy desde los principios de su carrera al estudio profundo del genio inglés y de su historia, familiarizándole con las obras de Shakespeare, de las cuales publicó nueva traducción, mejorando y perfeccionando considerablemente la de Lefrançois. Esta traducción, y el discurso que la precedía, impreso luego aparte con el título de *Shakespeare et son temps*, fué en 1822 aconte-

cimiento literario solemne y decisivo; y aunque la vida del poeta y el estudio de sus obras puedan parecer hoy algo anticuados y deficientes, el espíritu general de aquel trozo de crítica reposada y luminosa, y el arte con que está enlazada la historia literaria con la política, le aseguran puesto muy honroso en la riquísima y variada galería de las obras de su autor. Las comedias de Shakespeare, que son la parte de su teatro menos accesible á los extranjeros y la que suele ser peor entendida por ellos, están juzgadas con criterio estético tan delicado y fino, con tal penetración de su vaporosa y fantástica poesía, que el mismo Enrique Heine, buen juez en este género de cosas, no se desdeñó de traducir al alemán la mejor parte de estas consideraciones en su libro acerca de *Las Mujeres de Shakespeare*, confesando que aquel «elefante doctrinario, animal muy inteligente y muy pesado», había comprendido mejor que ningún otro la naturaleza y esencia de la comedia shakespiriana, tan rebelde al gusto y á la inteligencia de los franceses. Es probable y aun seguro que las lecciones de Guillermo Schlegel le sirvieron y ayudaron mucho para esto. Aun las ideas estéticas generales que informan el estudio sobre Shakespeare son francamente románticas, con cierto romanticismo histórico y social, cual convenía á la índole y aficiones del autor. «La crítica literaria (decía Guizot en tan remota fecha) no debe permanecer encerrada en los mismos límites que hasta aquí. La literatura no