

EL FIN DEL PERÍODO ARTÍSTICO.
ASPECTOS DE LA REVOLUCIÓN LITERARIA
EN HEINE, HUGO Y STENDHAL

Le génie poétique est mort, mais le génie du soupçon est venu au monde.

I

La frase, elevada a lema, se encuentra en el prólogo de los *Souvenirs d'Égotisme*, que Stendhal comenzó a escribir en 1832, siendo cónsul en Civitavecchia, pero interrumpió de nuevo esta labor al cabo de catorce días.¹ La frase se encuentra algo inesperadamente en el contexto. La comprobación lapidaria de Stendhal no está suficientemente motivada para adquirir la forma de un *aperçu* independiente. Hay que entenderla en el extenso contexto histórico que también confiere al fragmento autobiográfico de Stendhal un valor de testimonio y categoría literaria. Valor de testimonio por medio de la intención provocativa de los *Souvenirs d'Égotisme*, que, como presentación escrita «a contrapelo», anuncian el desmoronamiento de la subjetividad romántica. También por medio de su estilo nada literario, en el que adquiere validez un trascendental cambio de importancia de poesía y prosa, imaginación y actualismo. Finalmente por medio del efecto de este estilo que, como forma literaria del movimiento de la época, introduce la existencia poética en medio de la historia y de la política poniéndola al mismo tiempo en entredicho. Por consiguiente, la frase «le génie poétique est mort, mais le génie du soupçon est venu au monde» [«ha muerto el genio poético, pero ha venido al mundo el genio de la sospecha»] no va diri-

1. Stendhal, *Souvenirs d'Égotisme*, ed. de H. Martineau, París (Le Divan), 1950. [Hay trad. cast. de Joaquín Jordá: *Recuerdos de egotismo y otros escritos íntimos*, Barcelona, Anagrama, 1979.] Por lo demás en el texto se cita según las siguientes ediciones: Hugo, *La Préface de Cromwell*, ed. Lommatzsch und Wagner, Berlín, 1920 (Romanische Texte, núm. 3); Hegel, *Ästhetik*, ed. F. Bassenge, Berlín, 1955; Heine, *Sämtliche Werke*, ed. Elster (Meyers Klassiker Ausgaben), t. 3: *Reisebilder*, t. 5: *Französische Zustände*, Leipzig y Viena, s. a.

gida únicamente a los poetas del Romanticismo, que con Vigny lloraban el aislamiento del genio poético en medio de la sociedad.² Stendhal ve ya en esta lamentación el síntoma de una transición trascendental no reconocida aún del todo, según la cual el «genio de la poesía» está muerto y el «genio de la duda» ha pasado a ocupar su lugar. En efecto, su convencimiento de que en lo sucesivo se requiere un antídoto para justificar la presentación del Yo contra el reproche de vanidad («Je suis profondément convaincu que le seul antidote qui puisse faire oublier au lecteur les éternels Je que l'auteur va écrire, c'est une parfaite sincérité» [«Tengo la profunda convicción de que el único antídoto capaz de hacer olvidar al lector los eternos Yo que el autor escribió es una perfecta sinceridad»], p. 7) no brota exclusivamente del reconocimiento formulado aún románticamente de que los instantes privilegiados de la existencia romántica ya no pueden expresarse o describirse.³ Cuando Stendhal quiere pasar por alto los «moments heureux que j'ai rencontrés» [«momentos felices que he vivido»] y narrar precisamente «les choses humiliantes, sans les sauver par des préfaces infinies» [«las cosas humillantes, sin redimirlas con interminables prefacios»] (p. 7), tras de su aversión hacia la forma romántica de hablar en primera persona («Je sens, depuis un mois que j'y pense, une répugnance réelle à écrire uniquement pour parler de moi, du nombre de mes chemises, de mes accidents d'amour-propre» [«Tras llevar un mes pensando en ello, me repugna auténticamente escribir tan sólo para hablar de mí, del número de mis camisas y de mis accesos de amor propio»], p. 6) se encuentra la experiencia más general de una nueva época: la abdicación de la imaginación.

El experimento de escribir su *petit mémoire* (p. 5) en una especie de apuesta contra la vanidad personal, explícitamente contra la forma convencional del lenguaje romántico en primera persona, había desplazado otro proyecto con el que Stendhal se había encariñado más: «Toute la disposition de mon coeur était d'écrire un livre d'imagination sur une intrigue d'amour arrivée à Dresde, en août 1813» [«Mi corazón estaba plenamente dispuesto a escribir un libro de ficción sobre una intriga amorosa ocurrida en Dresde en agosto de 1813»] (p. 6). La presión de las obligaciones cotidianas había apagado en él la imaginación: «Cette petite contrariété éteint net l'imagination en moi. Quand je reprends

2. Así comenta Martineau (p. 139) este pasaje.

3. «Je craignais de déflorer les moments heureux que j'ai rencontrés, en les décrivant, en les anatomisant, or, c'est que je ne ferai point, je sauterai la bonheur» [«Al describirlos, al diseccionarlos, temía violar los momentos felices que he vivido; pero no lo haré: omitiré la felicidad»] (p. 7, con nota 10).

ma fiction, je suis dégoûté de ce que je pensais» [«Esta pequeña contrariedad apaga por completo en mí la imaginación. Cuando reanudo mi ficción, me siento asqueado de lo que pensaba»] (p. 6). Detrás del *génie du soupçon* se esconde una experiencia de la época actual que disputa al mundo ficticio su natural validez.⁴ La constatación: *le génie poétique est mort*, apunta evidentemente tanto contra el lenguaje en primera persona de la subjetividad romántica como contra la imaginación y el concepto de genio del Romanticismo, y también contra principios de un período artístico que tocaba a su fin y con el que, para Stendhal, resulta problemática la posibilidad de la poesía en general. Para el autor de los *Souvenirs d'Égotisme*, la poesía ha perdido su derecho propio como forma genuina de autorreconocimiento («Je ne me connais point moi-même et c'est ce qui quelquefois, la nuit quand j'y pense, me désole» [«No me conozco en absoluto y es algo que, de noche, cuando pienso en ello, me deja desolado»], p. 7). Junto a la pregunta clásica del autorreconocimiento: «Suis-je bon, méchant, spirituel, bête?» [«¿Soy bueno, malo, espiritual, necio?»] (*ibid.*) aparece inmediatamente la pregunta concerniente a la posición de este Yo en el curso tormentoso de una época revolucionaria: «Ai-je su tirer un bon parti des hasards au milieu desquels m'a jeté et la toute-puissance de Napoléon (que toujours j'adorai) en 1810, et la chute que nous fîmes dans la boue en 1814, et notre effort pour en sortir en 1830?» [«¿He sabido sacar un buen partido de los azares a los que me ha arrojado la omnipotencia de Napoleón (a quien siempre adoré) en 1810, de nuestra caída en el barro en 1814 y de nuestro esfuerzo por salir de él en 1830?»]. El sujeto poético se reconoce a sí mismo como objeto de la historia. El postulado que se ha vuelto literario: «Conócete a ti mismo», ya no puede cumplirse por el acuerdo entre la subjetividad poética y la naturaleza: tiene su nueva medida en la superación de la experiencia histórica. ¿Puede escribirse una presentación del Yo que pretende ser al mismo tiempo una presentación de la época, sin una transfiguración poética? ¿Hay algún estilo que satisfaga esta pretensión contraria a las convenciones poéticas de la tradición literaria?

II

Estas preguntas no son evidentes únicamente en el punto de partida de los *Souvenirs d'Égotisme* de Stendhal. Determinan de un modo aún más explíci-

4. En el mismo sentido, pero ahora dirigido contra el mundo ficticio de la novela convencional, se encuentra *soupçon* en el título de la colección de ensayos *L'ère du soupçon* de Nathalie Sarraute.

to la posición literaria de su contemporáneo Heinrich Heine. Y caracterizan una tendencia general de la literatura europea en el período anterior a la Revolución de 1848, cuya situación más bien queda oculta que descrita por la denominación académica *Junges Deutschland* (Joven Alemania) y sus correspondencias extraalemanas. La cerrazón visual de las literaturas nacionales y de sus leyes de desarrollo supuestamente autóctonas ha impedido hasta ahora a la investigación histórico-literaria estudiar las trascendentales tendencias de esta nueva época literaria. Esto fue válido sobre todo para la valoración del grupo de los Jóvenes Alemanes que, durante mucho tiempo, cayó en tal descrédito que partidos habitualmente opuestos coincidieron en el veredicto: «Podría incluso borrarse a la Joven Alemania de la historia de la literatura alemana sin deteriorar el hilo conductor de ésta».⁵ Un primer comienzo de la rehabilitación de los Jóvenes Alemanes,⁶ iniciada después de 1945, pero con frecuencia todavía poco segura, se encuentra en la consideración que Werner Krauss dedicó al mundo intelectual alemán del período anterior a la revolución de 1848 para, partiendo de ella, describir el camino del joven Karl Marx.⁷ En ella se ponen de relieve ciertos rasgos trascendentales comunes a los literatos de la Joven Alemania y (a pesar de su enemistad) a los filósofos neohegelianos Heine y Börne y también a Marx: la conciencia de una época de transición simbolizada por la Revolución de Julio y la muerte de Hegel (1831) y Goethe (1832); la «revolución del estilo» y el desarrollo de la prosa de los Jóvenes Alemanes, también manejada con virtuosismo por Marx; la nueva «literatura del movimiento»; el apartamiento del Romanticismo y de la filosofía del idealismo. En esta perspectiva adquiere también su perfil histórico la insurrección contra Goethe y contra el clasicismo de Weimar, insurrección que con frecuencia ha sido desdeñada como obra únicamente de epígonos. En contradicción con la «dignidad autosuficiente de un clasicismo que sólo pensó tomar en serio al ser humano en la libertad del juego», la Joven Alemania se forma con la legítima pretensión de liberar a «nuestra literatura de su condición estética, mientras que los neohegelianos intentaban arrastrar el genio universal de Hegel hacia el movimiento del genio de la época impetuosamente progresista».⁸ La rebelión de

5. Franz Mehring, en su reseña del libro de Houbens, citado en W. Dietze (véase nota 6), p. 6.

6. Referencias literarias en J. Hermand (ed.), *Das Junge Deutschland: Texte und Dokumente*, Stuttgart, 1966. Merece especial mención W. Dietze, *Junges Deutschland und deutsche Klassik*, Berlín, 1962 («Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft», t. 6).

7. «Karl Marx im Vormärz», en *Dt. Zeitschrift für Philos.*, I (1953), pp. 429-460.

8. *Ibid.*, p. 430.

los Jóvenes Alemanes no fue tan sólo una revolución estética. Frente al trillado argumento, aducido *a posteriori*, de una decisión política y una coherencia democrático-revolucionaria deficientes, W. Krauss aludió con razón a la verdadera misión política, adecuada a la hora histórica, del periodismo de la Joven Alemania: la de proporcionar al público alemán los avanzados conocimientos de Francia. Tanto aquí como en el escrito «Französische Zustände» de Heine y posteriormente en los «Anales Franco-Alemanes» de Ruge y Marx, se perseguía siempre el mismo fin: «La práctica política de los franceses debía anclarse en la filosofía alemana».⁹

Pero también se ha descrito sólo de un modo negativo la revolución estética de los Jóvenes Alemanes con su hostilidad hacia la tradición y sus pretensiones modernistas. El reverso de su sorprendente negación estriba en una nueva tendencia, que ya no es únicamente alemana, de romper la clásica barrera entre el arte y la política, la poesía y el movimiento de la época, en el reconocimiento que Börne compartía con escritores revolucionarios de ambos lados del Rin: «La poesía de la época ha entrado en la historia. Vuela con un ritmo diferente del de los hexámetros, y verdad y poesía quiere decir ahora biografía de la humanidad».¹⁰

Como indicó Wolfgang Preisendanz, la posición literaria de Heinrich Heine se halla determinada en especial medida por su conciencia del «fin del período artístico que se inició en la cuna de Goethe y terminará en su tumba».¹¹ Este famoso pronóstico, pronunciado por vez primera en 1828 en la disputa con Wolfgang Menzel, no tiene presente únicamente el inminente fin de la época de Goethe como una época literaria entre otras. Heine ve más bien en esta interrupción el final de la idea del arte válida hasta entonces, es decir, de la estética clásico-filosófica fundada por Baumgarten y rematada por Hegel. Según Heine, este período artístico estaría determinado «por un concepto del arte para el que éste es *un segundo mundo independiente, sin finalidad como la estructura misma del mundo*, sólo existente por sí mismo y sin relación con las pretensiones del *primer mundo real*».¹² Lo revolucionario de la teoría de Heine reside, pues, en el hecho de que el ataque al concepto clásico del arte ha conducido hasta el límite de lo estético; y con el postulado de que el arte actual debe suprimir la *contradicción con el presen-*

9. *Ibid.*, p. 431. 10. Citado en Dietze, *op. cit.*, p. 204.

11. «Der Funktionsübergang von Dichtung un Publizistik bei Heine», en *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen*, ed. H. R. Jauss, Munich, 1968 (*Poetik und Hermeneutik III*), pp. 343-374. 12. *Ibid.*, p. 345.

te y colocarse en el *movimiento de la época*,¹³ comienza a hacer saltar el canon de lo estético. Este principio se halla en el origen del género (elevado por Heine a una nueva vigencia, característico de la literatura europea del período anterior a la Revolución de 1848) del folletín, los ensayos, las cartas y, sobre todo los «cuadros de viaje», aquellas formas literarias del «movimiento de la época» cuya influencia no se aprecia con justicia cuando se las considera como meros vehículos de intenciones publicitarias. El nuevo estilo de Heine ofrece ya una idea concreta de aquel arte nuevo que, en armonía con la nueva época, *no necesita tomar prestado su simbolismo del caduco pasado*,¹⁴ sino que refiere al sujeto toda la realidad llevada al lenguaje y en tal mediación reúne factores que de ordinario se excluyen, tales como poesía y agitación: «La reflexión ideológica puede convertirse en función de la imaginación poética, y la imaginación poética en función de la reflexión ideológica».¹⁵

La rebelión literaria contra la estética del período artístico clásico-romántico tiene en Alemania un tercer punto de partida histórico en la filosofía del arte de Hegel: la célebre frase de las conferencias sobre estética, que afirma que el arte «en nuestra vida actual [...] no tiene ya más validez que la forma suprema en que la verdad se procura su existencia» (p. 139). Esta frase no es sólo una consecuencia especulativa de la filosofía hegeliana del espíritu absoluto, sino también una tesis histórica. Porque Hegel, como indicó Willi Oelmüller, parte aquí de experiencias históricas perfectamente determinadas, que explican por qué el arte, en su definición suprema, como forma de la presencia de lo absoluto, ha de pertenecer en lo sucesivo al pasado.¹⁶ Tales experiencias son primeramente el estado del mundo marcado por la sociedad industrial burguesa y el Estado moderno, por otro lado, la precedente transformación histórica del mundo por medio del cristianismo y el estado de la subjetividad propiciado por esa transformación, y finalmente el fracaso del arte moderno y de su estética del genio.¹⁷ El estado actual del mundo ya no puede exponerse en su totalidad con los medios del arte por-

13. «El arte actual debe perecer, porque su principio sigue enraizado en el Antiguo Régimen ya superado, en el pasado del Santo Imperio romano. Por ello, como todos los residuos marchitos de ese pasado, se encuentra en la más desagradable contradicción con el presente. Esta contradicción, y no la marcha del tiempo mismo, es lo que tanto perjudica al arte; al contrario, esa marcha del tiempo debería incluso resultarle beneficioso [...]». (*Französische Maler*, 1831.) 14. *Ibid.* 15. W. Preisendanz, *op. cit.*, p. 631.

16. «Hegles Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel», en *Philos. Jahrbuch*, 73 (1965), pp. 75-94. 17. *Ibid.*, pp. 79-84.

que la infinitud de su contenido rompería el «siempre limitado recipiente artístico de una individualidad determinada. Y si se quisiera también captar los espíritus nacionales en su generalidad y se les hiciera actuar en esta sustancialidad, el resultado pasaría de ser una serie cuyos individuos, además, al igual que las encarnaciones indias, sólo poseerían un reflejo de la existencia, cuya creación poética palidecería ante la verdad del espíritu del mundo realizado en la historia real» (pp. 958-959). La frase de Hegel sobre el fin del arte comprueba la transición hacia un mundo moderno en el que el arte, liberado de los inmediatos objetivos religiosos, morales o intelectuales, puede ser ciertamente aún un instrumento de la verdad, «pero no expresa el todo, y no lo expresa de la manera suprema».¹⁸ El resultado histórico de la frase de Hegel sobre el fin del arte es la idea de que el arte, al finalizar el período artístico, «no sólo se ha retirado detrás de otras maneras de consciencia, con las que debe ponerse en armonía, sino que, además, se ha vuelto parcial conforme a su contenido».¹⁹ Si entendemos la frase de Hegel según las consecuencias expuestas por Dieter Heinrich, veremos que contiene el germen de una teoría del arte moderno no expresada ya por Hegel, germen que hace posible volver a colocar su *Estética* en la progresión de la historia y descargarla del lastre de todos sus pobres pronósticos sobre el porvenir del arte en el siglo XIX. Entonces, de la idea básica del carácter parcial del arte más reciente, pueden obtenerse determinaciones tales como la renuncia a la utopía (es decir, a programas de la obra de arte universal), la reflectibilidad de la forma y la libre disponibilidad de formas de estilo históricas que hagan posible reducir a concepto estructuras básicas del arte hasta nuestro momento presente.²⁰

II

La tesis de que el principio hegeliano del carácter pretérito del arte, las manifestaciones de Heine sobre el fin del período artístico y la simultánea insurrección de la Joven Alemania contra el clasicismo de la época de Goethe anunciaron, en el período anterior a la Revolución de 1848, una transición del arte más allá de la literatura alemana en el proceso de eman-

18. W. Oelmüller, *op. cit.*, p. 89.

19. D. Heinrich, «Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)», en *Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion*, ed. W. Iser, Munich, 1966 (*Poetik und Hermeneutik II*), p. 15. 20. *Ibid.*, pp. 13 ss.

cipación de la historia, causa extrañeza si se considera lo ocurrido en Francia. Es verdad que los literatos que, en 1827, saludaron entusiasmados el *Préface de Cromwell* de Victor Hugo como el manifiesto de su generación, vieron el imperativo del momento en el postulado de repetir también entonces, en el terreno de la literatura, la Revolución de 1789: «Il y a aujourd'hui l'ancien régime littéraire comme l'ancien régime politique. Le dernier siècle pèse encore presque de tout point sur le nouveau» [«Hay actualmente un Antiguo Régimen literario, similar al Antiguo Régimen político. El siglo pasado sigue pesando casi enteramente sobre el nuevo»] (p. 60). Pero el *Ancien Régime* literario en esta nueva *Querelle des Anciens et des Modernes* era el clasicismo no impugnado por la revolución política, una convención literaria gastada, caducada ya hacía mucho tiempo, pero que no era, como en Alemania, la cumbre ya inalcanzable de un clasicismo perfecto, de una estética filosófica y de una religión del arte. Lo que los románticos franceses de 1827 llamaban su *Quatre-vingt-neuf* literario, era en buena parte (como se observa sobre todo en la tan retrasada recepción de Shakespeare) una recuperación de lo que Friedrich Schlegel y el primitivo Romanticismo en Alemania habían elevado a programa de su *revolución estética* hacía ya tres décadas. Pero con el retraso cronológico de la revolución literaria en Francia, sus ideas entraron de lleno en otro contexto histórico.

La insurrección contra el canon del teatro clásico francés, que en su conjunto podía representar la suma de todas las doctrinas de lo clásico, se realiza en el *Préface de Cromwell* con la ayuda de la pareja de conceptos *le classicisme* y *le romantisme*, que habían tomado carta de naturaleza desde los días de A. W. Schlegel y Madame de Staël. Esta contraposición permitió a Hugo describir el arte de la era de la Antigüedad clásica y de la modernidad cristiana como épocas históricas con diversos principios estéticos, y, por otro lado, negar originalidad histórica al clasicismo francés y a su doctrina del arte, que había influido hasta el presente precisamente en nombre de su principio de la *Imitation des Anciens* (cf. pp. 26, 36-37, 56). Pero con las categorías estético-histórico-filosóficas de lo clásico y de lo romántico, Hugo heredó también la dificultad de todos los románticos para determinar en ese marco la posición y el horizonte del futuro de la propia época actual. Si lo romántico debe determinar la era moderna de forma que abarque su origen cristiano en la Edad Media y también la actualidad, la modernidad aparecerá como una época tardía, cuya cima se encuentra ya en el pasado. Mientras la consciencia de la modernidad se sabía aún una sola cosa con lo romántico, no podía surgir ningún nuevo comienzo que no estuviese condicio-

nado por el lejano origen de los *temps modernes* y su cumbre poética en Shakespeare (p. 22). Por esto los puntos del *Préface de Cromwell* de Hugo, revolucionarios y definidores de un futuro, se desarrollaron al principio y más adelante como obras ya concluidas de la poesía en la época tercera, la época romántica (aunque no es raro que lo hicieran en la reveladora forma de expresiones futuristas: «la muse moderne verra [...] la poésie fera un grand pas» [«la musa moderna verá [...] la poesía dará un gran paso»], pp. 13-14, cf. pp. 19, 27). Pero ello no impidió a los contemporáneos y compañeros de lucha de Hugo encontrar en su obra el programa de una revolución literaria, considerar a Boileau definitivamente destronado y poner sus esperanzas en un nuevo drama como forma culminante de la poesía («la poésie complète», p. 24).

Lo que al principio se pretendió que fuese sólo una justificación del nuevo teatro romántico, rebasó hasta tal punto, por obra del *Préface...*, las intenciones de Hugo, que éste pudo equiparar más adelante su victoria con *Hernani*, con el suceso político de 1830, como comienzo de una nueva época de la literatura: «Il fallait donc que la révolution sociale se complétât pour que la révolution de l'art pût s'achever. Un jour, juillet 1830, ne sera pas moins une date littéraire qu'une date politique» [«Era necesario que se completara la revolución social para que pudiera concluir la revolución del arte. Llegará un día en que julio de 1830 será una fecha literaria tanto como una fecha política»].²¹

IV

El *Préface* de 1827 de Hugo no remite directamente a la teoría literaria y a la revolución estética del Romanticismo primitivo alemán. Su filosofía de la historia de la literatura mundial mostraba más bien los cambios que había experimentado el modelo de las «tres épocas del arte» al pasar a través de la *Estética* de Hegel. Como es sabido, en la filosofía del arte del idealismo alemán este modelo sustituye a otro de dos fases: la tradición secular de los «paralelos» entre el arte antiguo y el moderno. No podemos exponer aquí la preparación y la repercusión de este cambio, tan importante para la historia de la teoría

21. Prólogo a *Marion de Lorme* (1831); respecto a la contradicción entre la filosofía de la historia vuelta hacia el pasado, de Victor Hugo, y la revolución del teatro romántico podemos referirnos a R. Warning, «Victor Hugo: *Ruy Blas*», en *Das französische Theater*, ed., J. V. Stachelberg, Dusseldorf, 1968, esp. pp. 140 ss.

estética, que completó el paso de la consideración normativa a la consideración histórica de las artes.²² Para la coherencia de esta consideración es importante sobre todo el hecho de que en la primera parte de su *Préface de Cromwell*, Hugo admitió de modo inequívoco, aunque por una filiación aún inexplicada,²³ no sólo el modelo de tres fases de la historia hegeliana del arte, sino también un principio fundamental de su *Estética*: el de que la historia de la poesía es al propio tiempo el desarrollo del sistema de sus tres grandes géneros.²⁴

Las tres fases de la forma artística simbólica, clásica y romántica en Hegel corresponden en Hugo a las tres fases de la historia de la poesía en los *temps primitifs* patriarcales, los *temps antiques* teocráticos y los *temps modernes* liberales.²⁵ En las tres edades se destacan en Hugo sucesivamente como géneros poéticos predominantes la lírica, la epopeya y el drama «L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie» [«La oda canta la eternidad, la epopeya solemniza la historia, el drama: pinta la vida»]. Sin embargo, Hugo llama la atención sobre el hecho de que antes de la Antigüedad clásica hubo un orden de civilización más antiguo y un grado más antiguo de poesía, «une autre ère, que les anciens appelaient fabuleuse, y qu'il serait plus exact d'appeler primitive» [«otra era, a la que los antiguos daban el nombre de fabulosa y que sería más exacto llamar primitiva»] (p. 5); indicio de aquel redescubrimiento de la mitología que fue para Hegel el impulso que le indujo a anteponer al modelo en dos fases de los «paralelos» la forma artística simbólica, ¡para que la forma clásica pudiese ocupar la posición intermedia! Por otro lado, tanto en Hugo como en Hegel, la pausa histórica entre la segunda y la tercera edad de la poesía constituye el comienzo de la era cristiana, de suerte que la Edad Media y la época actual caen bajo el concepto de la misma forma artística de lo *romántico*.

Si bien, en la primera y en la segunda edad, todavía concuerda la clasificación (*le Sublime*, el simbolismo de lo sublime, determina también en Hugo la era más antigua; *le Beau*, el ideal clásico de la belleza artística, la era de la Antigüedad clásica), en cambio, en la valoración de la tercera edad, la

22. Más adelante volveremos a hablar de la historia de la teoría relativa a las épocas de la poesía.

23. Para una posible filiación a través de Victor Cousin, véase *Romanische Forschungen*, 72 (1960), pp. 167-171.

24. Para lo que sigue, véase *Préface de Cromwell*, pp. 5-22.

25. La palabra «liberal» no se menciona aún en el *Préface*; la conocida fórmula: «le romantisme, c'est le libéralisme en littérature», se encuentra por vez primera en el Prólogo de *Hernani* [«el romanticismo es el liberalismo en literatura»] (1831).

Moderna, que, tanto en Hegel como en Hugo, aparece marcada por el fenómeno de historia mundial del cristianismo, se manifiesta una relación distinta respecto al arte actual. La estética de Hegel conserva la preeminencia de la forma artística clásica, incluso cuando, con D. Heinrich, se concibe su determinación del arte más reciente bajo la idea básica de la parcialidad y de la reflectividad de la forma. La medida de la perfección es y sigue siendo para él el arte de la Antigüedad clásica, visto en el espejo del clasicismo alemán y de su concepto de la individualidad, cuya «norma y modelo inalcanzable», como es sabido, tampoco Marx puso en duda.²⁶ En la gradación de la filosofía hegeliana de la historia, la forma artística romántica no es la progresiva supresión de la forma clásica, sino su disolución en el principio de la subjetividad interna. Tal forma artística romántica sigue estando relacionada con el concepto clásico de la unidad ideal de forma y fondo, incluso en los fenómenos que para Hegel eran contemporáneos, aun en el caso de que se vuelva «contra el contenido que hasta ahora ha sido el único válido» (p. 568). Hasta aquí, el principio de Hegel acerca del fin del arte sólo afecta de hecho al final histórico de una forma artística trascendental y determinada por su contenido, es decir, la forma clásica, que constituye para él el concepto del arte en general. Por consiguiente, mientras Hegel veía el arte de su tiempo bajo el aspecto de fracaso, como final de la forma artística romántica, y decía del poema épico, en la época de los nacionalismos, que «su creación literaria había de palidecer ante la verdad del espíritu universal realizado en la historia real» (p. 959), Hugo oponía explícitamente el arte de la época que entonces se iniciaba a la forma artística clásica y le asignaba la misión de abandonar en una fase superior, como *poésie complète* (p. 24), el ideal clásico, unilateral, de lo bello y alcanzar la plena verdad de lo real, *le réel* (p. 27).

v

La esperanza que Hugo tenía puesta en la revolución literaria de 1827, se articula en una teoría anticlásica de la literatura que trata de legitimarse como consecuencia necesaria de la *Poética del Cristianismo*, relegada hasta

26. Pensemos en el conocido pasaje de la *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie*, cf. Karl Marx y Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*, Berlín, 1967, I, p. 125.

entonces.²⁷ El aspecto revolucionario del *Préface de Cromwell* reside en su principio de llevar la literatura del futuro más allá de los límites de la forma artística clásica, con lo que se postula negar la preeminencia de la estética de lo bello. En esta nueva fase de la *Querelle des Anciens et des Modernes* ya no se le discute al arte de la Antigüedad su carácter de modelo simplemente con los argumentos de la idea del progreso o del historicismo. La causa de la caducidad de su preeminencia normativa no fue únicamente el reconocimiento de su condicionamiento temporal, de su diversidad histórica. Ahora es el canon mismo de lo bello, la monotonía de la *beauté universelle* (p. 18), la que se somete a proceso en nombre del mundo creado por Dios, que contiene la *armonía de los contrarios*. El arte antiguo tenía que mutilar la naturaleza para conseguir su perfección. Tenía que reducir el todo de la naturaleza al aspecto de ella que resultaba bello para el hombre y corregir así la creación de Dios: su armonía se adquiría al precio de la unilateralidad y lo incompleto («c'est le moyen d'être harmonieux que d'être incomplet», p. 13). Por consiguiente, estaba reservado al cristianismo llevar la poesía a su plena verdad. Después de haber producido una nueva religión, una nueva sociedad y una nueva comprensión del mundo (*mélancolie*, o sea, el correlato de la interioridad en Hugo, *esprit d'examen et de curiosité*, pp. 12-13), el momento de hacer por fin también realidad el concepto de poesía genuinamente cristiano. La poesía futura hará esto cuando la Musa moderna acepte el otro aspecto no ideal de la Naturaleza, reprimido por el canon clásico de lo naturalmente bello, cuando reúna lo bello con lo feo, lo sublime con lo grotesco, lo bueno con lo malo, misión que Hugo asigna al drama como el género artístico más elevado de su edad tercera: «La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame; le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, que se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires» [«La poesía nacida del cristianismo, la poesía de nuestro tiempo, es, pues, el drama. Lo característico del drama es lo real. Lo real es el resultado de la combinación absolutamente natural de dos modalidades: lo sublime y lo grotesco, que se cruzan en el drama como lo hacen en la vida y la creación. En efecto, la poesía verdadera, la poesía completa, se halla en la armonía de los contrarios»] (p. 26).

27. Para su historia previa y problemática debemos remitir a la discusión en *Poetik und Hermeneutik III* (véase nota 11), esp. pp. 583-609.

Nos encontramos aquí ante el nacimiento francés del «realismo» literario²⁸ que posteriormente llegó a olvidar por completo su bautismo cristiano y su procedencia de la *Poética del Cristianismo*. *Le réel*, como gran tema que sólo había de ser accesible para la poesía de los *temps modernes*, tiene en Hugo su ulterior desarrollo a partir del principio de la mezcla de estilos, rechazado por la poética clásica y que desciende del *Sermo humilis*. Pero este origen del realismo literario llega a perderse de vista debido a que el mismo principio, en una obra, aparecida casi simultáneamente (1826) y completamente independiente, del contemporáneo de Hugo, Heinrich Heine, se halla asimismo en el centro de una teoría literaria revolucionaria para Alemania: en el capítulo XI, central para el estilo de los *Reisebilder*, de la obra *Ideen: Das Buch Le Grand*. Este capítulo, que comenta la frase *du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas*, se corresponde de un modo tan sorprendente con las consideraciones de Hugo sobre la armonía contrapuesta de lo *sublime et grotesque*, que puede hablarse de un paralelo histórico, o mejor de dos aspectos simultáneos de una transición entre dos épocas en el proceso general de emancipación de la literatura, pues tanto aquí como allá se plantea el postulado revolucionario de que la literatura actual, adaptada a la época, debe representar una realidad más completa que el arte del período literario clásico ya pretérito, arte transfigurador, anclado unilateralmente en lo bello o en lo sublime, en lo trágico o en lo alegre.

VI

Esta simultaneidad parece menos casual y mística si abandonamos la idea, alentada por la teoría comparatista, de que en este punto precisamente convergieron en una ocasión los desarrollos, de ordinario peculiares, de la

28. Para la historia previa de la posterior designación de épocas, véase R. Wellek, «The concept of realism in literary scholarship», en *Neophilologus*, 45 (1961), pp. 1-20. El testimonio más antiguo, pero aún completamente aislado se encuentra, como es interesante comprobar, en el año que precedió al *Préface de Cromwell*: «Cette doctrine littéraire qui gagne tous les jours du terrain, et qui induisait à une fidèle imitation non pas des chef-d'œuvres de l'art mais des originaux qui nous offre la nature, pourrait fort bien s'appeler le réalisme: ce serait suivant quelques apparences, la littérature du XIXe siècle, la littérature du vrai» [«Esta doctrina literaria que va ganando terreno día a día y que inducía a una imitación fiel no de las obras maestras sino de los originales que nos ofrece la naturaleza, podría llamarse muy bien realismo; según algunas apariencias, podría ser la literatura del siglo XIX, la literatura de lo verdadero»] (*Mercure de France*, vol. 13, 1826; cit. en Wellek).

literatura nacional alemana y francesa. En vez de ello hay que considerar aquí el vasto proceso histórico de la evolución literaria, ante el cual las teorías de Heine y de Hugo han de entenderse primordialmente como respuestas al postulado de un mismo momento histórico, y sólo en segundo lugar estarían condicionadas por la peculiaridad de sus diferentes literaturas nacionales. Un análisis de ambas posiciones tomando como *tertium comparationis* el proceso general de la revolucionaria mostrará su diferencia allí donde, en el programa de Hugo, una reafirmación se inicia conservadora, se divide el movimiento romántico en Francia y Stendhal (de nuevo en analogía con Heine) realiza la necesaria separación entre lo moderno y lo romántico.

VII

Para Hugo, lo grotesco es el concepto clave para establecer «la différence fondamentale qui sépare [...] l'art moderne de l'art antique» [«la diferencia fundamental que distingue [...] el arte moderno del antiguo»] (p. 14). Su uso de la palabra hace clara referencia a la poética del Romanticismo alemán: la función antitética de lo grotesco se aproxima todavía muchísimo a ciertas formulaciones de los *Athenáimus fragmente* (pp. 75, 305, 389, 396, 424) de Friedrich Schlegel,²⁹ a las que también recuerda de lejos la contraposición establecida ocasionalmente en el *Préface* entre lo *caractéristique* y lo bello (p. 42). Sea cual fuere el modo como ese término llegó hasta Hugo, lo cierto es que éste lo transformó en un nuevo concepto poético que representa un punto crucial tanto en la historia de la palabra como en la teoría de la poesía. En efecto, para Hugo el adjetivo *grotesque* ni tiene el sentido desarrollado en la tradición francesa, de que algo, por su apariencia externa, produce un efecto raro, burlesco, caricaturesco, extravagante y, por consiguiente, *ridicule*,³⁰ ni significa tampoco aquel aspecto de lo siniestro, abismal, aquella «subversión de las categorías que ordenan nuestro mundo cotidiano», bajo el cual quería concebir W. Kayser la naturaleza de lo grotesco,

29. Según W. Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 1960 (Rororo, 107), p. 40.

30. Los pasajes probatorios correspondientes se encuentran en P. Knaak, *Über den Gebrauch des Wortes grotesque*, Diss. Greifswald, 1913, que resume del modo siguiente el significado inicial: «Pronto se insinúa ya lo que es esencial para el carácter estético de lo grotesco, a saber, la combinación arbitrariamente juguetona, y por consiguiente, fantástica, de detalles heterogéneos, que en la naturaleza nunca se encuentran juntos formando una unidad» (p. 10).

aunque con razones no convincentes,³¹ pues a esta interpretación modernizante se oponen también, en la tradición alemana hasta el Romanticismo, numerosos testimonios que conservan el aspecto, condicionado por la etimología, de lo lúdico-alegre, despreocupado y fantástico (los motivos ornamentales de la Antigüedad clásica redescubiertos en las grutas no poseían un carácter representativo de cosas de este mundo, sino intencionadamente contrario a la naturaleza). *Le Grotesque* ya no se encuentra en Hugo bajo el signo de una «realidad de lo irreal»³² de la que puede surgir el efecto de lo siniestro y también de lo ridículo, sino que indica lo feo en su realidad mal conocida, para Hugo específicamente cristiana. Específicamente cristiana, porque lo feo ya no es aquí, como en la teoría del arte antiguo, un mero *contraste* entre lo bello y lo bueno, sino que aparece *independientemente* junto a lo bello para representar la totalidad de la naturaleza creada por Dios en la multiplicidad de sus aspectos («Dans la pensée des modernes [...] le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon» [«Lo grotesco tiene un cometido inmenso [...] en el pensamiento de los modernos. Se halla en todas partes; por un lado, crea lo deforme y lo horrible; por otro, lo cómico y lo bufonesco»], p. 16).³³ *Grotesque*, en esta nueva acepción (aunque Hugo no elaboró de un modo consecuente esta diferencia en el *Préface*), se diferencia de *laid* como lo feo que sirve a modo de contraste en el período del arte clásico. Su polo opuesto es *le sublime*, no lo bello.³⁴ Ya que lo bello, la naturaleza unilateralmente transfigurada del clasicismo, sólo armoniza con el hombre y su organización; sigue siendo ciertamente un todo armónico y perfecto, pero limitado, mientras que lo grotesco, en sí incompleto, como «détail d'un grand ensemble qui nous échappe» [«detalle de un gran conjunto que

31. *Op. cit.*, p. 142; para la crítica de la tesis de Kayser, véase W. Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, Munich, 1963, pp. 285 ss., y L. B. Jennings, *The ludicrous demon*, Berkeley/Los Ángeles, 1963.

32. Definición de L. Spitzer en su reseña crítica de W. Kayser, *Göttinger gelehrte Anzeigen*, 212 (1958), p. 104.

33. Para el origen de esta argumentación véase H. R. Jauss, «Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlichen Literatur», en *Poetik und Hermeneutik III* (véase nota 11), esp. pp. 156 ss.

34. Tampoco se mantiene esta oposición en el *Préface* ni en otras partes. Como indicó R. Warning (*op. cit.*, pp. 155 ss.), la verdad provocativa de lo grotesco, característico, individual, es captado siempre por medio de lo bello, sobre todo también en la aplicación de la teoría de Hugo a la práctica de su teatro y de su novela.

elude nuestra comprensión», apunta siempre más allá de sí mismo y, por consiguiente, puede armonizar con toda la realidad de la Creación (p. 19). Aunque el intento de Hugo de establecer una teoría de la poesía moderna más allá de la estética de lo bello alcanza así su cima progresista, sin embargo, la idea no desaparecida de una armonía con el mundo creado por Dios anuncia también ya el límite y la cautela de su teoría revolucionaria de la literatura. Esto se observa también claramente en la serie de ejemplos que deben explicar el concepto de la «realidad completa» en la historia y en el drama que en algunos puntos coinciden precisamente con ejemplos de Heine.³⁵

Lo real, que se perdió en la división clásica de tragedia y comedia y debe ser ahora configurado por el drama, la *poésie complète* del futuro, puede observarse en momentos históricos que resaltan mediante agudos contrastes por encima del curso ordinario de las cosas. Tales momentos pueden surgir en la tensión entre lo sublime y lo cotidiano, como, por ejemplo, en las anécdotas del juez que concluye su sentencia con la frase: «À la mort, et allons dîner» [«Condenado a muerte; y vamos a cenar»] (tomada del *Socrates* de Voltaire), de Sócrates, que, bebiendo la mortífera copa, interrumpió la conversación sobre la inmortalidad del alma para que se sacrificase un gallo a Esculapio; o de Cromwell, quien, con la misma mano que había firmado la sentencia de muerte de Carlos I, ensució de tinta la cara del que, riendo, le traía la regia testa. La tensión de tales momentos puede surgir también del hecho de que en las almas elevadas aparece «la bête humaine qui parodie leur intelligence» [«la bestia humana que parodia su inteligencia»], como en el caso del César victorioso que, en el carro triunfal, teme de pronto poder volcar. La serie concluye con gran efecto con una declaración que capta esta tensión en el momento del cambio y recuerda una trascendental hora histórica, la frase pronunciada por Napoleón a fines del año 1812: «Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas» [«De lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso»].³⁶

La intención de estos ejemplos se entenderá equivocadamente, si en su abanico de significados buscamos aquel aspecto del mundo nocturno, abismal, satánico, que W. Kayser quería encontrar detrás de todas las manifestaciones de lo grotesco. Al considerar el texto citado tenía que constatar necesariamente que los ejemplos de Hugo no entraban ya en modo alguno en su fór-

35. Para lo que sigue, cf. *Préface*, pp. 27-29.

36. La expresión fue citada por primera vez en la *Histoire de l'ambassade dans le grand-duché de Varsovie* por M. de Pradt (1812), según P. Grosclaude (ed.), *Victor Hugo: Préface de Cromwell*, col. Classiques Larousse, París s. a., p. 34.

mula: «mélange du sublime et du grotesque» [«mezcla de lo sublime y lo grotesco»], porque el temor de volcar que sentía César o el hecho de que Sócrates pensase en el gallo sólo son cosas cotidianas y muy humanas, pero no «grotescas». No obstante, Kayser creía todavía poder salvar los ejemplos para su fórmula, descubriendo en su carácter antitético un «contraste de índole especial»: «Nada sublime en sí y nada grotesco en sí se unen para formar algo "bello" o "dramático", sino que lo grotesco es precisamente el contraste no soluble, ominoso, que no debe ser. El percibir y descubrir semejante simultaneidad inconciliable tiene algo de diabólico, ya que destruye los órdenes y abre un abismo allí donde seguramente pensábamos ir».³⁷ El contexto de todo el *Préface* no permite, sin embargo, dudar en modo alguno de que el concepto que tiene Hugo sobre lo grotesco, junto con la multiplicidad individual de lo feo, incluía asimismo lo cotidiano y lo demasiado humano, a lo cual él opone (como también lo indica, ante la serie de ejemplos, la antítesis de *âme* y *bête*, repetida hasta la saciedad) lo psíquico puro (en el individuo humano) y lo sublime (en la historia). Lo que ha de surgir de esta cualidad antitética no es en modo alguno otra vez algo grotesco (ya que, después de todo, grotesco es el polo opuesto), sino *le réel*: la realidad total y auténtica, que sólo llega a serlo en tales antítesis inconciliables. Inconciliables para nosotros, puesto que aquello que en el mundo histórico nos parece contradictorio e incompleto indica, precisamente por su contraste, la creación entera, obra de Dios. Lo real, que se manifiesta como «armonía antitética» en la aparición de grandes personajes y acontecimientos de la historia (p. 27) y que como tal constituye el objeto supremo del arte, abarca para Hugo siempre lo ideal y lo no ideal, la realidad transfigurada y la realidad «positiva». («L'art, outre sa partie idéale, a une partie terrestre et positive» [«El arte, además de su lado ideal, tiene un lado terrestre y positivo»], p. 40.) La frase citada de Napoleón indica, como *cri d'angoisse*, el punto de convergencia de la vida y el drama (p. 28); ilumina al propio tiempo el sentido de la historia y la misión del arte «realista».

VIII

La frase de Napoleón constituye también el punto de partida del capítulo de los *Reisebilder* en el que Heinrich Heine propone sus consideraciones sobre la vida y la escena, la historia y el arte, tomando así la misma direc-

37. *Op. cit.*, p. 45.

ción que Victor Hugo en su *Préface de Cromwell*, publicado poco después. Al *mélange du sublime et du grotesque* corresponde, en una variante que afecta al mismo asunto, la *combinación de lo patético con lo cómico*. Caracteriza igualmente a los grandes poetas, de los cuales se mencionan Aristófanes, Goethe, Shakespeare (también la serie de Hugo de los poetas bifrontes culmina en Shakespeare y en el papel desempeñado por sus bufones) y constituye asimismo la firma de la historia mundial: «Al retirarse los héroes, llegan los *clowns* y los graciosos con sus férulas y sus palmetas; tras las sangrientas escenas de la revolución y las acciones del Emperador vuelven contoneándose los gruesos Borbones con sus viejas bromitas y sus *bonmots* tierno-legítimos» (p. 166). Tampoco falta la contrapartida de la idea de totalidad de la *Poética del cristianismo*, ya que también en Heine los poetas han copiado «al gran archipoeta que, en su tragedia mundial de mil actos, sabe elevar el humor a la máxima altura» (*ibid*). Y a los dos poetas les es común la experiencia de la actualidad de que, en vista del estado del mundo que ahora se ha manifestado, lo sublime no puede tomarse ya en sí mismo, como quería hacer creer la antigua poética de altos vuelos: que el proceso de la historia, imprevisible y acelerado, ya no puede captarse en una mera *tragedia mundial*, porque en su *supremo patetismo* se deslizan siempre rasgos cómicos.

Pero la posición común de Heine y Hugo encuentra también sus límites en el reconocimiento de que la realidad, a la que debe abrirse la nueva literatura, supera en su conjunto el antiguo canon de las posibilidades de representación poética. En efecto, en la variación de Heine al tema de «el mundo como escena», queda destruida la confianza cristiano-romántica de que, tanto en la historia como en la naturaleza, rige la armonía providencial de un todo invisible. La diferente comprensión del mundo y de la historia y la nueva esperanza puesta en la literatura se articulan ciertamente en ambos poetas en cuadros, ejemplos y modelos paralelos de una realidad que todavía sólo puede captarse y presentarse mediante contradicciones. Pero, allí donde para Hugo la antítesis de lo ideal y de lo «positivo» remite a la armonía cristianamente auténtica de toda la creación, para Heine lo patético y lo «cómico» coexistirán al cabo en forma reacia, en oposiciones tan duras y tan inevitables como la del desesperado republicano «que, al igual que Bruto, se clavó el cuchillo en el corazón y tal vez lo olió antes, por si con él se había cortado también un arenque» (*ibid*). Esta coexistencia de lo sublime y lo ridículo no caracteriza únicamente la exposición de la historia napoleónica y mundial en *Ideen: Das Buch Le Grand*, sino también un aspecto totalmen-

te inconfundible del «estilo» en todos los *Reisebilder*.³⁸ Recordemos aquí tan sólo los conocidos motivos y temas del sentimiento romántico de la naturaleza, que Heine contrasta en su sublimidad, con lo prosaicamente ridículo, desde la salida de la luna en el Brocken, pasando por la idea de la inmortalidad («¡Hermosa idea! ¿Quién fue el primero que te concibió? ¿Fue un provinciano de Nuremberg, que, con el blanco gorro de dormir en la cabeza [...] se hallaba sentado a la puerta de su casa?», p. 38) hasta la tumba del pequeño Guillermo («y alegremente bajó a la tabla que se extendía por encima del arroyo, sacó del agua el gatito, pero él mismo cayó en ella, y cuando lo sacaron, estaba empapado y muerto. El gatito vivió aún mucho tiempo», p. 144). Vuelve entonces a confirmarse que la mera interpretación de los *Reisebilder* como destrucción irónica de la idealidad romántica no lo dice todo,³⁹ pues este proceso no lleva precisamente hacia la desilusión estéticamente saboreable, sino ante el reconocimiento provocativo de una realidad en la que la contradicción entre las ideas y el mundo corriente, entre la sublime escena del tambor Le Grand y su ridículo contraste en el episodio intercalado de los callos, no puede superarse en una armonía superior. El estado del mundo en el proceso acelerado de la historia postrevolucionaria y meramente prerrevolucionaria es una tragedia mundial y su negación al mismo tiempo, pues (en las metáforas de Heine) el Buen Dios, en su gran palco, está pensando ya «que este teatro no puede sostenerse por más tiempo» (p. 167).

38. Lo que más se aproxima a la «armonía de lo opuesto», de Hugo, es la interpretación que hace Heine del *Viaje a Italia*, en la que se puede observar «cómo cada cual contempla lo mismo (Italia) con ojos subjetivos; éste con los ojos displicentes de *Archenbölzern*, que sólo ven lo malo, aquél con los ojos entusiasmados de *Corinna*, que en todas partes sólo ven lo que es hermoso, mientras que Goethe con sus claros ojos de griego lo ve todo, lo oscuro y lo claro, y jamás colorea las cosas conforme a su estado de ánimo, y nos describe el país y las personas en los verdaderos contornos y en los verdaderos colores con que Dios los reviste» (pp. 98-99). Tampoco falta aquí la referencia al autor de la armonía, la cual abarca lo oscuro y lo claro; pero, en el contexto, este cuadro pertenece ya al arte de épocas posteriores que han dejado atrás el desconcierto de la actual experiencia de la vida.

39. En Heine, lo irónico asume frente a lo romántico la nueva función de aparecer como el distintivo de estados y procesos subjetivos de la vida individual, social e histórica. La forma en que esta nueva experiencia de la ironía del mundo se relaciona con el repudio de la filosofía de la razón histórica de Hegel, por otro lado venerado por Heine, la muestra W. Preisendanz en su escrito «Ironie bei Heine», en *Ironie und Dichtung*, ed. A. Schaefer, Munich, 1969.

¿Cómo puede representarse literariamente en el «movimiento de la época» el moderno estado del mundo, la realidad histórico-social? ¿Cómo pueden eliminarse los límites del canon de lo representable, vigente hasta entonces, y cómo puede hacerse visible la «realidad entera» sin la glorificación unilateral de lo bello, de lo sublime, de lo trágico? ¿Cómo puede romperse la barrera clásica del arte imitador de la naturaleza, idealizante y por tanto, con la vista vuelta atrás, y cómo se puede restituir a la literatura un papel importante en el proceso de emancipación de la historia humana? Si reunimos en estas preguntas las esperanzas y exigencias de los revolucionarios literarios de hacia 1826-1827, aparecerán también las razones por las cuales Hugo, en comparación con Heine, quedó una fase por detrás en la evolución literaria. El programa del *Préface de Cromwell* no indicaba solamente el paso hacia una nueva época de la literatura emancipada del ideal clásico del arte, sino que fundó también unas esperanzas que, tras el éxito obtenido con *Hernani* (1830), resultaron fallidas. En especial fracasó en la práctica aquello que había hecho concebir esperanzas en la teoría acerca del drama como *poésie complète* del futuro. El experimento del teatro romántico dejó en Francia, hasta la definitiva bancarrota del género con *Les Burgraves* (1843), una cadena rápidamente olvidada de piezas históricas de un atraso provinciano, mientras que la novela en prosa, que no estaba prevista en el programa, contrariamente al concepto de poesía y de totalidad de Hugo, se apoderó de la actualidad histórica y alcanzó validez universal. El fracaso del drama romántico revela, por un lado (como lo indicó R. Warning en el ejemplo del *Ruy Blas*) en qué medida el propio Hugo quedó rezagado con respecto a su teoría anticlásica de la mezcla de estilos y permaneció anclado en una tendencia básica moralizante que cristalizó en su metafísica vulgar como antagonismo cósmico entre la «fatalité qui punit» y la «providence qui pardonne» [«fatalidad que castiga» y la «providencia que perdona»], pues «en la obra misma los personajes no adquieren su realidad dramática en la apertura de su destino a los condicionamientos de lo histórico, cotidiano y trivial, sino, al revés, en su contenido providencial».⁴⁰ Por otro lado, el fracaso del drama romántico indica lo que no podía cumplirse en la teoría de Hugo, porque ya

40. R. Warning, *op. cit.*, p. 156.

había sido superado por el proceso general de la evolución literaria: la esperanza de que el moderno estado del mundo pudiera captarse como totalidad en el medio de la poesía y ser presentado en el drama en cuanto forma poética universal en una última «armonía antitética». En definitiva, el fracaso de esta esperanza sólo viene a confirmar el diagnóstico de Hegel y de Heine sobre su propia época: que con el «final del período artístico», el arte debía fracasar, si creía poder representar aún el conjunto de la cambiante realidad en forma *objetiva, épica e ingenua*.⁴¹

Sin embargo, en este momento, Stendhal, que durante mucho tiempo tuvo la ambición de llegar a ser el Molière de su época, se había apartado ya de la idea utópica del drama como *poésie complète* del futuro. Su programa literario en *Racine et Shakespeare* (1823-1825), que trastocó completamente el sentido tradicional de *romantique*, elevó a norma de la literatura moderna lo actual, lo que precisamente ahora es bello, mañana mismo volverá a estar superado y sólo podrá ser «clásico», algo que es característico para el presente y de lo que con el correr del tiempo vuelve a diferenciarse algo nuevo continuamente y de un modo imprevisible. Lo romántico, en el sentido stendhaliano, ya no trasciende el mundo presente para extenderse hacia lo pasado y remoto ni tiene su origen en la época de transición cristiana; más bien se separa constantemente de todo lo pasado y con ello, en definitiva, también de sí mismo: lo romántico de ayer acaba en el cementerio de lo clásico. El concepto actualista de lo romántico en Stendhal cala en la conciencia, en sí contradictoria, que los románticos tienen de su época y se anticipa al nuevo concepto de lo *moderno* que pondrá fin más tarde, entre los Jóvenes Alemanes, a la identificación entre el Romanticismo y la modernidad.⁴² Con ello, el concepto de época del Romanticismo, predominante en la década de 1820 y que para Hegel y para Hugo era aún un concepto completamente natural que situaba el propio presente en la tercera edad de la historia del arte, fue suprimido por primera vez por Stendhal, quien se anti-

41. «La poesía ya no es ahora objetiva, épica e ingenua, sino subjetiva, lírica y reflexiva» (H. Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, ed. Elster, IV, p. 204).

42. Véase la p. 49.

ció así a los posteriores críticos de la división hegeliana en épocas, Friedrich Th. Vischer, Feuerbach y Marx.⁴³

Lo que el concepto de romántico, convertido en actualismo, exigía como norma estética para la práctica literaria, no se hace visible todavía en la primera novela de Stendhal, *Armance* (1827), publicada en el año del *Préface de Cromwell*. El paso propiamente revolucionario se encuentra entre la primera novela de Stendhal y *Rojo y negro* (1830), su *roman nouveau*,⁴⁴ en el que la apertura de la literatura a las condiciones sociales en el movimiento histórico de la época se realizó de un modo que chocó a sus primeros lectores.⁴⁵ En la novela *Armance*, la crítica aparecida en el *Globe* pudo objetar con razón que el extraño carácter del héroe byroniano (cuya clave—la impotencia—no le fue revelada al lector), la acción llena de clichés y la descripción incoloramente convencional de los salones del Faubourg Saint-Germain quedaban muy por debajo de las pretensiones del autor. El prólogo de *Armance* requería ya caracteres conformes con la época en vez de héroes clásicos («il a mis des industriels et des privilégiés, dont il a fait la satire» [«ha introducido industriales y privilegiados, a quienes ha satirizado»]) y reflejo de la acción desde el punto de vista de diversos bandos (la posterior teoría del «espejo ambulante» se anuncia ya aquí en la comparación según la cual el objeto de la novela

43. También W. Oelmüller, *Einkl. zu F. Th. Vischer, Über das Erhabene und Komische...*, Frankfurt, 1967, p. 17.

44. Cf. el pasaje: «Les grands auteurs dramatiques ont épuisé toutes les positions dramatiques [...] il sera impossible de donner un drame nouveau! A cette époque qui est arrivée en France et en Angleterre, il sera encore possible de donner un roman nouveau» [«Los grandes autores teatrales agotaron todas las situaciones dramáticas [...] ¡será imposible ofrecer un drama nuevo! En esta época, iniciada en Francia e Inglaterra, todavía será posible ofrecer una novela nueva»], cit. en C. Müller-Daehn, *Stendhal als Autor in der Rolle des Erzählers* Tesis, Heidelberg, 1954, p. 4.

45. J.-G. Prod'homme reunió testimonios de esta reacción del público en *Vingt chefs-d'oeuvre jugés par leurs contemporains*, París, 1930, pp. 205-225. Cf., por ejemplo, pp. 208-209: «Je n'ai vu nulle part plus de rage anti-jésuitique et antibourgeoise, que dans le livre de M. Stendhal. [...] Singulier plaisir que s'est donné cet écrivain de réunir en bloc toutes les criaileries, toutes les misères, toutes les dissimulations, tous les mensonges, toutes les superstitions, toutes les cruautés de notre état social» [«En ninguna parte he visto más furia antijesuítica y antiburguesa que en el libro del Sr. Stendhal. [...] Este autor se ha concedido un placer bien singular al reunir en bloque todo el griterío, todas las miserias, todos los disimulos, todas las mentiras, todas las supersticiones y todas las crueldades de nuestro estado social»]; o bien, p. 206: «Sa Chronique est tout simplement une dénonciation en forme contre l'âme humaine, une sorte d'amphithéâtre où on le voit occuper à la disséquer pièce à pièce, pour mieux mettre en relief la lèpre morale dont il la croit rongée» [«Su crónica es, sencillamente, una denuncia formal contra el alma humana, una especie de anfiteatro donde lo vemos dedicado a diseccionarla en todas sus partes para poner mejor de relieve la lepra moral que, según él, la corroe»].

es como el jardín de las Tullerías, visto por las palomas desde arriba de diferente manera a como lo ven los individuos que pasean bajo los árboles). Sin embargo, estos puntos programáticos sólo los cumplió la *Chronique de 1830* de Stendhal, que, como espejo y crítica del *état social* anterior al final de la Restauración, fue sentida de un modo tan actual que parecía un poco superada por la Revolución de Julio, pero también confirmada por ella.⁴⁶ *Rojo y negro*, como acontecimiento de la revolución literaria del siglo XIX presupone la crítica de un género predominante y de una autoridad hasta entonces indiscutida, de la novela histórica y de sir Walter Scott. Esta crítica surge de nuevo en trascendental simultaneidad en Stendhal y en Heine, a cuyo nuevo estilo se parece mucho en Francia el del autor de diversos libros de viajes, ensayos, críticas de arte y, sobre todo, de los *Souvenirs d'Égotisme* (1832). Más adelante hablaremos de estas curiosas confesiones y de este relato de un testigo de los años de la época de la Restauración que tocaba a su fin.

XI

Los *Souvenirs d'Égotisme* de Stendhal nos plantean continuamente el problema del arte en su teoría actualista tanto en el proceso reflexivo como en su plasmación escrita. «Que penserai-je de ce que je me sens disposé à écrire en le relisant vers 1835, si je vis?» [«¿Qué pensaré de lo que me siento dispuesto a escribir, cuando lo relea hacia 1835, si aún vivo?»] (p. 6). Esta pregunta, suscitada inmediatamente al comienzo de la obra, repetida varias veces y referida a las meras expectativas de los futuros lectores, confiere al libro su carácter inconfundible.⁴⁷ Determina su forma inconsistente,⁴⁸ esta-

46. Cf. *ibid.* p. 221: «Le Rouge et le Noir, commencé sous la Restauration, ne fut achevé que quatre mois après la révolution de juillet 1830; cela a pu nuire à son succès; car l'ouragan populaire avait renversé des choses et des idées que l'auteur bat en brèche» [«*Rojo y Negro*, iniciado durante la Restauración, no quedó terminado hasta cuatro meses después de la revolución de julio de 1830; esto es algo que ha podido menoscabar su éxito, pues el huracán popular había echado por tierra cosas e ideas atacados decididamente por el autor»].

47. Cf. también p. 37 («le lecteur, peut-être né ce matin dans la maison voisine» [«el lector, nacido quizá esta misma mañana en la casa vecina»]), 38, 83-84, 87, 98, 102 y 115.

48. Véase también G. Genette, «Stendhal», en *Figures II*, París, 1969, pp. 155-193, esp. p. 172: «Aucun des grands romans stendhaliens, même achevés, n'est absolument clos sur lui-même, autonome en sa genèse et sa signification» [«Ninguna de las grandes novelas stendhalianas está absolutamente cerrada en sí misma ni es autónoma en su génesis y significación, aunque se trate de novelas acabadas»].

blece firmemente los límites entre lo que hay que aceptar y lo que debe excluirse y fija las condiciones del experimento: intentar, contrariamente a las convenciones literarias y poéticas del *examen de conscience* (p. 6), escribir sobre uno mismo y, al propio tiempo, sobre la época de 1821 a 1830.

Es contrario a la convención literaria porque la tradición de la presentación del Yo suponía, incluso allí donde se trataba de describir lo transitorio y mudable del movimiento del pensamiento (como en el «Je peins le passage» [«Pinto el paso»], de Montaigne), el juicio del observador como una instancia firme, sustraída al cambio exterior. Pero para Stendhal, la representación del Yo no se ve dificultada únicamente por el dilema clásico del «impudeur de parler de soi continuellement» [«desvergüenza de hablar continuamente de uno mismo»] (crítica de Pascal a Montaigne), sino también por esta desalentadora idea: «Que de choses hardies et que je n'avance qu'en tremblant seront des plats lieux communs dix ans après ma mort» [«¡Cuántas cosas audaces que sólo propongo temblando serán lugares comunes trillados diez años después de mi muerte!»] (p. 102). Stendhal cree que la mejor manera de evitar el peligro de que su libro resulte ya aburrido al cabo de dos años y pueda servirle al tendero como papel para envolver su mercancía (p. 84) estriba en describir con «completa sinceridad» precisamente aquello que vaya en contra de la expectativa general, aunque le cueste a su propia vanidad (cf. p. 96: «Je suis comme une femme honnête qui se ferait fille...» [«Soy como una mujer honrada que se hace pasar por muchacha...»]), actitud de la que esperaba el perdón de sus lectores por el constante «yo». La caracterización de esta actitud mediante el provocativo anglicismo *égotisme* no sólo ironiza el modo de hablar romántico en primera persona, sino que se opone también a toda forma cristiana o secularizada de confesión y examen de conciencia. La esperanza romántica de que los recuerdos de Stendhal aportasen los «moments heureux que j'ai rencontrés» [«momentos felices que he vivido»] y su «anatomía» (p. 7) es destruída ya desde el comienzo: «Or, c'est ce que je ne ferai point, je sauterai le bonheur» [«Pero no lo haré; omitiré la felicidad»] (*ibid.*). Aun cuando el tema poético, que da consistencia a la obra—despedida de Métilde (Matilde Dombrowski), amor desde lejos, búsqueda de la curación de ese *spleen* (p. 67) y la lenta extinción de la emoción no cotidiana—resulta evidente, no va más allá de ciertas alusiones intermitentes, de las que, si la obra se hubiera escrito de otra manera, habría podido resultar una excelente fábula del romanticismo de la desilusión. En vez de ello, entre los rasgos autobiográficos se apretujan un sinfín de retratos, alusiones rápidas a sucesos, descrip-

ciones de círculos sociales, anécdotas, juicios sobre personajes históricos en una sucesión parecida a un mosaico, tras la cual se advierte claramente aún la búsqueda de los recuerdos. En los *Souvenirs d'Égotisme* de Stendhal, como en los *Reisebilder* de Heine, la narración se efectúa *contra* las posibilidades de dar una consistencia poética a la obra.⁴⁹ Por otro lado, el *examen de conscience* justifica la introducción del *égotisme* como forma moderna de autoanálisis (cf. p. 84), sobre todo allí donde la psicología stendhaliana hace resaltar la importancia de los «pequeños matices». En él basta un matiz de más o de menos para que su relación con sus semejantes se convierta en aversión o en ironía (p. 84). El *égotisme abominable* que se le podría echar en cara (así habla Stendhal al mencionar su irritabilidad nerviosa, p. 84) queda justificado precisamente por sus detalles, ya que tales matices poseen la superior verdad del detalle. En psicología tienen la función que corresponde a los *petits faits vrais* en la experiencia de la realidad de la vida. Así, el *égotisme* como forma moderna del autoanálisis es también un aspecto de la teoría actualista de Stendhal: en la experiencia temporal, tal como la anuncia ya desde el principio la duda en el propio juicio posterior, resulta inútil la pretensión de llegar a conocer el yo como ser permanente («on peut connaître tout, excepté soi-même» [«se puede conocer todo, menos a uno mismo»], p. 84) y tiene para el examen de conciencia de Stendhal el mismo valor que para su presentación de la época: «Ma philosophie est du jour où j'écris» [«Mi filosofía es la del día en que escribo»] (p. 38).

El cuadro de la propia época, que Stendhal abarca desde 1789 hasta el año actual de 1832 como *siècle de la Révolution* (p. 57), es afín al de Heine en el aspecto en que también en los *Souvenirs d'Égotisme* se presenta la subjetividad como punto de referencia de toda experiencia histórica. Lo político y lo privado, juicios críticos acerca de la situación política en París y cuadros de estado de ánimo melancólico se cruzan y superponen constantemente. La confesión política de la revolución, por ejemplo, se reviste de la forma romántico-irónica: dice que él siempre despreció París, tanto moral como «físicamente», porque le hacía echar de menos las montañas de su patria («témoins des mouvements passionnés de mon coeur») [«testigos de los apasionados movimientos de mi corazón»]; hasta el 28 de julio de 1830 no empezó a amar a la ciudad (p. 36). Apenas se dibuja una actitud política constante. Stendhal no oculta su desprecio por el «Paris sali par les Bourbons» [«París, ensuciado por los Borbones»] (p. 126), pero tampoco deja de bur-

49. También W. Preisendanz, *op. cit.*, pp. 356 ss.

larse de los liberales, entre los cuales se cuenta a sí mismo («je trouvais les libéraux outrageusement niais» [«los liberales me parecían insultantemente necios»] p. 60). Se dispone con M. de Tracy con la provocativa proposición de solucionar el problema de los emigrantes mediante el establecimiento forzoso de éstos en los Pirineos (p. 54). Para los conspiradores de 1821 sólo tiene palabras durísimas (p. 22) y juzga con no menor acritud a los liberales italianos en los salones parisenses («je n'ai jamais rien connu de plus poétique et de plus absurde...» [«jamás he conocido nada más poético ni más absurdo»] p. 89), pero luego reconoce incluso un acceso sumamente poético de romanticismo político (p. 12): «J'entrai dans Paris que je trouvai pire que laid, insultant pour ma douleur, avec une seule idée: n'être pas deviné» (se refiere a la «passion pour une femme que je n'ai pas eue»). «Au bout de huit jours en voyant l'absence politique je me dis: Profiter de ma douleur pour tuer Louis XVIII» [«Entré en París—que me pareció peor que feo, insultante, para mi dolor—con una sola idea: que no se me adivinara (se refiere a la «pasión por una mujer a la que nunca poseí»)]. «Al cabo de ocho días, al ver el vacío político, me digo: he de aprovechar mi dolor para tuer a Luis XVIII» (= matar a Luis XVIII). En sus retratos de contemporáneos célebres, la mediación subjetiva puede conducir a una trivialización de la grandeza histórica. Donde mejor se observa esto es en el diferente modo como es tratado M. de Lafayette en Heine y en Stendhal.

Heine, que quiere proteger a Lafayette frente a los republicanos, lo alaba como el «carácter más puro de la Revolución francesa», lo coloca al lado de Napoleón para contemplar la «grandeza de los dos héroes», traza con cariño su *bombonie*, la veneración de que goza entre las gentes del campo y su papel como el Napoleón de la *petite bourgeoisie*, y deja para el final la poesía del gran momento, cuando el anciano, con la cabeza plateada, toma la palabra en la Cámara de diputados «ansioso de lucha como un adolescente», y luego añade como una rúbrica con mezcla de estilos: «Sólo que padece de somnolencia en esta aburrida época de *juste milieu*» (V, pp. 39-44). Stendhal describe su encuentro en el salón de Mme. de Tracy, en el que, en el momento mismo de su aparición, ya reconoció la importancia de Lafayette («Je sentais [...] que M. de La Fayette était tout simplement un héros de Plutarque» [«Me daba cuenta [...] de que el Sr. de La Fayette era, sencillamente, un héroe de Plutarco»] p. 42). El paralelo moderno con la antigua muestra de la sencillez de la grandeza histórica brilla hasta tal punto por su ausencia que las primeras frases podrían alargar la lista de ejemplos de Hugo acerca de lo *sublime et grotesque*: «Il vivait au jour le jour, sans trop d'esprit, faisant tout simplement, comme Epaminondas, la grande action

que se présentait. Et en attendant, malgré son âge [...], uniquement occupé de serrer par derrière le jupon de quelque folie fille (vulgo "prendre le cul") [...]]» [«Vivía al día, sin demasiado ingenio, realizando simplemente, como Epaminondas, cualquier gran acción que se presentara. Y, entre tanto, a pesar de su edad [...], se dedicaba únicamente a agarrar por detrás las faldas de alguna joven guapa (lo que se llama vulgarmente «tocarle el culo»)] (p. 42). Stendhal le hace exponer la simple ideología de la Guardia Nacional, para, inmediatamente después, por otro lado, censurar a los que no reconocieron en Lafayette al *grand homme*: «Pour moi, accoutumé à Napoléon et à Lord Byron, j'ajouterai à Lord Brougham, à Monti, à Canova, à Rossini, je reconnus sur-le-champ la grandeur chez M. de Lafayette et j'en sois resté là» [«Acostumbrado como estaba a Napoleón y lord Byron, a quienes añadiría Monti, Canova y Rossini, reconocí de inmediato la grandeza en el Sr. de Lafayette, y no cambié de opinión»] (p. 43). El pasaje forma parte de los testimonios de la autosuficiencia de Stendhal, que se desvivía, tanto en lo político como en lo literario, por rodear su propia persona de una cohorte de nombres ilustres o legitimarla mediante una serie de antepasados espirituales.⁵⁰

En el campo visual de los *Souvenirs d'Égotisme* entra poca cosa de la realidad social: que la gente rica se vuelve injusta y cómica cuando habla de los delitos cometidos por los pobres a causa del dinero (p. 113), el trabajo de 18 horas diarias del obrero inglés, sólo registrado cínicamente y de paso (p. 78), pero también, una vez, un curioso comentario sobre su viaje a Inglaterra: «Un jour l'on annonça qu'on pendrait huit pauvres diables. A mes yeux quand on pend un voleur ou un assassin en Angleterre, c'est l'aristocratie qui immole une victime à sa sûreté, car c'est elle qui l'a forcé à être scélérat, etc., etc. Cette vérité, si paradoxale aujourd'hui, sera peut-être un lieu commun quand on lira mes bavardages» [«Un buen día anunciaron que detendrían a ocho pobres diablos. En mi opinión, cuando en Inglaterra se apresa a un ladrón o un asesino, la aristocracia inmola una víctima en aras de su seguridad, pues es ella la que le ha obligado a ser un malvado, etc., etc. Esta verdad, hoy tan paradójica, será quizá un lugar común cuando se lean mis chácharas»]

50. La lista vuelve en la p. 102 con variantes: el general Foy, Mme. Pasta, Lord Byron, Napoleón, M. de Tracy, Canova, junto con la declaración de que no todos esos *grands hommes* que se dignaban hablar con él pudieron adivinar su «âme remplie d'une rare bonté... et un esprit enflammé et capable de les comprendre» [«alma, llena de una rara bondad... y un espíritu inflamado y capaz de comprenderlos»]. La genealogía literaria abarca a Diderot (*Jacques le Fataliste*, p. 12), Destutt de Tracy (p. 31), Cabanis (p. 52), Shakespeare (pp. 65-75), Kean (pp. 77-99), Montesquieu (p. 84).

(p. 87). En tales pasajes se articula la experiencia del presente que cada día cambia más deprisa, de aquella «estructura de movimiento de la historia moderna»,⁵¹ para la cual tiene Stendhal una vista más aguda que la mayoría de sus contemporáneos. Aquí se manifiesta su aspiración a superar el movimiento de la época, a hacer destacar del presente unos rasgos que afectan a éste precisamente en el momento en que se anuncia algo que es actual para el futuro. ¿Cómo puede escribirse un libro que, mediante ciertas audacias, se anticipe tanto al presente que sólo haya de ser actual para una generación posterior? ¿Basta exagerar ciertos matices de la vida, para producir un proceso esperable? («[...] Comme on sera bien plus détrompé des Kings, des nobles et des prêtres vers 1870 qu'aujourd'hui, il me vient la tentation d'outrer certains traits contre cette vermine de l'espèce humaine»? «[...] Cuánto más desengañada estará la gente con los reyes, los nobles y los sacerdotes hacia 1870 que hoy; me siento tentado de exagerar ciertos rasgos contra esa lacra de la especie humana»] p. 125.). Pero, en tales consideraciones, Stendhal se ve constantemente asaltado por las dudas. Lo que dentro de diez años puede ser actual, según la misma lógica, ¿no volverá a carecer de actualidad dentro de veinte? «Si je mets vingt, toutes les nuances de la vie seront changées, le lecteur ne verra plus que les masses. Et où diable sont les masses dans ces jeux de ma plume? C'est une chose à examiner» [«Si pongo veinte años, habrán cambiado todos los matices de la vida, y el lector verá sólo las masas. Pero, ¿dónde diablos están las masas en estos juegos de mi pluma? Es algo que habrá que examinar»] (p. 115). Este dilema de la teoría actualista de la literatura anuncia al mismo tiempo el fin de una tradición del moralismo. La descripción de las *mœurs de ce siècle*, llevada a la novela desde la forma labruyeresca de los *Caracteres*, estaba destinada a consignar precisamente lo permanente, lo que caracteriza la naturaleza humana, lo ciertamente conocido en la peculiaridad de la aparición, pero válido más allá del momento. Después de que la historia se hizo cargo en la revolución literaria del siglo XIX de la fun-

51. También R. Koselleck, «Geschichtliche Prognose in Lorenz v. Steins Schrift zur preussischen Verfassung», en *Der Staat, Zs. für Staatslehre, öffentl. Recht und Verfassungsgesch.*, 4 (1965), pp. 469-481. Uno de los principales testigos de la experiencia de una aceleración de la historia, reconocida por K. ya desde 1789, es el propio Lorenz von Stein: «Las antiguas condiciones cambiaron bruscamente—escribía en 1843—; aparecieron otras nuevas, combatidas a su vez por algo más reciente; legislaciones enteras son modificadas, configuraciones contradictorias desfilan rápidamente; es como si la historiografía apenas pudiera ya avanzar al mismo ritmo que la historia» (cit. p. 472).

ción que hasta entonces correspondía a la naturaleza (conforme al principio de la imitación), se privó de fundamento a la tradición moralista de la descripción de costumbres. Las *nuances de la vie* en la teoría actualista de la literatura de Stendhal se refieren a experiencias del acontecer histórico; la forma moderna de la exposición de la época y la sociedad se diferencia de la verdad de una naturaleza descriptible e intemporal del ser humano. Éste es, probablemente, el motivo de que Stendhal pudiera considerar también la sátira como una forma superada;⁵² en su conexión con la exposición de costumbres o caracteres suponía el aspecto natural de órdenes humanos y un horizonte todavía cerrado de la historia. Y si, poco después, Balzac atribuye al novelista la tarea de la *histoire des mœurs*, tampoco entronca ya directamente con la tradición, abandonada por Stendhal, de la descripción moralista de las costumbres: la *Comedia Humana* pretende asimismo la actualidad de la historia presente, pero ahora ya no en el curso cronológico del tiempo, sino en una grandiosa sección a través de la Monarquía de Julio, que hace surgir la *histoire des mœurs* en el orden y cambio social y la presenta como una segunda naturaleza.

XII

En la medida en que se adueña de la historia actual la teoría actualista de la literatura en Stendhal excluye la descripción como forma de la imitación clásica de la naturaleza, pero también de la moderna historiografía al estilo de Walter Scott. De ello da fe en los *Souvenirs d'Égotisme* la ausencia de las esperables descripciones de paisajes,⁵³ ambiente social, salones, personas, pero aún más el rigor con que realiza Stendhal todas las descripciones externas: «J'ai oublié de peindre ce salon, sir Walter Scott et ses imitateurs eussent sagement commencé par là, mais moi, j'abhorre la description matérielle. L'ennui de la faire m'empêche de faire des romans» [«Me he olvidado de

52. Cf. los comentarios marginales a *Armance*: «Holà! pas de saitre! Laissons ce plat moyen aux petits littérateurs poussés par le Constitutionnel» [«¡Bueno, basta de sátiras! Dejemos ese medio trivial a los pequeños escritorillos incitados por el Constitucional!»] (ed. G. Blin, París, 1946, p. 314).

53. Es significativo que, al mencionar sus paseos por Londres, la única frase descriptiva se reduce inmediatamente a un esquema literario: «Il y abatit là de petites maisons garnies de rosiers qui furent pour moi la véritable élégie. Ce fut la première fois que ce genre fade me toucha» [«Había allí casitas adornadas con rosales que me parecieron auténticamente elegíacas. Fue la primera vez que me conmovió este género insulso»] (p. 71).

pintar ese salón; sir Walter Scott y sus imitadores habrían comenzado prudentemente por ahí, pero yo detesto la descripción material. El aburrimiento de realizarla me impide escribir novelas»] (p. 45). Su justificación expresa: «Occupé du moral, la description du physique m'ennuie» [«Al ocuparme de lo moral, la descripción de lo físico me aburre»] (p. 11), se ofrece aquí con la antítesis formulada aún clásicamente en forma demasiado lapidaria, para poner también de manifiesto el fondo de su crítica a Scott. Esta crítica ocupa en la obra de Stendhal un espacio considerable, y poco después de darse a conocer la obra *Waverley* recorre todas las fases, desde el entusiasmo inicial (desde 1818), pasando por un primer escepticismo (hacia 1822-1823) hasta un decidido rechazo (1827).⁵⁴ La fase del entusiasmo caracteriza una manifestación de 1820, según la cual Scott era superior a Byron porque, en el año 1890, seguramente se enseñará la Historia en las escuelas a partir de los dramas de Shakespeare y las novelas de Scott.⁵⁵ El cambio producido en la crítica obedecía a motivos tanto estéticos como políticos. En una carta a Lord Byron de junio de 1823, Stendhal reprochaba a Scott su oportunismo político y su falta de honradez; en lo sucesivo vio en él a un exponente de los ultras políticos, a quien nada le importaba el progreso social.⁵⁶ Junto a ello encontramos las primeras manifestaciones de la crítica, la desmesura y el modo de describir en las novelas de Scott. Parten de un descontento ante la presentación puritana del amor y de la vida emocional en general, se dirigen luego más y más a la desproporción en la descripción de estados externos frente a procesos internos y finalmente ponen en entredicho la verdad del *couleur locale*, y por consiguiente, el principio mimético de la novela histórica misma.

El ensayo titulado *Walter Scott et la princesse de Clèves*, de febrero de 1830, expresa el resultado de la lucha de estos años.⁵⁷ Comparado con la labor de Madame de Lafayette, a Scott y a la infinita legión de sus imitadores les resulta fácil el trabajo: «L'habit et le collier de cuivre d'un serf du mōyen âge son plus faciles à décrire que les mouvements du coeur humain»

54. Cf. K. Massmann, *Die Rezeption der historischen Romane sir Walter Scotts in Frankreich (1816-1832)*, Dis. Constanza 1969; para Stendhal hubo no menos de 43 testimonios.

55. «Ne trouvez-vous pas Scott bien supérieur à Byron? En 1890 l'on enseignera l'histoire dans les collèges avec les pièces historiques de Shakespeare, les romans de Scott et ceux des cent ou deux cents moutons qui vont l'imiter» [«¿No le parece que Scott es muy superior a Byron? En 1890 se enseñará Historia en los colegios con las obras históricas de Shakespeare, las novelas de Scott y cien o doscientos borregos que van a imitarlo»] (Ed. le Divan, t. V, p. 383).

56. Cf. K. Massmann, *op. cit.*, p. 94.

57. *Mél. de litt.*, ed. le Divan, t. III, pp. 305-311.

[«La vestimenta y el collar de cobre de un siervo de la Edad Media son más fáciles de describir que los movimientos del corazón humano»]. A la descripción del vestido y del porte de una persona, por más accesorio que sea, se le dedican al menos dos páginas; y en cambio, apenas unas cuantas líneas a los procesos internos, muchísimo más difíciles de desvelar. El tan ponderado *mérite historique* de tales descripciones del mundo exterior sólo puede impresionar a personas «qui ignorent l'histoire ou qui la savent mal» [«que desconocen la historia o la conocen mal»], ya que precisamente este mérito histórico será el primero en evaporarse. El fundamento de este pronóstico conduce a Stendhal a una consideración resaltada con mucha más fuerza que el manifiesto romántico del *Préface de Cromwell*, la consideración de por qué la poesía moderna ha convertido el principio clásico de *imitatez la nature* en un *conseil vide de sens*. Cuando Racine y Shakespeare llevan a la escena un mismo motivo, *Ifigenia en Aulide*, y la situación análoga de Imogen en el Waldgebirge, en el puerto de Milford (*Cymbeline*), se produce algo que ya no puede compararse, a pesar de que ambos autores han «imitado la naturaleza». Porque el uno quería agradar a la corte del rey francés, y el otro a un público de campesinos. Lo natural no es una norma intemporal, porque en la «imitación de la naturaleza» resulta algo completamente distinto según sea el gusto del público al que va destinado. Pero la norma de lo naturalmente verídico es además un *beau mensonge* por una segunda razón: de haberse tomado en taquigrafía las palabras que se dijeron en el caso de Ifigenia, la mayor parte nos resultaría completamente incomprensible; pero el resto comprensible sería probablemente algo que nos disgustaría profundamente. La verdad del pasado escapa incluso a la descripción de Scott, supuestamente fiel a la naturaleza.

La realidad histórica, a la que debe abrirse la poesía moderna, no es una naturaleza previamente dada a la que bastaría con imitar. La forma de la novela histórica acuñada por Scott sólo puede captar la historia en residuos descriptibles, no *in actu*; solamente capta el mundo dejado por el movimiento histórico, un mundo cosificado, no las personas, acciones y hechos históricos en su originario condicionamiento temporal. Por eso critica Stendhal que la fábula de una *tragédie romantique* deba volver a mantener unidos en Scott los elementos divergentes de descripción y acción.⁵⁸ Cada

58. Esta crítica se encuentra ya en *Racine et Shakespeare* (1823): «Qu'est-ce que les romans de Walter Scott? De la tragédie romantique entremêlée de longues descriptions» [«¿Qué son las novelas de Walter Scott? Una tragedia romántica entreverada de largas descripciones»] (ed. P. Martineau, 1925, t. II, p. 218).

vez que Scott se apartó de la historia pasada y se volvió hacia la actual, se puso de manifiesto inmediatamente lo limitado de su método. Pero la unánime recusación de su libro sobre Napoleón, publicado en 1827, con su tendencia contrarrevolucionaria, tuvo en Francia motivos no exclusivamente políticos. Mostró también el punto culminante rebasado de una forma literaria que había abierto el camino a un nuevo interés por la historia del pasado y, en la década de 1820, había dado incluso un impulso decisivo a la historiografía,⁵⁹ pero en ese momento fracasaba ante la historia contemporánea. La nueva novela, de la que Stendhal, fiándose de un pronóstico de M. de Tracy, esperaba que fuera el único medio con que poder alcanzar aquella «verdad» de la historia para la que ésta no era «suficientemente detallada»,⁶⁰ suponía la recusación revolucionaria de la autoridad dominante de sir Walter Scott, de la historia pasada y también del principio clásico de la imitación: «M. de Stendhal, ennuyé de tout ce moyen âge, de l'ogive et de l'habillement du xve siècle, osa raconter une aventure qui eut lieu en 1830 et laisser le lecteur dans une ignorance complète sur la forme de la robe que portent Mme. de Renal et Mlle. de la Mole» [«El Sr. de Stendhal, aburrido de toda esa Edad Media, del arco ojival y de los ropajes del siglo xv, se atrevió a narrar una aventura ocurrida en 1830 y dejar al lector en una ignorancia completa sobre la forma del vestido que llevaban madame de Rênal y la señorita de la Mole»].⁶¹

XIII

El mismo hecho que en 1827 causó en Francia la decadencia de la fama de Scott indujo también a Heinrich Heine a considerar el carácter pretérito de la novela histórica. Antes de la aparición del anunciado libro de Scott sobre Napoleón, Heine manifiesta en los *Reisebilder (Die Nordsee, 1826)* este temor: «Todos los adoradores de Scott deben temblar por él; porque semejante libro puede convertirse fácilmente en la campaña de Rusia de su

59. Véase también K. Massmann, *op. cit.*, pp. 106-117, quien ve la fase decisiva del cambio provocado por Scott representada en la historiografía francesa por medio de A. Thierry, *Lettres sur l'Histoire de France* (1820), C. J. de Barante, *Préface de l'Histoire des Ducs de Bourgogne* (1824) y un ensayo anónimo «De la nouvelle école historique» (1828, *Mercur de France*, t. XXIII, pp. 339-347).

60. Nota del 14 de mayo de 1834, cit. en G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, París, 1954, p. 86. 61. *Mél. de litt.*, ed. le Divan, t. II, p. 349 (del 18-x-1831).

fama».⁶² Este acertado pronóstico se apoya en una explicación del efecto social de las novelas de Scott, que «han conmovido todos los corazones de Europa más por su tema que por su fuerza poética». Lo que había producido aquel efecto europeo y había unido a la nobleza y la burguesía para formar un solo público, al que conmovía por igual el tema de Scott, no era solamente la resurrección de tiempos y costumbres pasados, en los que las almas románticas podían solazarse, sino más bien las *antiguas imágenes* de los recuerdos nacionales: «El gran dolor por la pérdida de las peculiaridades nacionales que desaparecen en la generalidad de la cultura más reciente». Para Heine, la novela de Scott constituye la última evocación, irreplicable ya, de un tiempo pasado, su éxito es una señal del descontento ante un presente cuya *amplia y desagradable modernidad* le parece separada ya por un abismo de todo pasado y de toda peculiaridad nacional. La Revolución Francesa y su ejecutor Napoleón liberaron a la nueva época de su pasado; en este hombre (cuya inteligencia intuitiva constituye al mismo tiempo la base de su talento «para entender la época, la actualidad») se refleja esta nueva época en forma tan luminosa, «que casi quedamos deslumbrados por ella, y en lo sucesivo no pensamos ya en el pasado perdido y en su marchito esplendor». A la recreación poética del pasado de la novela histórica opone Heine, como *literatura vivida*, los últimos treinta años de historia mundial. La nueva época exige nuevas formas literarias, de las que da una idea la historia de Ségur sobre la campaña de Rusia, porque esta moderna epopeya consiguió dar el tono que no supo encontrar sir Walter Scott, «una nota cuya figura sonora nos da el presente, una nota que hace que nos entusiasmemos precisamente por este presente».

XIV

Las anteriores consideraciones perseguían una intención metodológica. Debían explicar que la coherencia de una literatura nacional no representa ya la forma ideal de una historia de la literatura y que también para el siglo XIX, en el que la ideología de las literaturas nacionales ha celebrado sus mayores triunfos, debe ser posible concebir y describir la historia de la literatura como un proceso general que avanza por encima de lo individual de

62. Ed. Elster, III, pp. 115-121.

las obras, de los autores y de las naciones. Con ese análisis me adentré en un campo que ve en la ciencia literaria comparada su terreno más propio. Posiblemente debería considerar mi intento como una provocación, al no haber utilizado el método comparativo. ¿Cómo iba a hacerlo? Cuando no se pueden descubrir influencias, dependencias o efectos entre fenómenos de diversas literaturas nacionales, tampoco es posible establecer ninguna relación entre varios miembros. Mientras no se exija un parámetro de generalidad mayor, no podrá la ciencia literaria comparativa escapar a la estrechez de miras de la concepción romántica según la cual la literatura es histórica en cuanto que confiere la máxima expresión a la idea de las nacionalidades individuales. En efecto, el único que no puede evitar convertir la comparación en un método autónomo y en una categoría metahistórica es aquel que considera sus objetos de comparación como entidades sujetas a sus propias leyes de desarrollo, o sea, que sólo pueden compararse para establecer su diferencia sustancial y su diversa naturaleza, en nuestro caso lo alemán o lo francés específico de un fenómeno literario. Para volver a relacionar entre ellas las entidades esencialmente diversas de las literaturas nacionales hubo que inventar el método comparatista. Pero tales relaciones son primordialmente intemporales; tampoco llegan a ser temporales e históricas por el mero hecho de que se busquen diligentemente condiciones históricas o específicas de clase para una elaboración diversa, en sentido nacional, de temas, obras, géneros y estilos.

El paso con el que la comparación de manifestaciones literarias se temporaliza y se recupera para la historia desde la «acción mutua»⁶³ elevada a fin en sí misma suprime al mismo tiempo el derecho propio de un método comparativo, el paso aquí intentado de medir e interpretar fenómenos simultáneos tales como los escritos programáticos de Heine, Hugo y Stendhal, creados poco antes y después de la Revolución de Julio, no limitándonos simplemente a relacionarlos entre sí pensando en su individualidad y su posición dentro de unas literaturas nacionales diversas, sino comparándolos mediante el parámetro histórico de un vasto proceso, con la

63. Para la crítica comparativa, cf. H. Friedrich, «Der Epochenbegriff im Licht der französischen Preromantisme-Forschung», en *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, 2 (1934), esp. p. 131: «En el marco de la historia comparada de la literatura, la literatura de los pueblos se convierte en un gran mercado de motivos en el que todos aportan lo que tienen y se llevan lo que les place; ciertas corrientes de moda determinan la cotización y el precio de cada uno de los grupos de temas».

vista puesta en la «Revolución de Julio de la literatura». Es verdad que los rasgos que hemos resaltado en el contexto de la literatura alemana o francesa tienen aún otros elementos significativos y que las posiciones que hemos identificado en la respuesta a una situación histórica han sido definidas al precio de silenciar algunas cualidades específicamente alemanas o francesas de esos autores. Sin embargo, ese precio no me parece demasiado alto, si se confirma que al menos los posteriores fenómenos no fueron peculiares exclusivamente de la literatura nacional alemana o francesa, sino tendencias de una época literaria de transición que más tarde o más temprano tuvieron también validez en otras literaturas europeas: la ruptura con la primacía de una estética clásico-humanística, la vuelta hacia la «prosa de la vida», unida a la duda sobre el derecho de existencia de la poesía en general, la elaboración de nuevas formas literarias entre la poesía y el periodismo, pero sobre todo la apertura del arte a la historia actual y al movimiento de la época.⁶⁴

El presente intento admite que, desde un punto de vista metódico, no puede mostrar nada más que un primer intento de análisis sincrónico de las literaturas y que el punto cronológico de intersección elegido presupone además una perspectiva subjetiva. Comencé interpretando los fenómenos programáticos más destacados fijándome en el proceso general del movimiento literario antes y después de 1830. Este análisis debía realizarse considerando únicamente la relación entre estas obras y la literatura que las circundaba (incluso la sublitteratura) y su efecto social (sobre todo en el espejo de la prensa), antes de que pudiera establecerse el horizonte literario de la Revolución de Julio según las categorías de la falta de simultaneidad de lo simultáneo y de la interferencia de teoría y práctica. Con respecto a la segunda restricción hay que decir que la elección de un punto de intersección en el proceso del movimiento literario debe incluir forzosamente factores subjetivos; mejor dicho, factores condicionados por la época, porque la historia de la literatura anterior al tiempo presente sólo puede justificarse cuando en el pasado que expone hace visible la perspectiva actual y, por tanto, el punto de vista histórico del observador. Para éste, pues, el acontecimiento pasado destaca del río de la historia porque las esperanzas y pos-

64. En este tratado se recogen resultados de una investigación en ciencia literaria de la Universidad de Constanza sobre *Das Ende der Kunstperiode: Europäische Literatur zwischen 1830 und 1848* durante el curso de 1967-1968; debo manifestar sobre todo mi gratitud a los colegas y amigos Wolfgang Preisendanz y Yuriy Striedter.

tulados de los revolucionarios literarios de 1826-1827 contienen respuestas diversamente articuladas a una pregunta que se nos volvió a formular en el año 1970, la pregunta acerca de cómo puede abrirse la literatura al «movimiento del tiempo», cómo puede penetrarlo e incluso superarlo, si quiere escapar al nuevamente pronosticado fin de la época artística.