

**Arnold  
Hauser**

**HISTORIA  
SOCIAL DE LA LITERATURA  
Y EL ARTE** *Desde  
el Rococó hasta la  
época del cine*

2

**DEBATE**

Versión castellana de  
A. TOVAR Y F. P. VARAS-REYES

Corrección de  
**René Palacios More**

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella, mediante alquiler o préstamo público.

Título y editorial originales: *The Social History of Art*

Routledge y Kegan Paul, Londres

Primera edición: abril 1998

© Routledge & Kegan Paul, 1962

© De la presente edición, Editorial Debate, S. A.,  
O'Donnell, 19, 28009 Madrid

ISBN: 84-8306-109-0 (obra completa)

ISBN: 84-8306-111-2 (volumen 2)

Depósito legal: M. 8.406-1998

Compuesto en Roland Composición, S. L.

Impreso en Unigraf, Arroyomolinos, Móstoles (Madrid)

Impreso en España (*Printed in Spain*)

## Sumario

### VIII. ROCOCÓ, CLASICISMO Y ROMANTICISMO

1. La disolución del arte cortesano . . . . .	9
2. El nuevo público lector . . . . .	45
3. El origen del drama burgués . . . . .	94
4. Alemania y la Ilustración . . . . .	111
5. Revolución y arte . . . . .	144
6. El romanticismo alemán y el de Europa occidental . . .	178

### IX. NATURALISMO E IMPRESIONISMO

1. La generación de 1830 . . . . .	247
2. El Segundo Imperio . . . . .	307
3. La novela social en Inglaterra y Rusia . . . . .	356
4. El impresionismo . . . . .	419

### X. BAJO EL SIGNO DEL CINE . . . . . 483

Índice onomástico . . . . .	523
-----------------------------	-----



VIII

ROCOCÓ, CLASICISMO  
Y ROMANTICISMO



## LA DISOLUCIÓN DEL ARTE CORTESANO

EL hecho de que la evolución del arte cortesano, casi ininterrumpida desde el fin del Renacimiento, se detenga en el siglo XVIII y se disuelva por obra del subjetivismo burgués que domina incluso nuestra concepción artística contemporánea es generalmente conocido, pero es menos evidente la circunstancia de que ciertos rasgos de la nueva orientación existen ya en el rococó y de que la ruptura con la tradición cortesana acaece propiamente en ese momento. Pues aunque no entremos en el mundo burgués sino en Greuze y Chardin, nos encontramos ya en sus cercanías con Boucher y Largillière. La tendencia hacia lo monumental, lo solemne-ceremonial y lo patético desaparece ya en el primer rococó y deja lugar a la tendencia por lo gracioso e íntimo. El color y el matiz tienen desde el principio preferencia en el nuevo arte sobre la gran línea firme, objetiva, y la voz de la sensualidad y del sentimiento es perceptible ya en sus manifestaciones. Pues aunque en muchos aspectos el *dixhuitième* aparece todavía como la continuación e incluso la consumación del lujo y la pretensión barrocos, le son ajenas ya la independencia y la ausencia de concesiones con que el siglo XVII se mantuvo en el *grand goût*. Sus creaciones dejan sentir la ausencia del gran formato heroico, incluso cuando están destinadas a las clases sociales más altas. Pero, naturalmente, se trata siempre aún de un arte distanciado, distinguido, esencialmente aristocrático, de un arte para el que los criterios de la complacencia y lo convencional son tan decisivos como los de la interioridad y la espontaneidad; de un arte en el que se trabaja según un esquema fijo, de validez general, infinitas veces repetido, y para el cual nada es tan característico como la técnica de la ejecución, insólitamente virtuosista, aunque en gran parte completamente externa. Estos elementos decorativos y convencio-

nales del rococó, procedentes del Barroco, se disuelven sólo paulatinamente y no son sustituidos sino por las características del gusto artístico burgués.

El ataque a la tradición del Barroco-rococó proviene de dos direcciones distintas, pero está orientado en ambas hacia el mismo ideal artístico opuesto al gusto cortesano. El emocionalismo y el naturalismo representados por Rousseau y Richardson, Greuze y Hogarth es una de las direcciones, y el racionalismo y el clasicismo de Lessing y Winckelmann, de Mengs y de David es la otra. Ambas oponen a la bambolla cortesana el ideal de sencillez y la seriedad de un concepto puritano de la vida. En Inglaterra, la transformación del arte cortesano en burgués se consuma más pronto y se realiza más radicalmente que en la misma Francia, donde la tradición barroco-rococó perdura subterránea y es perceptible todavía en el romanticismo. Pero al finalizar el siglo no hay en Europa sino un arte burgués, que es el decisivo. Se puede establecer una dirección artística de la burguesía progresiva y otra de la burguesía conservadora, pero no hay un arte vivo que exprese el ideal aristocrático y sirva a los propósitos cortesanos. Rara vez se ha consumado en la historia del arte y la cultura la transferencia de la dirección de una clase social a otra con tanta exclusividad como ahora, cuando la burguesía desplaza completamente a la aristocracia, y el cambio de gusto, que sustituye la decoración por la expresión, no deja nada que desear en punto a claridad.

Naturalmente, no es la primera vez que la burguesía aparece en escena como mantenedora del gusto. En los siglos XV y XVI había por todas partes en Europa un arte dominante de cuño decididamente burgués: hasta el Renacimiento tardío y la era del manierismo y del Barroco, no fue desplazado y sustituido por las creaciones del estilo cortesano. Pero en el siglo XVIII, cuando la burguesía consigue el poder económico, social y político, se disuelve de nuevo el arte representativo cortesano, que había conseguido mientras tanto ascender a una validez general, y deja luego que el gusto burgués domine ilimitadamente. Sólo en Holanda había en el siglo XVII un arte burgués de gran altura, que era, por cierto, más radical y consecuentemente burgués que el del Renaci-

miento, empapado de elementos caballeresco-románticos, místico-románticos y místico-religiosos. Pero este arte burgués de Holanda siguió siendo en la Europa de entonces un fenómeno casi completamente aislado, y el siglo XVIII no enlazó directamente con él cuando estableció el moderno arte burgués. No se puede hablar de una continuidad de la evolución, porque la misma pintura holandesa había perdido en el curso del siglo XVII mucho de su carácter burgués. El arte de la moderna burguesía tuvo su origen, tanto en Francia como en Inglaterra, en los cambios sociales internos; la superación de la concentración artística cortesana pudo proceder sólo de aquí, y debió de recibir estímulos más fuertes de los movimientos filosóficos y literarios contemporáneos que del arte de países ajenos, alejados en el tiempo y en el espacio.

La evolución que alcanza su culminación política en la Revolución francesa y su meta artística con el romanticismo comienza en la Regencia, con la socavación del poder real como principio de autoridad absoluta, con la desorganización de la corte como centro del arte y la cultura y con la disolución del clasicismo barroco como estilo artístico en el que las aspiraciones y la conciencia de poder del absolutismo habían encontrado su expresión inmediata. El proceso se prepara ya durante el reinado de Luis XIV. Las guerras interminables desquician las finanzas de la nación; el tesoro público se agota y la población se empobrece, pues no se pueden crear impuestos de látigo y calabozo ni lograr una supremacía económica con guerras y conquistas. Se hacen perceptibles ya en vida del Rey Sol manifestaciones críticas sobre las consecuencias de la autocracia. Fénelon es en este aspecto bastante sincero ya, pero Bayle, Malebranche y Fontenelle van tan lejos que se puede afirmar con razón que la «crisis del espíritu europeo», cuya historia llena el siglo XVIII, estaba en curso desde 1680<sup>1</sup>. Contemporáneamente con esta corriente gana terreno la crítica del clasicismo, que prepara la disolución del arte cortesano. Hacia 1685 se cierra el período creador del clasicismo barroco; Le Brun pierde su influencia, y los grandes escritores de la época, Racine, Molière, Boileau y Bossuet,

<sup>1</sup> Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*. 1935, I, págs. I-V.

han dicho su última palabra, o en todo caso, su palabra definitiva <sup>2</sup>. Con la disputa de los antiguos y los modernos comienza ya aquella lucha entre tradición y progreso, antigüedad y modernidad, racionalismo y emocionalismo que encontrará su fin en el prerromanticismo de Diderot y Rousseau.

En los últimos años de la vida de Luis XIV se encuentran el Estado y la corte bajo el gobierno de la devota Madame de Maintenon. La aristocracia ya no se sentía cómoda en la atmósfera de sombría solemnidad y estrecha piedad de Versalles. Cuando murió el Rey, respiraron aliviados todos, sobre todo aquellos que esperaban de la regencia de Felipe de Orleans la liberación del despotismo. El regente había considerado siempre anticuado el sistema administrativo de su tío <sup>3</sup>, y comenzó su gobierno con una reacción en toda la línea contra los viejos métodos. Política y socialmente procuró un renacimiento de la nobleza; económicamente, fomentó las iniciativas privadas, por ejemplo las de Law; introdujo un nuevo estilo en la vida de las clases superiores e hizo una moda del hedonismo y el libertinaje. Comenzó así una desintegración general, a la que no se resistió ninguno de los antiguos vínculos. Muchos de ellos se reconstruyeron más tarde, pero el viejo sistema estaba removido para siempre. El primer acto de gobierno de Felipe fue la anulación del testamento del difunto Rey, que preveía el reconocimiento de sus hijos ilegítimos. Con esto comenzó el ocaso de la autoridad real, que, a pesar de la subsistencia de la monarquía absoluta, ya nunca fue repuesta en su antigua grandeza. El ejercicio del poder supremo se hizo verdaderamente cada vez más arbitrario, pero la confianza en el poder se volvía de día en día más insegura, proceso que caracterizan mejor que nada las palabras frecuentemente citadas del mariscal Richelieu a Luis XVI: «Bajo Luis XIV nadie osaba abrir la boca; bajo Luis XV se murmuraba; ahora se habla en voz alta y sin rodeos.» Quien pretendiera juzgar las verdaderas proporciones del poder de la época por los decretos y las disposiciones cometería un ridículo error, como observa Tocqueville.

<sup>2</sup> Cf. Bédier-Hazard, *Hist. de la litt. franç.*, II, 1924, págs. 31-32.

<sup>3</sup> Germain Martin, *La grande industrie en France sous le règne de Louis XV*, 1900, pág. 15.

Sanciones como la famosa pena de muerte para la redacción y difusión de escritos contra la religión y el orden público se quedaban en el papel, nada más. Los culpables debían abandonar el país en el peor de los casos, y a menudo eran acogidos y protegidos por los mismos funcionarios que debían perseguirlos. En tiempos de Luis XIV toda la vida intelectual estaba todavía bajo la protección del Rey; no había apoyo fuera de él, y mucho menos lo hubiese habido contra él. Pero ahora surgen nuevos protectores, nuevos patronos y nuevos centros de cultura; el arte en gran parte y la literatura en su totalidad se desarrollan ahora lejos de la corte y del rey.

Felipe de Orleans traslada la residencia de Versalles a París, lo que en el fondo significa la disolución de la corte. El regente es opuesto a toda limitación, a todo formalismo, a toda coacción; se siente a gusto sólo en el círculo reducidísimo de sus amigos. El joven rey vive en las Tullerías; el regente, en el Palais Royal; los miembros de la nobleza están desparramados en sus castillos y palacios y se divierten en el teatro, en los bailes y en los salones de la ciudad. El regente y el mismo Palais Royal representan el gusto de París, el gusto más independiente y cambiante de la ciudad frente al *grand goût* de Versalles. La «ciudad» no se limita ya a existir junto a la «corte», sino que desplaza a la corte y asume su función cultural. La melancólica expresión de la condesa palatina Isabel Carlota, madre del regente, corresponde totalmente a la realidad: «¡Ya no hay corte en Francia!» Y esta situación no es un episodio transitorio; la corte, en el viejo sentido, ya no volverá a existir. Luis XV tiene las mismas inclinaciones que el regente, prefiere también una pequeña sociedad, y Luis XVI, sobre todo, como mejor se siente es en el círculo familiar. Ambos se sustraen a las ceremonias, la etiqueta les aburre y les irrita, y aunque la conservan relativamente, ésta pierde mucho de su solemnidad y su magnificencia. En la corte de Luis XVI se impone el tono de una decidida intimidad, y seis días a la semana las reuniones tienen el carácter de una sociedad privada<sup>4</sup>. El único lugar durante la Regencia donde se desarrolla una especie de corte es el castillo de la duquesa de Maine de

<sup>4</sup> F. Funck-Brentano, *L'Ancien régime*. 1926, págs. 299-300.

Sceaux, que se convierte en escenario de brillantes, costosas e ingeniosas fiestas y en nuevo centro artístico al mismo tiempo: una verdadera corte de las musas. Las fiestas de la duquesa, sin embargo, contienen en sí el germen de la descomposición definitiva de la vida de la corte; sirven de transición entre la corte en el viejo sentido y los salones del siglo XVIII, herederos espirituales de aquélla. La corte se disuelve de esta manera de nuevo en las sociedades privadas, de las que había surgido como centro del arte y la literatura.

El intento de Felipe de restituir en sus antiguos derechos políticos y en las funciones públicas a la aristocracia refrenada por Luis XIV era una de las partes más importantes de su programa. Formó con los miembros de la alta nobleza los llamados *Conseils*, que habían de sustituir a los ministros burgueses. Pero el experimento hubo de suprimirse a los tres años porque los nobles habían perdido el hábito de la dirección de los asuntos públicos y no tenían ya auténtico interés en el gobierno del país. Se mantenían alejados de las sesiones y hubo que volver de buena o mala gana al sistema gubernativo de Luis XIV. Exteriormente señalaba también la Regencia probablemente el principio de un nuevo proceso de aristocratización, que se expresaba en la consolidación de las fronteras sociales y en el creciente aislamiento de las clases, pero interiormente representó la ininterrumpida marcha conquistadora de la burguesía y la decadencia progresiva de la nobleza. Un rasgo característico de la evolución social del siglo XVIII, ya observado por Tocqueville, es el hecho de que, si bien las fronteras entre los distintos estamentos y clases se acentuaron, la nivelación cultural no se mantuvo, y los hombres que exteriormente deseaban tan celosamente separarse, íntimamente eran cada vez más semejantes<sup>3</sup>, de manera que al final no había más que dos grandes grupos: el pueblo, y la comunidad de los que estaban por encima del pueblo. La gente que pertenecía a este último grupo tenía las mismas costumbres, el mismo gusto y hablaba el mismo lenguaje. La aristocracia y la alta burguesía se funden en una única clase cultural, con

---

<sup>3</sup> Alexis de Tocqueville, *L'Ancien régime et la Révolution*. 1859, 4.ª ed., pág. 171.

lo cual los antiguos mantenedores de la cultura son al mismo tiempo donantes y receptores. Los miembros de la alta nobleza frecuentan no sólo de manera ocasional, y un poco condescendiente, las casas en las que los representantes de las altas finanzas y la burocracia son huéspedes, sino que, por el contrario, se apiñan en los salones de los burgueses ricos y de las burguesas ilustradas. Madame Goeffrin reúne junto a sí a la élite cultural y social de su tiempo: hijos de príncipes, condes, relojeros y pequeños comerciantes; se escribe con la Zarina de Rusia y con Grimm, tiene amistad con el Rey de Polonia y con Fontenelle, declina la invitación de Federico el Grande y distingue al plebeyo D'Alembert con su atención. La adopción por la aristocracia de la mentalidad y la moralidad burguesas y la fusión de las clases elevadas con la intelectualidad burguesa comienzan precisamente en el momento en que la jerarquía social se hace sensible más rígidamente que nunca <sup>6</sup>. Tal vez existe entre ambos fenómenos, efectivamente, una relación causal.

En el siglo XVII la nobleza había conservado de sus privilegios feudales solamente el derecho de propiedad sobre sus posesiones territoriales y la exención de impuestos; sus funciones judiciales y administrativas hubo de cederlas a los funcionarios de la Corona. La renta del suelo, como consecuencia del poder adquisitivo del dinero, decreciente ya desde 1660, había perdido también mucho de su valor. La nobleza se vio obligada de manera progresiva a enajenar sus propiedades, se empobreció y decayó. Pero éste fue más bien el caso de los estamentos medio y bajo de la nobleza rural que el del círculo de la alta nobleza y la nobleza cortesana, las cuales se enriquecieron cada vez más y adquirieron de nuevo influencia en el siglo XVIII. Las «cuatro mil familias» de la nobleza cortesana siguieron siendo los únicos usufructuarios de los puestos de la corte, de las altas dignidades eclesiásticas, de los empleos elevados en el ejército, de los puestos de gobernantes y de las pensiones reales. Casi una cuarta parte del presupuesto total va en beneficio suyo. El antiguo rencor de la Corona contra la nobleza feudal ha declinado; bajo Luis XV y Luis XVI se eligen los ministros en

<sup>6</sup> Henri Sée, *La France écon. et soc. au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1933, pág. 83.

su mayor parte de entre las filas de la nobleza, es decir de la nobleza de sangre<sup>7</sup>. Pero a pesar de ello la nobleza seguía siendo de ideas antidinásticas, era rebelde y fue un elemento fatal para la monarquía a la hora del peligro. Hizo frente común con la burguesía contra la Corona, aunque las buenas relaciones entre ambas clases habían sufrido mucho desde la implantación del centralismo. Antes de eso, cuando se sintieron a menudo amenazadas ambas por el mismo peligro, habían tenido frecuentemente que resolver comunes problemas administrativos, lo que había aproximado una a la otra. Las relaciones empeoraron cuando la nobleza, sin embargo, reconoció en la burguesía a su más peligroso rival. Desde entonces, el Rey tuvo que terciar continuamente y reconciliar a la celosa nobleza; pues aunque en apariencia él dominaba ambos partidos, tenía que hacer concesiones a cada paso y mostrar su favor tan pronto a unos como a otros<sup>8</sup>. Una muestra de esta política de apaciguamiento frente a la nobleza puede entreverse, por ejemplo, en el hecho de que bajo Luis XV era mucho más difícil para un plebeyo llegar a oficial del ejército que bajo Luis XIV. Desde el edicto de 1781, la burguesía estaba en general excluida del ejército. Lo mismo sucedía con los altos puestos eclesiásticos; en el siglo XVII había todavía entre los dignatarios eclesiásticos un cierto número de miembros de origen plebeyo, como Bossuet y Fléchier, por ejemplo, pero en el siglo XVIII apenas si se daba un caso. La rivalidad entre la aristocracia y la burguesía se hizo, por una parte, más aguda cada vez, pero, por otra, tomó las formas más sublimadas de una emulación espiritual y creó una complicada red de relaciones espirituales en la que la atracción y la repulsión, la imitación y el desprecio, la estima y el resentimiento se conjugaban de manera múltiple. La igualdad material y la superioridad práctica de la burguesía incitó a la nobleza a acentuar la desigualdad de origen y la diferencia de tradiciones. Pero con la semejanza de las circunstancias externas se agudizó también por su parte la hostilidad de la burguesía contra la nobleza. Mientras la burguesía estuvo excluida del medro en la escala social, apenas se le ocurrió compararse con

<sup>7</sup> Albert Mathiez, *La Révolution franç.*, I, 1922, pág. 8.

<sup>8</sup> Karl Kautsky, *Die Klassengegensätze im Zeitalter der Franz. Revol.*, 1923, pág. 14.

las clases superiores; pero tan pronto como le fue dada una posibilidad de medrar, se dio cuenta realmente de la injusticia social existente y le parecieron ya insoportables los privilegios de la nobleza. En suma, cuanto más perdía la nobleza de su poder efectivo, tanto más tercamente se aferraba a los privilegios que le quedaban y con más ostentación los exhibía; y, por otro lado, cuantos más bienes materiales adquiría la burguesía, tanto más vergonzosa encontraba su discriminación social y tanto más amargamente luchaba por la igualdad política.

La riqueza burguesa del Renacimiento había desaparecido como consecuencia de las grandes bancarrotas del Estado en el siglo XVI, y no se pudo restablecer durante el florecimiento del absolutismo y el mercantilismo, cuando los príncipes y los propios estados hacían los grandes negocios <sup>9</sup>. Hasta el siglo XVIII, cuando se abandonó la política mercantilista y se implantó el *laissez-faire*, la burguesía, con sus principios económicos individualistas, no recobró su vigencia; y aunque los comerciantes y los industriales supieran ya sacar considerables ventajas del absentismo de la aristocracia con respecto a los negocios, el gran capital burgués no surgió sino durante la Regencia y el período siguiente. Este régimen fue, efectivamente, «la cuna del tercer estado». Bajo Luis XVI alcanzó la burguesía del antiguo régimen la cumbre de su desarrollo espiritual y material <sup>10</sup>. El comercio, la industria, los bancos, la *ferme générale*, las profesiones liberales, la literatura y el periodismo, es decir todos los puestos clave de la sociedad, con excepción de los altos puestos del ejército, de la Iglesia y de la corte, estaban en sus manos. Se desarrolló una inaudita actividad mercantil, las industrias crecieron, los bancos aumentaron y corrieron enormes sumas en manos de empresarios y especuladores. Las necesidades aumentaron y se extendieron; y no sólo gente como los banqueros y grandes arrendatarios de impuestos mejoró y rivalizó en su modo de vida con la nobleza, sino que también las clases medias de la burguesía aprovecharon la coyuntura y participaron de forma creciente en la

<sup>9</sup> Franz Schnabel, *Das XVIII. Jahrh. in Europa*, en «Das Zeitalter des Absolutismus», *Propyläen Weltgesch.*, VI, 1931, pág. 277.

<sup>10</sup> Joseph Aynard, *La Bourgeoisie française*, 1934, pág. 462.

vida cultural. Por tanto, no fue en un país económicamente exhausto donde estalló la Revolución; fue más bien en un Estado insolvente con una rica clase media.

La burguesía se apoderó paulatinamente de todos los medios de cultura; no sólo escribía los libros, sino que los leía también, y no sólo pintaba los cuadros, sino que también los adquiría. En el siglo precedente formaba todavía una parte relativamente modesta del público interesado en el arte y en la lectura, pero ahora constituye la clase culta por excelencia y se convierte en la auténtica mantenedora de la cultura. Los lectores de Voltaire pertenecen ya en su mayor parte a la burguesía, y los de Rousseau de manera casi exclusiva. Crozat, el gran coleccionista de arte del siglo, procede de una familia de comerciantes; Bergeret, el protector de Fragonard, es de origen aún más humilde; Laplace es hijo de un campesino, y de D'Alembert no se sabía en absoluto de quién era hijo. El mismo público burgués que lee los libros de Voltaire lee también los poetas latinos y los clásicos franceses del siglo XVII, y es tan decidido en lo que rechaza como en la selección de sus lecturas. No tiene mucho interés por los autores griegos, y éstos desaparecen gradualmente de las bibliotecas; desprecia la Edad Media, España se le ha hecho ajena, su relación con Italia no se ha desarrollado todavía propiamente y no llegará nunca a ser tan cordial como fue la de la sociedad cortesana con el Renacimiento italiano en el siglo precedente. Se han considerado como representantes espirituales: del siglo XVI, al *gentilhomme*; del XVII, al *honnête homme*, y del XVIII, al *hombre ilustrado*<sup>11</sup>, es decir, al lector de Voltaire. No se comprende al burgués francés —se ha afirmado— si no se conoce a Voltaire, al cual ha tomado por modelo<sup>12</sup>; pero no se comprende tampoco a Voltaire si no se tiene en cuenta cuán profundamente está arraigado en la clase media, a pesar de sus coronados amigos, de sus aires señoriales y de su enorme fortuna, y no sólo por razón de su origen, sino también por su manera de pensar. Su sobrio clasicismo, su renuncia a la solución de los grandes problemas metafísicos, su desconfianza de todo aquel que los explica, su espíritu agudo, agresivo y, sin embargo, tan urbano, su religiosidad anticlerical

<sup>11</sup> F. Strowski, *La Sagesse française*. 1915, pág. 20.

<sup>12</sup> J. Aynard. *op. cit.*, pág. 350.

negadora de todo misticismo, su antirromanticismo, su repulsa contra todo lo opaco, lo inexplicado y lo inexplicable, su confianza en sí mismo, su convicción de que todo se puede comprender, resolver y decidir con el poder de la razón, su escepticismo discreto, su razonable *conformidad con lo próximo, lo accesible, su comprensión para la «exigencia del día»*, su «*mais il faut cultiver notre jardin*», todo esto es burgués, profundamente burgués, aunque no agote la burguesía, y aunque el subjetivismo y el sentimentalismo que Rousseau anunciará sean la otra cara, probablemente de igual importancia, del espíritu burgués. El gran antagonismo en el seno de la burguesía estaba dado desde el principio; los adeptos posteriores de Rousseau probablemente no formaban todavía un público lector regular cuando Voltaire conquistaba sus lectores, pero eran ya una clase social bastante definida y encontraron luego en Rousseau simplemente su portavoz.

La burguesía francesa del siglo XVIII no es en modo alguno más uniforme de lo que lo había sido la italiana de los siglos XV y XVI. Es cierto que ahora no existe lo que pudiera corresponder a la lucha de entonces por el dominio de los gremios, pero existe una oposición tan aguda de intereses económicos entre los distintos estratos de la clase burguesa como entonces. Se acostumbra hablar de la lucha por la libertad y de la revolución del «tercer estado» como de un movimiento uniforme, pero en realidad la unidad de la burguesía se limita a sus fronteras por arriba con la nobleza y por abajo con el campesino y con el proletario ciudadano. Dentro de estas fronteras, la burguesía está dividida en una parte positivamente privilegiada y otra negativamente privilegiada.

En el siglo XVIII no se habla nunca de los privilegios de la burguesía, y se obra como si de tales ventajas no se supiera nada; pero los favorecidos se oponen a toda reforma que pudiera extender sus oportunidades a las clases inferiores <sup>13</sup>. La burguesía no quiere otra cosa que una democracia política, y deja a sus compañeros de lucha en la estacada tan pronto como la revolución comienza a propugnar seriamente la igualdad económica. La sociedad de la época está llena

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 422.

de contradicciones y tensiones; crea una monarquía que tan pronto tiene que representar los intereses de la nobleza como los de la burguesía, y, finalmente, tiene a ambas contra sí; da forma a una aristocracia que está en enemistad consciente tanto con la Corona como con la burguesía, y tiene como propias las ideas que la conducen a su ruina; y crea una burguesía que hace triunfar una revolución con ayuda de las clases inferiores, pero que inmediatamente se coloca frente a sus aliados y al lado de sus antiguos enemigos. Mientras estos elementos dominan proporcionalmente la vida espiritual de la nación, esto es, hasta mediados de siglo, el arte y la literatura se encuentran en estado de transición y están llenos de tendencias opuestas, a menudo difícilmente conciliables; vacilan entre tradición y libertad, formalismo y espontaneidad, ornamentalismo y expresión. Pero incluso en la segunda mitad de siglo, cuando el liberalismo y el emocionalismo adquieren preeminencia, los caminos se separan con mayor claridad sin duda, pero las tendencias diversas siguen estando unas junto a otras. Con todo, sufren un cambio de funciones, y principalmente el clasicismo, que era un estilo cortesano-aristocrático, se convierte en vehículo de las ideas de la burguesía progresiva.

La Regencia es un período de actividad intelectual extraordinariamente viva, que no sólo ejerce la crítica de la época precedente, sino que es creador en gran medida y se plantea cuestiones que han de ocupar a todo el siglo. La relajación de la disciplina general, la irreligiosidad creciente, el sentido más independiente y más personal de la vida van de la mano en el arte con la disolución del «gran estilo» ceremonial. Comienza ésta con la crítica de la doctrina académica, que quiere presentar el ideal artístico clásico como un principio establecido por Dios en cierto modo, intemporalmente válido, de forma semejante a como la teoría oficial del Estado en la época presenta la monarquía absoluta. Nada caracteriza mejor el liberalismo y el relativismo de la nueva era que irrumpe que aquella frase de Antoine Coypel —que ningún director de la Academia hubiera aprobado antes de él— de que la pintura, como todas las cosas humanas, está sujeta a los cambios de la moda <sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> André Fontaine, *Les Doctrines d'art en France*. 1909, pág. 170.

El cambio del concepto del arte que aquí se expresa tiene también validez en la creación en todas partes; el arte se hace más humano, más accesible, con menos pretensiones; ya no es para semidioses y superhombres, sino para comunes mortales, para criaturas débiles, sensuales, sibaritas; ya no expresa la grandeza y el poder, sino la belleza y la gracia de la vida, y ya no quiere imponer respeto y subyugar, sino encantar y agrandar. En el último período de gobierno de Luis XIV se forman en la misma corte círculos en los que los artistas encuentran nuevos protectores, y de tal categoría, por cierto, que son frecuentemente más generosos y están más interesados por el arte que el propio monarca, el cual lucha ya con dificultades materiales y está dominado por la Maintenon. El duque de Orleáns, sobrino del Rey, y el duque de Borgña, hijo del Delfín, son los centros de estos círculos. El futuro regente lucha ya contra la tendencia artística patrocinada por el Rey y exige de sus artistas más ligereza y facilidad, un lenguaje formal más sensual y más delicado que el que se usa en la corte. Frecuentemente trabajan los mismos artistas para el Rey y para el duque, y cambian su estilo según el respectivo cliente, como, por ejemplo, Coypel, que decora la capilla del palacio de Versalles en correcto estilo cortesano, pinta las damas en el Palais Royal en coqueta *negligé* y esboza medallas clasicistas para la Académie des Inscriptions<sup>15</sup>. La *grande manière* y los grandes géneros ceremoniales decaen durante la Regencia. La pintura devota, que ya en tiempo de Luis XIV se había convertido en un mero pretexto para retratar a los deudos del rey, y los grandes cuadros de historia, que servían sobre todo a la propaganda monárquica, se descuidan ahora. El lugar del paisaje heroico lo ocupa la vista idílica de las pastorales, y el retrato, que hasta ahora estaba destinado principalmente a la publicidad, se convierte en un género trivial, popular, dedicado en su mayor parte a fines privados; todo el que puede permitírselo se hace pintar ahora. En el Salón de 1704 se exponen doscientos retratos, frente a los cincuenta del Salón de 1699<sup>16</sup>. Largillière pinta ya con preferencia a la burguesía y no a la nobleza cortesana, como sus pre-

<sup>15</sup> Pierre Marcel, *La Peinture franç. au début du XVIII<sup>e</sup> siècle*. 1906, págs. 25-26.

<sup>16</sup> Louis Réau, *Histoire de la peinture franç. au XVIII<sup>e</sup> siècle*. I, 1925. pág. X.

decesores; vive en París, no en Versalles, y expresa con ello la victoria de la «ciudad» sobre la «corte»<sup>17</sup>.

En el favor del público progresista ocupan las galantes escenas de sociedad de Watteau el lugar de los cuadros ceremoniales religiosos e históricos, y el cambio de gusto del siglo se expresa de la manera más clara en este tránsito de Le Brun al maestro de las *fêtes galantes*. La formación del nuevo público, compuesto por la aristocracia de ideas progresistas y la gran burguesía devota del arte, el volverse problemática la autoridad artística hasta ahora reconocida, así como la liquidación de la vieja temática estrictamente limitada, contribuyen a hacer posible la aparición del más grande pintor francés anterior al siglo XIX. El genio pictórico que la época de Luis XIV no fue capaz de hacer surgir con sus encargos oficiales, sus estipendios, sus pensiones, su Academia, su Escuela de Roma y su manufactura real, lo produce la aturdida, frívola y arruinada Regencia con su impiedad y su indisciplina. Watteau, que había nacido en Flandes y continúa la tradición de Rubens, es desde el gótico el primer maestro de la pintura completamente «francés». En los dos últimos siglos anteriores a su aparición, el arte francés estaba bajo influencias extrañas. Renacimiento, manierismo y Barroco eran importaciones italianas y holandesas. Pues en Francia, donde toda la vida cortesana se regía en un principio por moldes extranjeros, también el ceremonial cortesano y la propaganda monárquica se expresaban en formas artísticas foráneas, principalmente italianas. Estas formas se unieron tan íntimamente con la idea de la realeza y de la corte que adquirieron una tenacidad institucional y no pudieron ser desarraigadas mientras la corte no cesó de ser el centro de la vida artística.

Watteau pintaba la vida de una sociedad que él sólo podía mirar desde fuera, representaba un ideal de vida que sólo externamente podía estar en contacto con sus propios designios vitales, configuraba una utopía de la libertad que sólo podía tener correspondencia analógica con su idea subjetiva de la libertad, pero creaba estas visiones con los elementos de su experiencia directa, con

---

<sup>17</sup> Louis Houricq, *La peinture franç. au XVIIIe siècle*. 1939, pág. 15.

bocetos de los árboles del Luxemburgo, con escenas de teatro que podía ver diariamente y con toda seguridad veía, y con tipos característicos de su propio momento, aunque mágicamente disfrazados. La profundidad del arte de Watteau se debe a la ambivalencia de su relación con el mundo, a la expresión de los deseos y las insuficiencias simultáneas, al sentimiento continuamente presente de un inefable paraíso perdido y de una meta inaccesible, al conocimiento de una patria perdida y a la utópica lejanía de la auténtica felicidad. Lo que pinta está lleno de melancolía, a pesar de la sensualidad y la belleza, de la gozosa entrega a la realidad y de la alegría en los bienes terrenos que componen los temas inmediatos de su arte. Pinta en todo la escondida tragedia de una sociedad que parece a manos de la naturaleza irrealizable de sus deseos. Pero no es todavía en modo alguno el sentimiento rousseauniano ni la nostalgia del estado natural, sino, por el contrario, un deseo de una cultura completa, de un tranquilo y seguro gozo de vivir lo que expresa. Watteau descubre en la *fête galante* la festiva convivencia de los enamorados y de las cortes de amor, la forma adecuada a su nuevo sentido de la vida, que está compuesto al presente de optimismo y pesimismo, de alegría y tedio.

El elemento predominante de esta *fête galante*, que es siempre una *fête champêtre* y representa la diversión de gente joven que lleva, entre música, baile y canciones, la descuidada existencia de los pastores y pastoras de Teócrito, es el elemento bucólico. Describe la paz campesina, el refugio contra el gran mundo y el abandono de sí mismo en la felicidad del amor. Pero ya no es el ideal de una existencia idílica, contemplativa y frugal lo que atrae al artista, sino el ideal arcádico de una identidad entre naturaleza y civilización, belleza y espiritualidad, sensualidad e inteligencia. Tampoco este ideal es nuevo absolutamente, desde luego; modifica simplemente la forma de los poetas latinos de la era de los Césares, que habían asociado la leyenda de la Edad de Oro con la idea pastoril. Solamente es nuevo frente a la versión latina el que ahora el mundo bucólico se disfraza de manera mundana y los pastores y pastoras lleven elegantes trajes de la época, limitándose la situación pastoril a la conversación de los amantes, al marco de la naturaleza y

al alejamiento de la vida cortesana y urbana. ¿Pero incluso todo esto es nuevo? ¿No era lo pastoril desde un principio una ficción, un amaño teatral, un mero coqueteo con el estado idílico de inocencia y simplicidad? ¿Es imaginable que desde que hubo una poesía pastoril, es decir desde que existió una vida urbana y cortesana altamente desarrollada, alguien quisiera realmente llevar la vida sencilla y humilde de los pastores y los aldeanos? No, la vida pastoril ha sido siempre un ideal en el que los rasgos negativos —la propia separación del gran mundo y el desprecio de sus costumbres— eran los elementos principales. Se trasladaba uno, en una especie de juego, a una circunstancia que, al tiempo que conservaba las ventajas de la civilización, prometía la liberación de sus trabas. Se acrecentaba la atracción de las pintadas y perfumadas damas intentando presentarlas —pintadas y perfumadas como estaban— como frescas, lozanas e inocentes campesinas, aumentando así el atractivo del arte con el de la naturaleza. La ficción contenía de antemano las condiciones previas que en toda cultura complicada y refinada se han convertido en el símbolo de la libertad y la felicidad.

La tradición literaria de la poesía pastoril muestra no sin fundamento, desde sus comienzos en el helenismo, una casi ininterrumpida historia de más de dos mil años. Con la excepción de la alta Edad Media, cuando la cultura urbana y cortesana estaba extinguida, no hay un siglo sin ejemplo de esta poesía. Fuera de la temática de la novela caballerescas, no hay probablemente un asunto del que la literatura occidental se ocupe tan largamente y que se sostenga con tanta tenacidad contra el asalto del racionalismo como el tema bucólico. Este largo y casi ininterrumpido dominio demuestra que la poesía «sentimental» en el sentido que Schiller da a esta palabra, desempeña en la historia de la literatura un papel incomparablemente más importante que la «ingenua». Ya los *Idilios* de Teócrito no deben su existencia a un auténtico arraigo en la naturaleza y a una relación inmediata con la vida del pueblo, sino a un sentimiento reflexivo de la naturaleza y a una romántica concepción del pueblo, es decir a sentimientos que tienen su origen en una nostalgia de lo lejano, extraño y exótico. El campesino y el pastor no se entusiasman ni por la naturaleza ni por sus ocupaciones

diarias. El interés por la vida del pueblo sencillo no hay que buscarlo ni en la proximidad social de los campesinos ni en la proximidad local; no surge en el pueblo mismo, sino en las clases superiores; no aparece en el campo, sino en las ciudades y en las cortes, en medio de una vida agitada y de una sociedad supercivilizada y desilusionada. El tema de los pastores y la situación bucólica seguramente no eran ya nuevos cuando Teócrito escribía sus *Idilios*; habrá existido ya en la poesía de los primitivos pueblos pastores, pero indudablemente sin las características de sentimentalismo y complacencia, probablemente también sin la pretensión de describir las circunstancias externas de la vida de los pastores como un cuadro de género. Escenas pastoriles, aunque sin el matiz lírico de los *Idilios*, se encuentran ya antes de Teócrito en los mismos. En el drama satírico ya se comprende que existen, y escenas campesinas hay también, como sabemos, en la tragedia<sup>18</sup>. Pero las escenas pastoriles y los cuadros de la vida campestre no producen todavía poesía bucólica; condiciones de ésta son sobre todo la oposición latente entre ciudad y campo y el sentimiento de malestar en la cultura.

Pero en todo caso Teócrito encontraba todavía placer en la representación simple y descriptiva de la vida pastoril, mientras que su primer sucesor autónomo, Virgilio, por el contrario, perdió ya la complacencia por la representación realista, y la poesía pastoril recibió aquella forma alegórica con la que se realizó el cambio más importante en la historia del género<sup>19</sup>. Si la concepción poética de la vida pastoril representaba ya, desde el primer momento, una fuga del bullicio del mundo, y el deseo de vivir como pastores nadie iba a tomarlo completamente en serio, la irrealidad del tema experimenta ahora un crecimiento mayor en cuanto que no sólo la nostalgia de la vida pastoril, sino la misma situación pastoril se convierte en una ficción en la que el poeta y sus amigos aparecen vestidos de pastores y poéticamente distanciados así, aunque reconocibles inmediatamente para los iniciados. El atractivo de esta

<sup>18</sup> Wilhelm v. Christ, *Gesch. d. griech. Lit.*, en V. Müller, *Handb. d. klass. Altertumswiss.*, VII, 2-1, 1920, pág. 183.

<sup>19</sup> Francesco Macri-Leone, *La bucolica latina nella lett. ital. del sec. XIV*, 1889, pág. 15; Walter W. Greag, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, 1906, págs. 13-14.

fórmula nueva —aunque preparada ya por Teócrito— fue tan grande que las *Églogas* de Virgilio no sólo obtuvieron un éxito mayor que todas sus otras obras, sino que no hay probablemente creación en la literatura universal cuyo efecto haya sido más profundo y duradero. Dante y Petrarca, Boccaccio y Sannazzaro, Tasso y Guarini, Marot y Ronsard, Montemayor y D'Urfé, Spenser y Sidney, e incluso Milton y Shelley son, en su poesía de cuño pastoril, directa o indirectamente dependientes de aquéllas. Teócrito se sintió inquieto, según parece, sólo por la corte, con su lucha incesante por el éxito, y la gran ciudad, con el ritmo agitado de su vida. Virgilio tenía ya más razón para huir de su presente. Apenas había terminado la secular guerra civil, la propia juventud del poeta se desarrolló todavía en la época de la lucha más sangrienta, y la paz augustea era, cuando el escribía sus *Églogas*, más bien una esperanza que una realidad<sup>20</sup>. Su fuga hacia el idilio correspondía en él al movimiento reaccionario iniciado por Augusto, que tenía como finalidad representar el pasado patriótico como la Era dorada y desviar la atención de los sucesos del presente<sup>21</sup>. La nueva concepción pastoril de Virgilio no era en el fondo otra cosa que una fusión de su fantasía deseosa de paz con la propaganda de una política de pacificación.

El tema pastoril de la Edad Media enlaza de manera inmediata con las alegorías de Virgilio. De los siglos que median entre la ruina del mundo antiguo y el comienzo de la cultura cortesana y ciudadana de la Edad Media no hay ciertamente sino exiguos restos de una poesía pastoril, pero lo que ha quedado del género es producto de mera erudición y sedimento de reminiscencias de antiguos poetas, sobre todo de Virgilio. Incluso las *Églogas* de Dante son imitación erudita, y también en Boccaccio, del cual arrancan ya los primeros idilios pastoriles modernos, se encuentran todavía huellas de la antigua alegoría pastoril. Contemporáneamente con la creación de la novela pastoril, la cual da al desarrollo un nuevo giro, entran en escena también en la novela renacentista italiana motivos bucólicos, pero carecen en ella de las características románticas que

<sup>20</sup> T. R. Glover, *Virgil*, 1942, 7.ª ed., págs. 3-4.

<sup>21</sup> M. Schanz-C. Hosius, *Gesch. d. röm. Lit.*, en V. Müller, *Handb. d. klass. Altertumswiss.*, II, 1935, pág. 285.

llevan adheridas en el idilio, la novela y el drama pastoril <sup>22</sup>. Pero este fenómeno es comprensible sin más si se piensa que la novela es literatura burguesa por excelencia, y, como tal, tiene una tendencia naturalista, mientras que la poesía pastoril, por el contrario, representa un género cortesano-aristocrático y se inclina al romanticismo. Esta tendencia romántica predomina siempre en las pastorales de Lorenzo de Médici, de Jacobo Sannazzaro, de Castiglione, de Ariosto, de Tasso, de Guarini y de Marino, y demuestra que la moda literaria se rige por el mismo patrón en todas las cortes renacentistas italianas, sean Florencia, Nápoles, Urbino, Ferrara o Bolonia. La poesía pastoril es aquí generalmente el espejo de la vida cortesana y sirve al lector como modelo de las formas de trato galante. Nadie toma ya lo pastoril en sentido literal; el convencionalismo del atuendo pastoril es evidente, y como el sentido original del género —la negación de la vida supercivilizada— queda ya en el pasado, se rechazan las formas cortesanas por su estrechez, pero no por su artificiosidad y su refinamiento.

Es comprensible que esta poesía pastoril, con sus sutilezas y su alegoría, su mezcla de lo ajeno y lo próximo, de lo inmediato y lo insólito, sea uno de los géneros preferidos del manierismo, y que en España, el país clásico de la etiqueta cortesana y del manierismo, se cultivara con el mayor cariño. En primer lugar, se continúan aquí los modelos italianos, que se extienden a todo Occidente con las formas de vida cortesana, pero pronto se impone la peculiaridad del país, que se expresa en la combinación ejemplar de los elementos de la novela caballerescas y la pastoril. Esta forma híbrida española romántico-bucólica se convierte en el puente entre la novela pastoril italiana y la francesa, que domina la evolución posterior del género.

El principio de la novela pastoril francesa se retrotrae a la Edad Media y surge ante nosotros por vez primera en el siglo XIII en forma complicada, heterogénea, dependiente de la lírica cortesana caballerescas. Lo mismo que parcialmente ocurre ya en los idilios y las églogas de la antigüedad clásica, la situación bucólica es

<sup>22</sup> W. W. Greg, *op. cit.*, pág. 66.

también en las *pastourelles* francesas una fantasía deseosa de liberarse de las formas demasiado rígidas y convencionales del erotismo <sup>23</sup>. Cuando el caballero declara su amor a la pastora, se siente relevado de los mandamientos del amor cortesano, de la fidelidad, de la castidad y de la discreción. Su deseo carece en absoluto de problemas y, a pesar de toda su impulsividad, da impresión de inocencia comparado con la forzada pureza del amor cortesano. Pero la escena del caballero solicitando el favor de la pastora es completamente convencional y no conserva ya huellas de la voz de la naturaleza que aparecía en Teócrito. Además de las figuras principales, y, si es el caso, del pastor celoso, hay a lo sumo como requisito escénico un par de ovejas; de la atmósfera de los bosques y los prados, de la disposición de ánimo de la recolección y la vendimia, del perfume de la leche y de la miel, ya no quedan huellas <sup>24</sup>. Ciertos elementos de la bucólica clásica habrán penetrado con la ganga de las reminiscencias de los poetas de la antigüedad incluso en las pastorales, pero no se puede establecer una influencia directa de la antigua poesía pastoril en la literatura francesa antes de la difusión del Renacimiento italiano y de la cultura cortesana borgoñona. Y esta influencia no se hace profunda hasta la moda general de la novela pastoril italiana y española y el triunfo del manierismo <sup>25</sup>. *Aminta*, de Tasso, *Il Pastor fido*, de Guarini, la *Diana*, de Montemayor, son los modelos imitados por los franceses, principalmente por Honoré d'Urfé, el cual, siguiendo a italianos y españoles, quiso dar con su *Astrea* antes que nada un manual de etiqueta social internacional y un espejo de las costumbres educadas. La obra es considerada con razón como la escuela en la que los rudos señores feudales y los soldados del tiempo de Enrique IV se convirtieron en miembros de la cultivada sociedad francesa, y debe su existencia al mismo movimiento que hizo surgir los primeros «salones» y del cual brotó la cultura preciosista del siglo XVII <sup>26</sup>. *Astrea* es indudablemente la

<sup>23</sup> J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters*. 1928, pág. 185. (Ed. cast., *El otoño de la Edad Media*.)

<sup>24</sup> M. Fauriel, *Hist. de la poésie prov.*, 1846, II, págs. 91-92.

<sup>25</sup> Mussia Eisenstadt, *Watteau's Fêtes galantes*. 1930, pág. 98.

<sup>26</sup> G. Lanson, *Hist. de la litt. franç.*, 1909, 11.ª ed., págs. 373-374.

cumbre del desarrollo que había comenzado con las pastorales del Renacimiento. A nadie se le ocurre ya, a la vista de las elegantes damas y caballeros que, vestidos de pastores y pastoras, conversan ingeniosamente y ventilan discretas cuestiones amorosas, pensar en el pueblo simple. La ficción ha perdido toda relación con la realidad y se ha convertido en un puro juego de sociedad. Lo pastoril no es más que una mascarada con la que se pretende desprenderse por un momento de la acostumbrada realidad y del yo cotidiano.

Los *fêtes galantes* de Watteau tienen, desde luego, poca semejanza con esta poesía. En la novela pastoril las escenas amorosas campesinas, con sus satisfacciones eróticas y su ritual amoroso, constituyen la totalidad del ideal, mientras que en los cuadros de Watteau, por el contrario, todo el erotismo no es sino una estación intermedia en el camino hacia la meta verdadera, es sólo la preparación para el viaje a aquella *Citerea* que está siempre en una nebulosa y misteriosa lejanía. La poesía pastoril, además, está en decadencia en Francia precisamente cuando Watteau pinta sus cuadros; el maestro no recibe de ella estímulo directo alguno. Incluso en la pintura no aparecen escenas de la vida pastoril como motivo propio de la representación en general hasta el siglo XVIII. Ciertamente no son una rareza los motivos bucólicos como accesorios en representaciones bíblicas y mitológicas, pero tienen un origen propio, completamente distinto de la idea pastoril. La versión «giorgionesca», con su tendencia elegíaca, recuerda por cierto, de modo bien marcado, a Watteau<sup>27</sup>, pero carece tanto del fondo erótico como del martirizante sentimiento de tensión entre naturaleza y civilización. En el mismo Poussin el parentesco con Watteau es sólo aparente. Es verdad que Poussin describe la Arcadia de manera muy sentida, pero sin referencia directa a la vida pastoril; el tema sigue siendo clásico y mitológico, y, en correspondencia con el espíritu del clasicismo latino, produce una impresión fundamentalmente heroica. Motivos pastoriles aparecen independientemente en el arte francés del siglo XVII sólo en las tapicerías, que trataron siempre con preferencia los cuadros de la vida campestre,

<sup>27</sup> Cf. Albert Dresdner, *Von Giorgione zum Rokoko*, en «Preuss. Jahrb.», 1910, vol. 140; Werner Weisbach, *Et in Arcadia ego*, en *Die Antike*, VI, 1930, pág. 140.

como es notorio. Pero, naturalmente, semejantes motivos no están en concordancia con el carácter oficial del gran arte de la época barroca. En representaciones pictóricas de carácter decorativo, o en una novela o en la ópera o el ballet son admisibles todavía, pero en una gran pintura representativa estarían tan fuera de lugar como en una tragedia. «Dans un roman frivole aisément tout s'excuse... Mais la scène demande une exacte raison»<sup>28</sup>. Sin embargo, lo pastoril adquiere en la pintura, tan pronto como ésta toma posesión de aquello, una sutileza y una profundidad como nunca las tuvo en la poesía, donde fue siempre un género de segunda categoría. Como género poético representó desde el primer momento una creación extremadamente artificiosa y continuó siendo posesión exclusiva de generaciones cuya relación con la realidad era totalmente reflexiva. La situación bucólica en sí fue siempre un pretexto exclusivamente, nunca el objeto propio de la representación, y tuvo continuamente, por tanto, carácter más o menos alegórico, pero nunca simbólico. En otras palabras, lo pastoril tenía un sentido totalmente inequívoco y dejaba poco campo a la interpretación. Se agotó pronto, no tenía secreto alguno tras de sí y ofrecía incluso a un poeta como Teócrito una imagen de la realidad bastante indiferenciada, aunque inusitadamente atractiva. Nunca pudo superar las limitaciones de la alegoría y resultaba un mero juego, sin tensión, superficial. Watteau es el primero que consigue darle profundidad simbólica, y, precisamente, eliminando todos aquellos rasgos que no podían ser considerados como réplica simple e inmediata de la realidad.

El siglo XVIII, por su propia índole, condujo a un renacimiento de lo pastoril. Para la literatura, la fórmula se ha vuelto demasiado estrecha, pero en la pintura no se había usado aún y se puede comenzar de nuevo. Las clases altas vivían en medio de formas sociales extremadamente artificiales, que sublimizaban complicadamente las relaciones cotidianas; pero no creían ya, sin embargo, en el profundo sentido de estas formas y les daban el valor de meras reglas de juego. Una regla de juego del amor de esta cla-

<sup>28</sup> Boileau, *L'Art poétique*. III, vs. 119 sigs.

se era la galantería, lo mismo que lo pastoril fue en todo momento una fórmula deportiva del arte erótico. Ambas querían dominar el amor, desnudarlo de su salvaje inmediatez y su pasionalidad. Nada más natural, por tanto, que lo pastoril alcanzara la cima de su desarrollo en el siglo de la galantería. Pero así como los vestidos que llevaban las figuras de Watteau no se pusieron de moda hasta la muerte del maestro, tampoco el género de la *fête galante* encontró un público más amplio hasta el rococó tardío. Lancret, Pater y Boucher gozaron los frutos de una innovación que ellos mismos no habían hecho sino trivializar. El propio Watteau no fue durante toda su vida sino el pintor de un círculo relativamente pequeño: los coleccionistas Julienne y Crozat, el arqueólogo aficionado conde Caylus y el comerciante en arte Gersaint fueron los únicos seguidores realmente fieles de su arte. La crítica contemporánea lo menciona rara vez, y la mayor parte de las veces para censurarlo <sup>29</sup>. Incluso Diderot desconoció su significación y le colocaba detrás de Teniers. La Academia no se le opuso, es cierto, aunque frente a un arte como el suyo defendió la jerarquía tradicional de los géneros y permaneció en su menosprecio de los *petits genres*. Pero ella no era en manera alguna más dogmática que el público culto en general, que, al menos en teoría, se regía todavía por la doctrina clásica. En todas las cuestiones prácticas, la actitud de la Academia era sumamente liberal. El número de miembros era ilimitado, y la admisión no estaba en manera alguna condicionada por la aceptación de su doctrina. Ciertamente, no era tan condescendiente por propio impulso, pero reconocía de todas formas que en aquella época de efervescencias e innovaciones sólo podía mantener su existencia por medio de semejante liberalismo <sup>30</sup>. Watteau, Fragonard y Chardin fueron recibidos sin dificultad como miembros de la Academia, lo mismo que todos los otros artistas famosos del siglo, fuera la que fuere la dirección a que estuvieran adscritos. Efectivamente, la Academia representaba como siempre el *grand goût*, pero en la práctica sólo un pequeño grupo de sus miembros mantenían este principio. Aquellos artistas que no podían contar con encargos oficiales y te-

<sup>29</sup> Pierre Marcel, *op. cit.*, pág. 299.

<sup>30</sup> Nikolaus Pevsner, *Academies of Art*, 1940, pág. 108.

nían sus clientes fuera de los círculos cortesanos no se esforzaban demasiado por lograr el reconocimiento oficial y cultivaban los *petits genres*, que, aunque teóricamente se tenían en menor estima, prácticamente eran más solicitados. A éstos pertenecían también las *fêtes galantes*, que desde el principio tenían aceptación por parte de un círculo más liberal que el de la corte, si bien los interesados en esta clase de cuadros representaron ya por poco tiempo la parte de público artísticamente más progresista.

Sin embargo, la pintura continúa con los temas eróticos mucho tiempo después de que la literatura, y sobre todo la novela, como arte más movible y, por razones económicas, más popular, se ha vuelto a motivos de validez más general. El libertinismo del siglo encontró efectivamente en la literatura también sus representantes en Choderlos de Laclos, Crébillon hijo y Restif de la Bretonne, pero no desempeñó un papel de importancia en los restantes novelistas de la época. Marivaux y Prévost, a pesar de la audacia de sus temas, no buscan un efecto crasamente erótico. Mientras que en la pintura la conexión con las clases superiores sigue existiendo temporalmente, la novela se acerca al concepto del mundo de las clases medias. El primer paso en esta dirección lo señala el tránsito de la novela caballerescas a la novela pastoril, con el que se expresa ya la renuncia a determinados elementos novelescos medievales. La novela pastoril trata auténticos problemas de la vida, aunque en un ámbito totalmente ficticio, y describe personajes contemporáneos, aunque con atuendo fantástico: desde el punto de vista histórico, éstas son características importantes que señalan hacia el futuro. Teniendo en cuenta, además, que la acción, sobre todo en D'Urfé, se torna históricamente localizada, la novela pastoril se acerca al realismo moderno<sup>31</sup>. Pero lo más importante con relación al desarrollo posterior es que D'Urfé escribe la primera auténtica novela de amor. El amor surge como tema en la novela antes de ahora, naturalmente, pero no hay antes de D'Urfé una obra literaria de gran extensión cuyo objeto propio fuera el amor. Es ahora cuando el tema amoroso en la novela, lo mismo que en el drama, se convierte en

<sup>31</sup> G. Lanson, *op. cit.*, pág. 374.

motor de la acción y sigue siéndolo durante más de tres siglos <sup>32</sup>. La literatura épica y dramática es desde el Barroco fundamentalmente poesía amorosa; sólo en los últimos tiempos han sido perceptibles ciertos signos de un cambio. En *Amadís* el amor gana ya la primacía al heroísmo, pero Céladon es el primer héroe amoroso en el sentido actual, el primer esclavo de su pasión, indefenso, antiheroico, el antepasado del Chevalier des Grieux y el antecesor de Werther.

La novela pastoril francesa del siglo XVII constituye la lectura de una época cansada; la sociedad agotada en las guerras civiles descansa de sus fatigas leyendo las bellas y alambicadas conversaciones de los pastores enamorados. Pero tan pronto como se ha recobrado y las guerras de conquista de Luis XIV despiertan en ella nuevas ambiciones, comienza la reacción contra la novela preciosista, cuya repulsa va de la mano con los ataques al preciosismo por parte de Boileau y Molière. A la novela pastoril de D'Urfé siguen la novela heroica y la novela amorosa de La Calprenède y Mademoiselle de Scudéry, un género que enlaza con los hilos andrajosos de la novela de Amadís. La novela maneja de nuevo sucesos auténticos, describe países lejanos y pueblos extraños, y presenta figuras importantes e impresionantes y caracteres que imponen. Pero su heroísmo no consiste ya en la temeridad romántica de la novela caballeresca, sino en la estricta conciencia del deber de la tragedia de Corneille. La novela heroica de La Calprenède quería ser, como el drama cortesano, una escuela de energía y de magnanimidad; pero el mismo ideal humano y la misma ética trágico-heroica de Corneille se expresaban también en *La princesa de Clèves*, de Madame de La Fayette. También aquí se trataba del conflicto entre el honor y la pasión, y también aquí el deber vencía al amor. Nos encontramos por todas partes, en este tiempo impulsado al heroísmo, con el mismo análisis claro de los motivos de la voluntad, con idéntica disección racionalista de la pasión, con la misma estricta dialéctica de las ideas morales. Tal vez se encuentra aquí y allá en Madame de La Fayette un rasgo más íntimo, un matiz más personal, un aspecto

<sup>32</sup> Cf. Perit de Julleville, *Hist. de la litt. franç.*, IV, 1897, pág. 419.

más ágil del desarrollo de los sentimientos, pero incluso en ella todo parece movido por la aguda luz de la conciencia y de la razón analítica. Los amantes no están ni un momento indefensos ante su pasión, no son incurables, ni perdidos irremisiblemente, como René y Werther, e incluso ya Des Grieux y Saint-Preux.

Pero junto a estas formas bucólico-idílicas y heroico-amorosas hay también en el siglo XVII ciertos fenómenos que anuncian la novela burguesa posterior. Hay, sobre todo, la novela picaresca, que se diferencia de los tipos mundanos principalmente por la realidad cotidiana de sus temas y por su preferencia por los bajos fondos de la vida. *Gil Blas* y *El diablo cojuelo* pertenecen todavía a este género, e incluso en las novelas de Stendhal y Balzac ciertos rasgos recuerdan todavía el mosaico colorista de los cuadros de la vida picaresca. En el siglo XVII se leen aún durante mucho tiempo novelas preciosistas, se leen incluso hasta bien entrado el siglo XVIII, pero no se escribe ya ninguna a partir de 1660, aproximadamente<sup>33</sup>. El estilo ingenioso, rebuscado y aristocráticamente afectado cede el paso a un tono más natural y más burgués. Furrière llama ya expresamente *roman bourgeois* a su novela antiheroica y antirromántica, escrita a la manera picaresca. Esta designación, sin embargo, se justifica sólo por los temas descritos, pues la obra es todavía una mera yuxtaposición de episodios, bocetos y caricaturas, e incluso con una forma que no conoce la concentrada acción «dramática» de la novela moderna, que gira en torno al destino de una figura principal y absorbe totalmente el interés del lector.

La novela, que en el siglo XVII representa una forma de menos valor y en muchos aspectos reaccionaria a pesar de su popularidad, se convierte en el siglo XVIII en el género predominante, al que no sólo pertenecen las obras literarias más significativas, sino en el que tiene lugar la más importante evolución literaria realmente progresista. El siglo XVIII es la época de la novela realmente porque es una época de psicología. Lesage, Voltaire, Prévost, Laclos, Diderot, Rousseau rezuman observaciones psicológicas, y Marivaux está poseído ni más ni menos que de una manía por la

<sup>33</sup> *Ibid.*, IV, pág. 459; V, pág. 550.

psicología; explica, analiza y comenta sin descanso la actitud espiritual de sus personajes. Toda manifestación vital es para él motivo de consideraciones psicológicas, y no perdona ocasión de desnudar a sus personajes. La psicología de Marivaux y sus contemporáneos, sobre todo Prévost, es mucho más rica, más sutil y más personal de lo que lo era la psicología del siglo XVII; los caracteres pierden en estos autores mucha de su antigua estereotipación, se vuelven más complicados, más contradictorios, y hacen aparecer la pintura de caracteres de la literatura clásica un poco esquemática a pesar de toda su agudeza. El mismo Lesage nos da todavía casi exclusivamente tipos, gente excéntrica y caricaturas; hasta Marivaux y Prévost no tenemos ante nosotros auténticos retratos con perfiles desdibujados y con los colores borrosos y amortiguados de la vida. En resumen, si hay una línea que separe la novela moderna de la antigua, esa línea pasa por aquí. De ahora en adelante la novela es historia espiritual, análisis psicológico, autoaclaración; hasta aquí era la representación de acontecimientos externos y de procesos anímicos tal como se reflejaban en acciones concretas.

Naturalmente, Marivaux y Prévost se mueven también todavía dentro de los límites de la psicología analítica y racionalista del siglo XVII, y están propiamente más cerca de Racine y La Rochefoucauld que de los grandes novelistas del siglo XIX. Ellos aún, como los moralistas y dramaturgos de la época clásica, descomponen los personajes en sus ingredientes y los desarrollan a partir de un principio psicológico abstracto en lugar de desarrollarlos a partir de la totalidad de la vida en que se encuentran. El paso decisivo hacia esta psicología impresionista indirectamente descriptiva, desdibujadamente pictórica, no se dará hasta el siglo XIX, creándose con ello un concepto de la verosimilitud psicológica que deja anticuada toda la literatura anterior. Con todo, lo que aparece como moderno en los escritores del siglo XVIII es la desheroización y la humanización de sus héroes. Acortan su talla y los acercan más a nosotros; en esto consiste el progreso esencial del naturalismo psicológico desde la descripción del amor en Racine. Prévost muestra ya el reverso de las grandes pasiones, sobre todo la humillante y vergonzosa situación del enamoramiento para un hombre. El

amor es otra vez una desgracia, una enfermedad, una afrenta, como antaño en los poetas latinos. Evolucionan hacia el *amour-passion* de Stendhal y adopta los rasgos patológicos que caracterizarán la poesía amorosa del siglo XIX. Marivaux no conoce todavía la fuerza del amor que cae sobre sus víctimas como un animal feroz y no las suelta; pero en Prévost el amor ha tomado ya posesión de las almas. La era del amor caballeresco ha tocado a su fin; comienza la lucha contra el matrimonio desigual. La degradación del amor sirve entonces como mecanismo de defensa social. La estabilidad de la sociedad feudal de la Edad Media, e incluso la de la sociedad cortesana del siglo XVII, no había sido amenazada todavía por el peligro del amor; no necesitaban aún semejante mecanismo de defensa contra los excesos de los hijos pródigos. Pero ahora, cuando las fronteras entre las castas sociales son traspasadas cada vez más frecuentemente, y no sólo la nobleza, sino también la burguesía tiene que defender una posición social privilegiada, comienza la excomunión del desordenado y desbordante amor pasional que amenaza el orden social existente, y surge una literatura que conduce finalmente a *La dama de las camelias* y a nuestras películas con Greta Garbo. Prévost es indudablemente aún el instrumento inconsciente del conservadurismo, al que Dumas hijo sirve ya conscientemente y con plena convicción.

El exhibicionismo de Rousseau se anuncia ya en *Manon Lescaut*, de Prévost. El héroe de la novela no se avergüenza lo más mínimo de la descripción de su poco glorioso amor y muestra un placer masoquista en la confesión de su falta de carácter. La preferencia por tales figuras, «mezcla de bajeza y grandeza, despreciables y estimables», como Lessing dirá refiriéndose a Werther, se muestra por lo demás ya en Marivaux. El creador de *La vida de Mariana* conoce ya las pequeñas debilidades incluso de las grandes almas y pinta no sólo a su M. de Climal como una naturaleza en la que se mezclan rasgos atractivos y repulsivos, sino que describe también a su heroína como un personaje del que uno no sabe qué decir. Es una muchacha honesta y sincera, pero no es tan imprudente como para decir o hacer algo que pueda perjudicarla. Conoce sus triunfos y sabe aprovecharlos. Marivaux es el representante típico de un pe-

río de transición y transformación. Como novelista se adhiere por completo a la dirección progresista burguesa, pero como comediógrafo reviste sus observaciones psicológicas todavía con las viejas formas de las obras de intriga. La novedad, sin embargo, está en que el amor, que hasta ahora desempeñaba siempre en la comedia un papel accesorio, pasa al centro de la acción <sup>54</sup>, y, con la conquista de esta última posición importante, completa su entrada triunfal en la nueva literatura; esta evolución hay que agradecerla a la circunstancia de que ahora también las figuras de la comedia se tornan más complicadas, y el amor mismo adquiere una figura tan distinta que los cómicos rasgos que tenía en la comedia en nada perjudican su seriedad y su sublimidad. Pero es nuevo sobre todo en Marivaux como escritor de comedias el afán de describir a sus personajes como socialmente condicionados y dirigidos por la dinámica directa de su situación social <sup>55</sup>. Pues así como en las figuras de Molière, si bien están enamoradas, no es su enamoramiento el motivo en torno al que giran las obras, así también es evidente el condicionamiento social de su naturaleza, pero nunca es éste el origen del conflicto dramático. En *El juego del amor y del azar*, de Marivaux, por el contrario, toda la acción se mueve en torno a un juego con las apariencias sociales, es decir en torno a la cuestión de si las figuras principales son efectivamente los criados, de lo que se han disfrazado, o lo son los señores, que encubren serlo.

A Marivaux se lo ha comparado frecuentemente con Watteau, y la semejanza de su elocución ingeniosa y picante sugiere efectivamente la comparación. Pero ambos nos sitúan ante el mismo problema sociológico-artístico, pues, aunque ambos se expresan en la más completa consonancia con las formas mantenidas por los convencionalismos de la buena sociedad, sin embargo ninguno de los dos alcanza el éxito que debería esperarse. Watteau fue durante su vida realmente estimado por pocos, y Marivaux, como es sabido, fracasó repetidas veces con sus obras. Los contemporáneos encontraban su lenguaje complicado, rebuscado y oscuro, y calificaban de

<sup>54</sup> Émile Faguet, *Dixhuitième siècle*. 1890, pág. 123.

<sup>55</sup> Arthur Elösser, *Das bürgerliche Drama*. 1898, pág. 65.

*marivaudage* su diálogo brillante, chispeante y saltarín, lo cual no se estimaba ciertamente como una aprobación, aunque con razón afirma Sainte-Beuve que no es una bagatela el que el nombre de un escritor se convierta en dicho corriente. Y si se quiere dar con respecto a Marivaux la explicación —que no es tal explicación— de que era demasiado grande para su tiempo y que el gran arte «va contra los instintos de los hombres», semejante explicación no es válida para Marivaux, que no fue un gran escritor. Ambos eran los representantes de una época de transición y no fueron comprendidos, pero esto no tenía relación alguna con su categoría artística, sino que era efecto de su papel histórico de antecesores y precursores. Artistas de esta clase no encuentran nunca un público adecuado. Sus contemporáneos no los comprenden todavía, la generación inmediata disfruta de sus ideas artísticas habitualmente en la forma diluida de los epígonos, y las generaciones ulteriores, que saben tal vez apreciar sus obras, apenas pueden salvar la distancia histórica en que se les muestran. Así, tanto Watteau como Marivaux no son descubiertos hasta el siglo XIX, por un gusto educado por el impresionismo, en una época en que su arte está, en lo temático, pasado de moda hace mucho tiempo.

El rococó no es un arte regio, como lo era el Barroco, sino un arte de la aristocracia y de la alta clase media. Los patronos privados desplazan a los reyes y a las ciudades de la actividad constructora, y en vez de castillos y palacios se construyen *hôtels* y *petites maisons*: al frío mármol y al pesado bronce de las estancias solemnes se prefieren la intimidad y la gracia de los *cabinets* y *boudoirs*: el colorido serio y solemne, el castaño y la púrpura, el azul oscuro y el oro se sustituyen por los claros colores al pastel, por el gris y el plata, el verde reseda y el rosa. El rococó gana, en oposición al arte de la Regencia, en preciosismo y elegancia, en atractivo juguetero y caprichoso, pero al mismo tiempo en ternura e intimidad también; evoluciona, por un lado, hacia el arte mundano por excelencia, pero, por otro, se acerca al gusto burgués por las formas diminutas. Es un arte decorativo virtuosista, picante, delicado, nervioso, que sustituye al Barroco macizo, estatuario y realistamente espacioso; sin embargo, basta pensar en artistas como La Tour o Fragonard

para recordar que la fluidez, la facilidad y la elocuencia graciosa de este arte son, al mismo tiempo, un triunfo de la observación y la representación naturalistas. Comparado con las visiones violentas y excitadas del Barroco, que inundan tumultuosamente los límites de la existencia normal, todo lo que engendra el rococó da la impresión de débil, nimio y frívolo, pero no hay ningún maestro del Barroco que maneje el pincel con tanta facilidad y seguridad como Tiépolo, Piazzetta o Guardi. El rococó representa la última fase de la evolución que arranca del Renacimiento y lleva a la victoria el principio dinámico, liberador y disolvente con que comenzó esta evolución y que constantemente se había pronunciado contra el principio de la estática, de lo convencional y de lo normativo. Pero hasta el rococó no se impone la voluntad artística del Renacimiento de manera definitiva; con ella consigue la representación objetiva de las cosas aquella exactitud y aquella facilidad que el naturalismo moderno se ha impuesto como meta.

El arte burgués, que comienza después del rococó y en parte a la mitad de él, es ya algo esencialmente nuevo, completamente distinto del Renacimiento y de los períodos artísticos inmediatamente subsiguientes. Con él comienza nuestra época cultural presente, la cual está condicionada por la ideología democrática y por el subjetivismo, y se relaciona inmediatamente, desde el punto de vista histórico evolutivo, con las culturas de minorías del Renacimiento, del Barroco y del rococó, pero se opone a ellas en sus principios. Las antinomias del Renacimiento y de los estilos artísticos dependientes de él, la antítesis del rigorismo formal y del antiformalismo naturalista, de la tectónica y de la disolución pictórica, de la estática y de la dinámica, son sustituidas ahora por el antagonismo entre racionalismo y sentimentalismo, materialismo y espiritualismo, clasicismo y romanticismo. Las anteriores antítesis pierden en gran parte su sentido, pues ambos órdenes de conquistas artísticas del período renacentista se han hecho indispensables; la precisión naturalista de la representación resulta tan natural como la armonía en la composición de los elementos en una pintura. La verdadera cuestión ahora es si se da la preferencia al intelecto o al sentimiento, al mundo objetivo o al yo, a la reflexión o a la intuición. El mis-

mo rococó prepara la nueva alternativa en la que se descompone el clasicismo del Barroco tardío, y con su estilo pictórico, con su receptibilidad pintoresca y su técnica impresionista crea un instrumento que es mucho más adecuado a la expresión del sentimiento del arte burgués que al idioma del Renacimiento y del Barroco. La misma capacidad expresiva de este instrumento conduce a la disolución del rococó, que propiamente está en la más aguda oposición al sentimentalismo y al irracionalismo. Sin esta dialéctica de los medios y las intenciones originales, que se desarrollan más o menos automáticamente, es imposible comprender el sentido del rococó; hasta que no se lo considera como resultado de esta antítesis que corresponde al antagonismo de la sociedad contemporánea y que lo hace mediador entre el Barroco cortesano y el prerromanticismo burgués, no se hace justicia a su compleja naturaleza.

La cultura epicúrea del rococó, con su sensualismo y su esteticismo, está entre el estilo ceremonial del Barroco y el lirismo romántico. La nobleza cortesana glorificaba todavía bajo Luis XIV un ideal de vida heroico y racional, aunque en realidad no vivía en su mayor parte sino para sus placeres. La misma nobleza profesa bajo Luis XV un hedonismo que corresponde también al concepto del mundo y al tono de vida de la rica burguesía. La expresión de Talleyrand —«Quien no ha vivido antes de 1789 no conoce la dulzura de la vida»— puede darnos una idea de la existencia que llevaban estas clases sociales. Por «dulzura de la vida» se entiende, naturalmente, «la dulzura de las mujeres»; ellas son, como en toda cultura epicúrea, la diversión preferida. El amor ha perdido tanto su «saludable» impulsividad como su dramático apasionamiento; se ha hecho refinado, divertido, dócil, y ha pasado de ser una pasión a ser una costumbre. Se quiere siempre y sobre todo ver desnudos; el desnudo viene a ser el tema preferido de las artes plásticas. Dondequiera que se mire, en los frescos de las estancias palaciegas, en los gobelinos de los salones, en las pinturas de los *boudoirs*, en los grabados de los libros, en los grupos de porcelana y en las figuras de bronce de las chimeneas, se ven por todas partes mujeres desnudas, turgentes muslos y caderas, senos al aire, brazos y piernas en abrazo estrecho, mujeres con hombres, y mujeres con mujeres, en va-

riaciones sin número y repeticiones sin fin. El desnudo en el arte se ha hecho tan habitual que las «ingenuas» de Greuze producen una impresión erótica simplemente porque están vestidas otra vez. El mismo ideal de belleza femenina ha cambiado y se ha hecho más picante, más refinado. En el período del Barroco se preferían todavía mujeres maduras y exuberantes; ahora se pintan delicadas muchachas y frecuentemente casi niñas todavía. El rococó es un arte erótico destinado a epicúreos ricos y gastados, es un medio para elevar la capacidad de disfrute incluso allí donde la naturaleza ha puesto un límite al placer. Hasta la llegada del arte de las clases medias, con el clasicismo y el romanticismo de David, de Géricault y Delacroix, no se pone otra vez de moda el tipo de mujer madura «normal».

El rococó desarrolla una forma extrema de «el arte por el arte»; su culto sensual de la belleza, despreocupado por la expresión espiritual, su lenguaje formal alambicado, virtuosista, cuidado y melodioso, sobrepasan todo alejandrismo. Su «el arte por el arte» es hasta cierto punto más auténtico y más espontáneo que el del siglo XIX, pues no es un mero programa ni una mera exigencia, sino la actitud espontánea de una sociedad frívola, cansada y pasiva, que quiere descansar en el arte. El rococó representa la última fase de una cultura social en la que el principio de belleza predomina de manera absoluta y en la cual «lo bello» y «lo artístico» son todavía sinónimos. En la obra de Watteau, de Rameau y de Marivaux, e incluso en la de Fragonard, Chardin y Mozart, todo es «bello» y «melodioso». En Beethoven, David y Delacroix ya no ocurre así; el arte se vuelve activo, combativo, y el afán por lo expresivo viola la forma. Pero el rococó es también el último estilo universal de Occidente; estilo que no sólo tiene validez general y que se mueve en todos los países de Europa dentro de un sistema uniforme, sino universal también en el sentido de que es bien común de todos los artistas bien dotados y puede ser aceptado por ellos sin oposición. Después del rococó no hay canon formal alguno, ya no hay una dirección estilística de validez general semejante. Desde el siglo XIX la voluntad individual de cada artista se hace tan personal que el artista tiene que luchar por conseguir sus

propios medios de expresión y ya no es capaz de mantenerse en soluciones fijas y preparadas de antemano; toda forma previamente existente le parece una traba en vez de una ayuda. El impresionismo, es cierto, alcanza de nuevo validez universal, pero también la relación individual del artista con este estilo no carece de problemas, y no hay una fórmula impresionista en el sentido del rococó. En la segunda mitad del siglo XVIII se ha realizado una transformación revolucionaria. La aparición de la burguesía moderna con su individualismo y su pasión por la originalidad ha suprimido la idea del estilo como comunidad espiritual consciente y deliberada, y ha dado el sentido actual a la idea de la propiedad intelectual.

Boucher es el hombre más importante en relación con el origen de las fórmulas del rococó y de aquella técnica virtuosista que da al arte de un Fragonard y de un Guardi una seguridad en la ejecución que parece propia de un sonámbulo. Él es el representante individualmente insignificante de un convencionalismo insólitamente significativo, y representa este convencionalismo de manera tan perfecta que adquiere una influencia que ningún artista había podido igualar desde Le Brun. Es el maestro inigualable del género erótico, del género pictórico más buscado por los *fermiers généraux*, por los *nouveaux riches* y los círculos liberales cortesanos, y el creador de aquella mitología galante que, junto a las *fêtes galantes* de Watteau, contiene los temas más importantes de la pintura del rococó. Lleva los motivos eróticos de la pintura a las artes gráficas y a todo el arte industrial y hace de «la peinture des seins et des culs» un estilo nacional. Naturalmente, no es en absoluto la totalidad de la Francia entendida en arte la que ve en Boucher a su pintor; hay ya en el país una burguesía media ilustrada que tiene su propia opinión en la literatura, y que ahora sigue también en arte su propio camino. Greuze y Chardin pintan sus cuadros didácticos y realistas para este público. Naturalmente, no sólo tienen sus clientes en la clase media, sino también en los círculos que pertenecen al público de Boucher y Fragonard. El mismo Fragonard se rige frecuentemente por el gusto que los pintores burgueses tratan de complacer, y aun en Boucher se encuentran temas que están muy cerca del mundo de estos pintores. Su *Desayuno*, en el Louvre,

por ejemplo, puede ser clasificado como escena de la vida burguesa, e incluso de la vida de la alta burguesía; en cualquier caso, se trata ya de pintura de género y no ceremonial.

La ruptura con el rococó se ha realizado en la segunda mitad de siglo; la fisura entre el arte de las clases superiores y el de las clases medias es evidente. La pintura de Greuze señala el comienzo no sólo de un nuevo sentimiento de la vida y de una moral nueva, sino también de un nuevo gusto —si se quiere, de un «mal gusto»— en el arte. Sus sentimentales escenas familiares, con padres que maldicen o bendicen, con hijos pródigos o hijos buenos y agradecidos, son del mismo valor pictórico. No poseen originalidad en la composición, ni fuerza en el dibujo, ni atractivo en el color, y tienen además un pulimento desagradable en su técnica. Dan la impresión de fríos y vacíos, a pesar de su exagerado patetismo; de falsedad, a pesar de la emoción que aparentan. Son intereses casi **meramente extraartísticos** los que tratan de complacer, y describen sus **nada pictóricos asuntos** —la mayor parte de las veces puramente narrativos— de manera completamente burda, sin perspectiva y ópticamente inexpresiva. Diderot ensalza en ellos el que **representan lances** que contienen en germen novelas enteras<sup>36</sup>, pero se podría afirmar quizá con más razón que no contienen nada que una narración no pudiera contener. Son **pintura «literaria»** en el mal sentido de la palabra, trivial, pintura anecdótica moralizante, y, como tal, prototipo de la **más inartística producción del siglo XIX**. Pero no son en absoluto tan faltos de gusto a causa de su «carácter burgués», aunque el cambio en los grupos dirigentes del gusto está relacionado, naturalmente, con un derrumbamiento de las viejas **tablas de valores contrastadas**, aunque esquematizadas. Los cuadros de Chardin, a pesar de su vulgaridad burguesa, pertenecen a lo mejor que ha producido el arte del siglo XVIII. Y son arte burgués mucho más auténtico y sincero que las obras de Greuze, las cuales, con su cliché del pueblo sencillo y casto, su apoteosis de la familia burguesa y su idealización de la joven ingenua, son más bien la expresión de los sentimientos e ideas de las clases superiores que de

<sup>36</sup> Diderot, *Oeuvres*. 1821, VIII, pág. 243.

los de las clases medias y bajas. La significación histórica de Greuze, a pesar de esto, no es menor que la de Chardin; en la lucha contra el rococó de la aristocracia y de la alta burguesía sus armas demostraron ser tan eficaces como las que más. Diderot puede haberlo sobrevalorado como artista, pero el valor políticamente propagandista de su pintura lo estima en su justa medida. Era consciente en todo caso de que «el arte por el arte» del rococó estaba aquí puesto en entredicho, y cuando afirmaba que el cometido del arte es «ensalzar la virtud y denigrar el vicio», cuando quería hacer del arte —la gran celestina— una institutriz para la virtud, cuando condenaba a Boucher y Vanloo por su artificialidad, por su habilidad manual vacía, fácil, irreflexiva, por su libertinaje, pensaba siempre en el «castigo de los tiranos», o, más concretamente, en la introducción de la burguesía en el arte, para conducirla por este camino a un lugar ventajoso. Su cruzada contra el arte del rococó era sólo una etapa en la historia de la Revolución, que estaba ya en marcha.

## EL NUEVO PÚBLICO LECTOR

**L**A dirección intelectual pasa en el siglo XVIII de Francia a Inglaterra, que es un país económica, social y políticamente más progresista. De aquí arranca el gran movimiento romántico a mediados de siglo, pero también aquí recibe la Ilustración su impulso definitivo. Los escritores franceses de la época descubren en las instituciones inglesas el compendio del progreso y construyen en torno al liberalismo inglés una leyenda que sólo parcialmente corresponde a la realidad. El desplazamiento de Francia como portadora de la cultura y su sustitución por Inglaterra van de la mano con la decadencia de la monarquía francesa como poder europeo hegemónico. Así, a la historia del siglo XVIII le da su sello el encumbramiento de Inglaterra tanto en el terreno de la política como en el del arte y en el de las ciencias. La decadencia de la autoridad real, que en Francia trajo como consecuencia su ocaso, se convirtió en una fuente de poder en Inglaterra, donde las clases emprendedoras, comprendiendo y adaptándose a la tendencia del desarrollo económico, estaban preparadas para asumir el poder. El Parlamento, que es ahora la expresión de la voluntad política liberal de estas clases y su arma más poderosa contra el absolutismo, sostiene a los Tudor todavía en su lucha contra la nobleza feudal, contra el enemigo exterior y contra la Iglesia romana, después de que las clases medias comerciantes e industriales representadas en el Parlamento, lo mismo que la nobleza liberal interesada en las actividades comerciales de la burguesía, han reconocido en esta lucha una conveniencia para sus propios intereses. Hasta finales del siglo XVI existió entre la monarquía y estas clases sociales una estrecha comunidad de intereses. El capitalismo inglés se encontraba todavía en una fase primitiva y aventurera de su desarrollo, y los comerciantes se unían gustosamente a los favoritos de la Corona para

llevar a cabo comunes empresas de piratería. Los caminos se separan sólo cuando el capitalismo comienza a seguir métodos más racionalistas y la Corona no necesita ya la ayuda de la burguesía en su lucha contra la nobleza quebrantada. Los Estuardos, envalentonados por el ejemplo del absolutismo continental y esperando tener un aliado en el Rey de Francia, perdieron frívolamente la lealtad de la clase media y el apoyo del Parlamento, rehabilitaron a la antigua nobleza feudal convirtiéndola en nobleza cortesana y establecieron un nuevo predominio para esta clase social, con la que estaban ligados por sentimientos más fuertes e intereses más permanentes que con los camaradas de lucha de sus predecesores, procedentes de las filas de la burguesía y de la nobleza liberal. Hasta 1640 disfrutó la nobleza feudal de considerables privilegios, y el Estado no sólo se cuidó de la continuación de los latifundios, sino que buscó asegurar a los grandes propietarios de tierras una parte en el provecho de las grandes empresas capitalistas a través de monopolios y de otras formas de proteccionismo. Y esta práctica precisamente se convirtió en algo fatal para el sistema. Las clases sociales económicamente productoras no estaban dispuestas en modo alguno a repartir sus beneficios con los favoritos de la Corona y protestaron contra el intervencionismo en nombre de la libertad y de la justicia, para seguir todavía con esta consigna en los labios cuando ellos mismos se habían convertido ya en beneficiarios de los privilegios económicos.

Apenas hay —cómo hace notar Töcqueville— una cuestión relativa a la vida política que no esté relacionada con la exigencia o la concesión de impuestos. Estas cuestiones predominaron en la vida pública en todo momento en Inglaterra desde la Edad Media y se convirtieron en el siglo XVII en motivo inmediato de los movimientos revolucionarios. La misma burguesía que concedió impuestos a los Tudor sin resistencia alguna, y que en los años de la guerra civil estaba dispuesta a sostenerlos en mayor medida, los denegó a Carlos I por su política reaccionaria, perjudicial para la clase media. Cuando Jacobo II, una generación más tarde, llamó en su auxilio al municipio de la ciudad de Londres contra Guillermo de Orange, los ciudadanos de Londres le negaron su ayuda y prefirieron

ron poner a disposición del intruso los medios necesarios para conseguir el triunfo. Con esto comenzó aquella alianza entre la monarquía y las clases comerciantes que aseguró en Inglaterra la victoria del capitalismo y la continuación de la monarquía<sup>37</sup>. Los restos del feudalismo, de los que Francia sólo un siglo más tarde pudo verse desembarazada, fueron destruidos en Inglaterra ya en el período revolucionario, entre 1640 y 1660; pero la revolución era aquí como allí una lucha de clases en la que las clases que estaban ligadas al capital defendían sobre todo sus intereses económicos contra el absolutismo, la mera propiedad territorial y la Iglesia<sup>38</sup>. La gran lucha que dominó la vida política de los siglos XVII y XVIII se desenvolvía en Inglaterra entre la Corona y la nobleza cortesana, de una parte, y las clases interesadas en el capitalismo, de otra, pero en realidad estaban enfrentados tres grupos distintos, económicamente antagonistas: los grandes latifundistas, la burguesía coligada con la nobleza de ideas capitalistas, y los ya de por sí muy complejos grupos de pequeños industriales, jornaleros de las ciudades y campesinos. Pero de esta última categoría no se hablaba demasiado en el siglo XVIII ni en el Parlamento ni en la literatura.

El Parlamento que se congregó después de 1688 no era, en modo alguno, una «representación del pueblo» en el sentido que hoy damos a la expresión. Su tarea consistía en la implantación del capitalismo sobre las ruinas del orden feudal y en la estabilización del predominio del elemento económicamente productivo sobre las clases parasitarias, simpatizantes con el absolutismo y con la jerarquía eclesiástica. La revolución no tuvo como consecuencia una nueva distribución de la propiedad económica, pero creó el derecho a la libertad, que benefició finalmente a toda la nación y a todo el mundo civilizado. Pues incluso aunque estos derechos en un principio sólo podían usarse de manera imperfecta, significaban, sin embargo, el fin del poder real absoluto y el inicio de una evolución que llevaba en sí el germen de la democracia. El Parla-

---

<sup>37</sup> Paul Mantoux, *La Révolution industrielle au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1906, pág. 78.

<sup>38</sup> *The English Revolution. 1640. Three Essays*, ed. por Christopher Hill, 1940, pág. 9.

mento quería, sobre todo, ejercer una influencia conservadora, esto es, crear unas condiciones en las que las elecciones siguieran dependiendo de la propiedad territorial económicamente orientada y del capital comercial aliado con ella. El antagonismo entre los *whigs* y los *tories* era, dentro de la comunidad de intereses de las clases representadas en el Parlamento, un conflicto de segundo orden. Fuera el que fuera de los dos partidos el que llevara el timón, la vida política estaba dirigida por la aristocracia, que influía en las elecciones de manera definitiva y hacía a la burguesía satélite suyo. Cuando el poder pasaba de los *tories* a los *whigs*, el cambio significaba simplemente que la administración favorecía al comercialismo y a los disidentes con preferencia al mero latifundismo y a la Iglesia anglicana; pero el gobierno parlamentario era antes y después predominio de una oligarquía. Los *whigs* deseaban tan poco un Parlamento sin monarquía y sin privilegios nobiliarios como los *tories* una monarquía sin Parlamento. Ninguno de ellos imaginaba el Parlamento como una corporación de representación popular; lo consideraban solamente como la garantía de sus privilegios contra la Corona. Y el Parlamento mantuvo durante todo el siglo XVIII este carácter clasicista. El país estuvo gobernado alternativamente por un par de docenas de familias *whigs* y *tories*, que, con sus primogénitos en la Cámara de los Lores y sus otros hijos en los Comunes, monopolizaron la política. Dos tercios de los miembros del Parlamento eran de simple nombramiento, y el resto era elegido por no más de 160.000 electores, cuyos votos, además, podían en parte comprarse. El censo, que ligaba el derecho a la elección principalmente a una renta proveniente de la propiedad territorial, aseguraba de antemano el dominio del Parlamento a las clases terratenientes. Pero, a pesar de la limitación en el derecho de elección, de la compra de votos y de la corrupción de los miembros del Parlamento, Inglaterra era ya en el siglo XVIII una nación moderna que se había ido liberando gradualmente de los restos de la Edad Media. Sus ciudadanos disfrutaban positivamente de una libertad personal desconocida todavía en el resto de Europa; y los mismos privilegios sociales, que se apoyaban aquí en la posesión de tierras y no, como

en Francia, en místicos derechos de nacimiento <sup>39</sup>, eran más aptos para reconciliar a las clases bajas con las ya de por sí más elásticas diferencias de clase.

El orden social inglés del siglo XVIII ha sido comparado frecuentemente con la situación existente en Roma en el último período de la República; sin embargo, el hecho de que la articulación de la sociedad romana con su clase de senadores, sus *equites* y sus plebeyos se repita en Inglaterra hasta cierto punto en las categorías de la aristocracia parlamentaria, la gente adinerada y los «pobres», apenas es digno en sí de tenerse en cuenta, pues esta tripartición es un rasgo característico de toda sociedad desarrollada y todavía no nivelada. Lo que presta significación especial al paralelo entre Inglaterra y Roma es la aparición de la aristocracia como clase dominante en el Parlamento y la completa fluidez de fronteras entre patricios y capitalistas. Pero las relaciones de estas clases con la plebe son bastante diferentes en los dos pueblos. Efectivamente, en los autores latinos de la época aparecen las alusiones a los pobres tan escasamente como en los escritores ingleses del siglo XVIII <sup>40</sup>; pero mientras el proletariado ocupa constantemente en Roma la atención pública, en la política inglesa no desempeña casi absolutamente ningún papel. Otra peculiaridad que diferencia la sociedad inglesa de la romana —y no sólo de la romana— es que la nobleza, que en semejantes condiciones se empobrece, incrementa en Inglaterra su riqueza y sigue siendo la clase adinerada <sup>41</sup>. La sabiduría política de la clase predominante en este país se muestra en que no sólo permite a la burguesía obtener beneficios y los obtiene con ella, sino que renuncia espontáneamente a los privilegios fiscales, que fueron los que la aristocracia francesa retuvo más tenazmente <sup>42</sup>. En Francia pagaba impuestos solamente la gente pobre; en Inglaterra únicamente los pagaban los ricos <sup>43</sup>; con ello

<sup>39</sup> R. H. Gretton, *The English Middle Class*, 1917, pág. 209.

<sup>40</sup> W. Warde Fowler, *Social Life at Rome in the Age of Cicero*, 1922, págs. 26 sigs.; J. L. y B. Hammond, *The Village Labourer (1760-1832)*, 1920, págs. 306-307.

<sup>41</sup> A. de Tocqueville, *op. cit.*, pág. 146; J. Aynard, *op. cit.*, pág. 341.

<sup>42</sup> G. Lefebvre, G. Guyot, Ph. Sagnac, *La Révolution franç.*, 1930, pág. 21.

<sup>43</sup> A. de Tocqueville, *op. cit.*, págs. 174-175.

la situación de los pobres no mejoraba ciertamente de manera esencial, pero la hacienda sigue en equilibrio y el privilegio más irri- tante de la nobleza desaparece. En Inglaterra el poder está en ma- nos de una aristocracia comercial que, desde luego, no piensa ni siente de manera más humana que la aristocracia en general, pero que, gracias a su experiencia comercial, tiene más sentido de la rea- lidad y comprende oportunamente que sus intereses son idénticos a los del Estado.

La tendencia a la nivelación, general en la época, que no se de- tiene finalmente sino ante la diferencia entre ricos y pobres, adop- ta en Inglaterra formas más radicales que en parte alguna y crea aquí por vez primera modernas relaciones sociales basadas esen- cialmente en la propiedad. La falta de distancias entre los diferen- tes estratos de la jerarquía social se ve garantizada no sólo por una serie de pasos intermedios, sino también por la naturaleza indefi- nible de cada una de las categorías. La alta nobleza inglesa —la *no- bility*— es efectivamente una nobleza hereditaria, pero el título de par pasa siempre y sólo al hijo primogénito; los hijos menores ape- nas se distinguen de la pequeña nobleza ordinaria. Las fronteras que separan a la nobleza más baja de las clases inmediatamente in- feriores son también fluidas. Originariamente, la pequeña nobleza era idéntica a la nobleza campesina —la *squirearchy*—; sin embargo, gradualmente absorbió no sólo a las notabilidades locales, sino también a todos los elementos que por la propiedad o por la cul- tura se distinguían de los industriales, de los pequeños comercian- tes y de los «pobres». Con esto, el concepto de *gentleman* perdió toda significación legal y se hizo indefinido incluso como referen- cia a un determinado nivel de vida. El criterio de la pertenencia a la clase señorial se limitó cada vez más a la posesión de una misma cultura y a la solidaridad de los componentes en una determinada mentalidad. Esto explica sobre todo el notable fenómeno de que el tránsito del rococó aristocrático al romanticismo burgués no estu- viese relacionado en Inglaterra con tan violentos estremecimientos de los valores culturales como en Francia o en Alemania.

La nivelación cultural se expresa en Inglaterra del modo más sorprendente en la formación de un nuevo y regular público lector,

lo que significa un círculo **relativamente amplio** que compra y lee libros de **manera regular** y asegura de este modo a un cierto número de escritores una forma de vida independiente de obligaciones personales. La existencia de este público está condicionada sobre todo por la aparición de la burguesía acomodada, que rompe las prerrogativas culturales de la aristocracia y manifiesta por la literatura un vivo interés, constantemente creciente. Los nuevos fomentadores de la cultura no muestran ninguna personalidad **individual** que sea suficientemente rica y ambiciosa como para poder actuar de mecenas, pero son bastante numerosos como para garantizar al mantenimiento de los escritores la necesaria venta de libros. La objeción a la explicación de la existencia de este público por la presencia de una clase media influyente económica y políticamente, y el argumento de que la significación de la burguesía era ya efectiva en el siglo XVII, y, por lo tanto, su función de portadora de cultura en el XVIII, no se puede derivar simplemente de su realizada situación social <sup>44</sup>, se pueden desvirtuar fácilmente. En el siglo XVII la cultura artística, sobre todo como consecuencia de los sentimientos puritanos de la burguesía, estaba limitada a la aristocracia cortesana. Los círculos no cortesanos abandonaron espontáneamente la función que habían desempeñado en la cultura isabelina; lo primero que tenían que hacer era conquistar de nuevo su puesto en la vida cultural, es decir recorrer un camino que desde su elevación económica y social sólo podían seguir a cierta distancia. La prosperidad de la burguesía necesitaba acrecentarse y consolidarse **primero para convertirse en la base de un caudillaje cultural**.

Finalmente, la misma nobleza debía adoptar determinados aspectos de la concepción burguesa del mundo para formar con la burguesía una clase cultural uniforme y fortalecer lo suficiente al nuevo público lector, lo cual no pudo ocurrir hasta que no hubo comenzado su participación en la vida de negocios de la burguesía.

La antigua aristocracia cortesana no constituyó un público lector. Es verdad que de alguna manera se preocupaba por sus poetas, pero no los consideraba productores de bienes indispensables,

---

<sup>44</sup> Herbert Schöffler, *Protestantismus und Literatur*. 1922, pág. 181.

sino servidores de cuyos servicios se puede prescindir incluso en determinadas circunstancias. Los soportaba más por razones de prestigio que en consideración al verdadero valor de sus obras. La lectura de libros no era a finales del siglo XVII un placer muy extendido; de la literatura no religiosa, que consistía en gran parte en historias de amor y de prodigios pasados de moda, no podía ocuparse sino la gente noble y desocupada, y los libros científicos no eran leídos más que por los eruditos. La educación literaria de la mujer, que en el siglo siguiente había de desempeñar un papel tan importante, era todavía muy imperfecta. Sabemos, por ejemplo, que la hija mayor de Milton no sabía escribir en absoluto, y que la mujer de Dryden, que por otra parte procedía de una noble familia, luchaba desesperadamente por dominar la gramática y la ortografía de su lengua materna <sup>45</sup>.

El único género de libros que en el siglo XVII y principios del XVIII tenía un público más amplio era la literatura de edificación religiosa; la literatura de diversión profana formaba sólo una parte insignificante de la producción <sup>46</sup>. El paso del público lector de los libros devotos a la amena literatura profana, que por otra parte hasta 1720 aproximadamente trataba principalmente temas morales y sólo más tarde comenzó a volverse a más triviales motivos, puede sólo indirectamente —a pesar de la hipótesis de Schöffler <sup>47</sup>— atribuirse a la politización de la Iglesia por Walpole y a la actividad ilustrada del clero anglicano. La política liberal y la actitud mundana del alto clero eran simplemente síntomas de la Ilustración, que, a su vez, no era otra cosa que la expresión ideológica de la disolución del feudalismo y de la arribada de las clases medias. Pero la demostración de que el clero protestante desempeñó tan importante <sup>48</sup> papel en la difusión de la literatura profana y en la educación del nuevo público lector es, sin embargo, uno de los frutos más importantes de la nueva sociología de la literatura. Sin la pro-

<sup>45</sup> Alexandre Beljame, *Le Public et les hommes de lettres en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1881, pág. 122.

<sup>46</sup> H. Schöffler, *op. cit.*, págs. 187-188.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pág. 192.

<sup>48</sup> *Ibid.*, págs. 59, 151 sigs. y *passim*.

paganda hecha desde el púlpito, las novelas de Defoe y Richardson apenas hubieran alcanzado la popularidad que les cupo.

Hacia la mitad de siglo el número de lectores crece a ojos vistas; aparecen cada vez más libros, que, a juzgar por la prosperidad del negocio de librería, debieron de encontrar compradores. Hacia el fin de siglo la lectura es ya una necesidad vital para las clases superiores, y la posesión de libros —como se ha hecho observar— es, en los círculos que Jane Austen describe, una cosa tan natural como sorprendente hubiera sido en el mundo de Fielding<sup>49</sup>. De los medios culturales que hacen crecer el nuevo público lector, los más importantes —la gran invención de la época— son los periódicos, que vienen difundiendo desde el principio del siglo. De ellos extrae la burguesía su educación, tanto literaria como social, que en ambos casos está todavía regida por los preceptos de la aristocracia. También, por otra parte, la aristocracia ha cambiado mucho desde los días de su poder absoluto y ha aprendido la lección de la victoria del pensamiento urbano burgués sobre el cortesano. La tensión entre las formas de sentir y pensar de la aristocracia y de la burguesía continúa todavía existiendo largo tiempo, naturalmente. La mentalidad de la aristocracia, desaprensivamente intelectualista, escépticamente superior, no desaparece de un día para otro; por el contrario, se deja sentir reiteradamente en el estilo afectado y en la estoica filosofía moral de los periódicos burgueses.

En la literatura domina el gusto clasicista mucho más tiempo que en la prensa; aquí imperan el ingenio y la sutileza, las agudas ocurrencias y la técnica virtuosista. La claridad de pensamiento y la pureza de lenguaje, en la forma representada por los seguidores de Pope y por los *Wits*, imperan aquí hasta la mitad de siglo como cualidades literarias por excelencia. Por otra parte, nada es más típico del carácter de esta cultura todavía medio cortesana y medio burguesa que el sutil estrato intelectual de estos literatos y aficionados que pretenden diferenciarse de los comunes mortales por su educación clásica, su gusto descontentadizo y su ingenio juguetero y vanidoso. Cómo desaparecen luego estos intelectuales paulatinamente;

<sup>49</sup> A. S. Collins, *The Profession of Letters*, 1928, pág. 38.

cómo ciertas propiedades de su hábito intelectual se convierten en premisas naturales de la educación literaria, y otras, por el contrario, parecen tan ridículas; cómo, sobre todo, el ingenio juguetón es desplazado por el saludable sentido común, y la elegancia formal por el sentimiento directo, es cosa del desarrollo posterior y de la emancipación total del espíritu burgués en la literatura. Finalmente cede completamente la tensión entre las dos direcciones, y la literatura burguesa no está ya en oposición a la que podría ser designada como cortesana. Naturalmente, con esto no cesa toda tensión y, por lo tanto, no predomina en la literatura en modo alguno un único y unánime gusto. Más bien se prepara una nueva oposición, una tensión entre la literatura de la minoría culta y la del común público lector, y se hacen perceptibles ya deslices del gusto en los que pueden reconocerse las debilidades de la literatura de entretenimiento posterior.

El *Tatler*, de Steele, que comienza a aparecer en 1709; el *Spectator*, de Addison, que ha de sustituirle dos años más tarde, y los «semanarios morales» que les siguen, son los primeros en crear los presupuestos de la literatura que salva la distancia entre el docto y el lector adocenado más o menos culto, entre el aristócrata de *bel esprit* y el sobrio burgués; esta literatura no es, por lo tanto, ni cortesana ni propiamente popular, y con su racionalismo estrecho, con su rigor moral y su ideal de respetabilidad está a medio camino entre la mentalidad aristocrático-caballeresca y la burguesa puritana. A través de estos periódicos, cuyas breves disertaciones seudocientíficas y disquisiciones éticas constituyen la mejor introducción a la lectura de libros, comienza a acostumbrarse el público al disfrute regular de literatura seria; a través de ellas se convierte la lectura por primera vez en una costumbre y una necesidad de sectores de la sociedad relativamente amplios. Pero estas revistas son ya en sí producto de un desarrollo relacionado directamente con el cambio de la situación social del escritor. Después de la gloriosa Revolución, ya no es en la corte donde los autores encuentran sus protectores; la corte en el viejo sentido ha dejado de existir y no vuelve jamás a asumir su antigua función cultural<sup>50</sup>. El papel de los círcu-

<sup>50</sup> G. M. Trevelyan, *English Social History*, 1944, pág. 338.

los cortesanos como protectores de la literatura lo asumen los partidos políticos y los gobiernos dependientes de la opinión pública. Bajo Guillermo III y Ana el poder está repartido entre los *tories* y los *whigs*, y ambos partidos, en consecuencia, tienen que mantener una continua lucha por la influencia política, lucha en la que no pueden renunciar a la propaganda a través de la literatura. Los propios escritores, quieran o no, han de encargarse de esta tarea, puesto que ya la vieja forma del patronato está a punto de desaparecer, y el libre mercado de libros no puede todavía apoyarse en un público numeroso, no habiendo fuera de la propaganda política una fuente de ingresos que ofrezca garantías. Así como Steele y Addison se convierten en periodistas que directa o indirectamente representan los intereses de los *whigs*, Defoe y Swift actúan como panfletistas políticos y persiguen también con sus novelas objetivos políticos. La idea de *l'art pour l'art*, si hubieran sido capaces de concebir semejante idea, hubiera sido para ellos una irresponsabilidad y una inmoralidad en sí. *Robinson Crusoe* es una novela con un propósito social pedagógico, y *Gulliver* es una sátira de actualidad crítico-social; ambas son, en el sentido estricto de la palabra, propaganda política y casi nada más que propaganda. No es probablemente la primera vez que nos encontramos ante literatura militante con inmediatos objetivos sociales, pero «las balas de cañón de papel» de Swift y sus contemporáneos hubieran sido inimaginables antes de la introducción de la libertad de prensa y de la discusión pública de las cuestiones políticas del momento. Ahora por primera vez surgen como fenómeno social regular los escritores que hacen de su pluma, según la necesidad, un arma útil y la alquilan al mejor postor.

La circunstancia de que ya no se enfrenten con un único poder compacto, sino con dos partidos distintos, les hace relativamente independientes, pues ahora pueden elegir un patrón más o menos correspondiente a sus inclinaciones<sup>51</sup>. Pero si los políticos los consideran simplemente como aliados, esto es en la mayoría de los casos una ficción cuyo mantenimiento halaga y aprovecha a am-

<sup>51</sup> A. Beljame, *op. cit.*, págs. 236, 350.

bas partes. En lo que se refiere a los dos publicistas más grandes de la época, Defoe propugna en lo esencial sus auténticas convicciones, y, en el apasionamiento de Swift, por lo menos el odio es auténtico. El primero, un *whig*, es un profundo optimista; el otro, por el contrario, como puede comprenderse tratándose de un *tory* bajo Walpole, es un amargado pesimista; el primero proclama una filosofía de la vida puritanoburguesa basada en la fe en Dios y en el mundo; el otro exhibe una actitud para con la vida sarcásticamente superior, misantrópica y despectiva para con el mundo. Los dos campos políticos en que Inglaterra está dividida encuentran en ellos sus representantes literarios más caracterizados. Defoe es hijo de un carnicero londinense disidente; el puritanismo reprimido pero inflexible de su padre asoma en sus escritos. Él mismo tuvo que sufrir bajo el dominio *tory* inspirado por el alto clero. La victoria de los *whigs* reivindica finalmente las esperanzas de la gente de su clase y de sus correligionarios, y el sentido optimista de la vida de esta burguesía encuentra expresión a través de él por primera vez en la literatura profana. Robinsón Crusoe, el hombre que abandonado a sus propios recursos domina la naturaleza rebelde y crea de la nada bienestar, seguridad, orden, ley y moral, es el representante típico de la clase media. La historia de su aventura es un himno continuado a la diligencia, a la perseverancia, al ingenio, al saludable buen sentido que vence todas las dificultades, en suma, a las virtudes prácticas burguesas; es el credo de una clase social ambiciosa consciente de su fuerza, y al mismo tiempo el programa de una nación joven, emprendedora, dispuesta al dominio mundial. Swift ve solamente el reverso de todo esto; no sólo porque de antemano lo mira desde otra posición social, sino también porque ha perdido ya la ingenua fe de Defoe. Es uno de los primeros en sufrir la desilusión del período de la Ilustración y conforma su experiencia al super-Cándido de la época. Pertenece a esos espíritus en los que el odio obra de manera genial y ve las cosas que otros no pueden ver porque odia mejor que otros y porque, como escribe a Pope, él quiere atormentar al mundo y no divertirlo. Y así se convierte en el autor del libro más cruel de un siglo que, a pesar de su humanidad y su sentimiento, no es escaso en libros

cruels. Apenas se puede imaginar nada más opuesto al filantrópico *Robinson* que esta segunda gran «novela para jóvenes», cuya crueldad sólo es superada tal vez por *Don Quijote*, el tercer ejemplo clásico del género. A pesar de esto, hay determinados rasgos que son comunes a *Gulliver* y a *Robinson*. Sobre todo, ambas obras tienen su origen históricoliterario en aquellas fantásticas novelas de viajes y utópicas historias maravillosas, tan del gusto del Renacimiento, cuyos representantes más conocidos son *Cyrano de Bergerac*, *Campanella* y *Thomas More*. Pero, además, giran también en torno a los mismos problemas filosóficos, es decir en torno a la cuestión del origen y el valor de la cultura humana. Sólo en un período en el que los fundamentos sociales de la civilización se han vuelto vacilantes pueden estos problemas ser tan trascendentales como lo eran para Defoe y Swift, y sólo bajo la presión inmediata de un cambio de clase en la dirección de la cultura era posible formular de manera tan aguda la idea del condicionamiento social de las distintas civilizaciones, como entonces ocurre.

Con el desarrollo de la propaganda política en la literatura cambia de raíz la situación económica y social de los escritores. Ahora que son recompensados por sus servicios con altos cargos y cuantiosas gratificaciones, crece también su estimación moral a los ojos del público. Addison se casa con una condesa de Warwick, Swift mantiene amistosas relaciones con personalidades como *Bolingbroke* y *Harley*, y en el *Kitcat Club* un conde de *Sunderland* y un duque de *Newcastle* alternan con *Vanbrugh* y *Congreve* como con sus iguales. Pero no debe olvidarse que a estos escritores se les valora y recompensa única y exclusivamente por sus servicios políticos y no por sus cualidades literarias o morales<sup>52</sup>. Y desde que los políticos tienen a su disposición los medios de recompensa —sobre todo los altos cargos—, los partidos y el gobierno ocupan en la literatura la posición que antaño ocupaban las camarillas cortesanas y el rey. Simplemente, el precio que pagan es mayor y el honor que confieren a sus autores es más alto que la recompensa que antes se hacía llegar a un escritor. *Locke* es comisario del Tribunal de Ape-

<sup>52</sup> Leslie Stephen, *Engl. Lit. and Society in the 18th century*, 1940, pág. 42.

lación y de la Cámara de Comercio; Steele desempeña una función similar en la Oficina del Timbre; Addison es nombrado Secretario de Estado y se retira de sus cargos con una pensión de 1.600 libras; a Granville, miembro de la Cámara de los Comunes, se le hace ministro de la Guerra y tesorero de la Casa Real; Prior obtiene un puesto de embajador, y a Defoe, finalmente, se le encargan distintas misiones políticas<sup>53</sup>. Nunca y en ninguna parte han sido distinguidos tantos escritores con tan altos puestos y dignidades como en Inglaterra a principios del siglo XVIII.

Esta situación excepcionalmente favorable para los autores alcanza su culminación en los últimos años de gobierno de la reina Ana y cesa completamente con la llegada de Walpole al poder en 1721. El paso del poder a manos de los *whigs* crea unas condiciones en las que los escritores resultan inútiles para el gobierno y acarrea un fin repentino al patronazgo político. El poder del partido gobernante aparece tan sólido que éste puede prescindir de toda propaganda, y la influencia de los *tories* es nuevamente tan escasa que no pueden indemnizar a los escritores por sus servicios. Walpole, que no tiene relación personal con la literatura, no encuentra tampoco dinero sobrante ni puestos disponibles para los autores. Los cargos más lucrativos deben entregarse a los diputados, cuyo apoyo se necesita en el Parlamento, o a los distritos electorales a los que se quiere recompensar. Se ha comprobado, sin embargo, que si hay muchos escritores satisfechos, siempre hay descontentos, y que Halifax, el mecenas más generoso, es quien tiene mayor número de enemigos<sup>54</sup>. Renace ahora la calma en torno a los poetas y los literatos. Pope, Addison, Steele, Swift y Prior se retiran de la capital y de la vida pública y continúan escribiendo a lo sumo en su soledad campesina. La situación económica de los escritores jóvenes empeora a ojos vistas. Thomson es tan pobre que tiene que vender un canto de sus *Seasons* para poder comprar un par de zapatos, y Johnson lucha también en sus inicios con la más amarga necesidad. El literato ya no es un *gentleman*, y con

<sup>53</sup> A. Beljame, *op. cit.*, págs. 229-232.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pág. 368.

la seguridad de su existencia declinan también la pública estimación y su dignidad; adopta reprobables maneras, adquiere hábitos desordenados, se hace indigno de confianza y origina finalmente tipos como Savage, que hubieran sido imposibles en tiempos de la cultura cortesana, y que son en cierto modo los precursores de los modernos bohemios.

Afortunadamente, el mecenazgo privado no cesa tan repentinamente como el político. La vieja tradición aristocrática del patronazgo no había desaparecido nunca por entero, y ahora que los escritores pueden y tienen que volverse de nuevo a intereses privados, experimenta una especie de renacimiento. El nuevo patronazgo no es, efectivamente, tan amplio como lo había sido el antiguo, pero actúa en general atendiendo a consideraciones más adecuadas, de manera que más pronto o más tarde todo escritor con dotes encuentra un mecenas si se molesta en buscarlo <sup>55</sup>. De cualquier manera, hay muy pocos autores que estén en condiciones de renunciar al apoyo privado en este período de transición entre la propaganda política y el ejercicio libre de la literatura. Se oyen constantemente quejas contra el patronazgo, pero apenas si existe un caso en el que un escritor haya tenido valor de abandonar a su protector. La dependencia con respecto a un mecenas era, sin embargo, menos incómoda que la dependencia de un editor, aunque aquélla tenía un carácter mucho más personal y, por lo tanto, frecuentemente parecía ser más humillante. Incluso el mismo Johnson, que se pronunció toda su vida contra la solicitación de un protector y no obtuvo mucho de la institución del mecenazgo, admitía que se podía ser protegido de un gran señor y a pesar de ello conservar la independencia. Las relaciones de Fielding con su protector demuestran que esto, efectivamente, era posible. Los escritores que no disfrutaban del apoyo privado debían alquilarse como jornaleros literarios en la mayoría de los casos y realizar trabajos de traducciones, extractos, ediciones revisadas, corrección de pruebas, colaboraciones en los periódicos y obras populares de consulta. Incluso Johnson, que más tarde sería el ár-

---

<sup>55</sup> A. S. Collins, *Authorship in the Days of Johnson*, 1927, pág. 161.

bitro de la literatura inglesa, comenzó su carrera como peón de este tipo. Pope, naturalmente, no se puede encasillar en ninguna de estas categorías, y aparentemente permanece libre de todo lazo externo, pero en realidad está al servicio de aquella aristocracia que se suscribe a sus libros y que le considera, con razón, como cosa propia. Con la reaparición del mecenazgo privado declina nuevamente la consideración pública del escritor profesional, como lo demuestra la actitud incluso de hombres de tan alta cultura literaria como Horace Walpole y lord Chesterfield. Las conocidas palabras de este último: «We, my lords, may thank Heaven that we have something better than our brains to depend upon»<sup>56</sup>, caracterizan de la manera más expresiva la opinión dominante. Pero también una parte de los escritores piensan así, y quieren aparentar que escribir es una noble pasión a la que se entregan. Congreve, al que Voltaire quería considerar un *gentleman* sobre todo y no un escritor, pertenece a esta categoría.

En la segunda mitad de siglo desaparece el mecenazgo totalmente, y hacia 1780 ningún escritor cuenta ya con el apoyo privado. El número de poetas y literatos independientes que viven de su pluma aumenta de día en día, así como el número de gente que compra y lee libros y tiene con sus autores una relación meramente impersonal. Johnson y Goldsmith escriben ahora sólo para tales gentes. El editor sustituye al mecenas; la suscripción, a la que se ha designado acertadamente como patronazgo colectivo, constituye la transición entre ambos<sup>57</sup>. El patronazgo es la forma puramente aristocrática de relación entre escritor y público; la suscripción afloja el lazo, pero conserva todavía ciertos aspectos del carácter personal de aquella relación; la publicación de libros para un público general, completamente desconocido para el autor, corresponde por vez primera a la estructura de la sociedad burguesa que descansa en la anónima circulación de bienes. El papel mediador del editor entre el autor y el público comienza con la emancipación del gusto burgués de los dictados de la aristocracia y es él

<sup>56</sup> Nosotros, señores míos, debemos dar gracias al cielo por tener algo mejor en qué apoyarnos que nuestro cerebro.

<sup>57</sup> Levin L. Schücking, *The Sociology of Literary Taste*, 1944, pág. 14.

mismo un síntoma de esta emancipación. Con él se desarrolla por vez primera una vida literaria en el sentido moderno, caracterizada por la aparición regular de libros, periódicos y revistas, y, sobre todo, por la aparición del técnico literario, el crítico, que representa el patrón general de valores y la opinión pública en el mundo literario. Los precursores de los literatos del siglo XVIII, especialmente los humanistas del Renacimiento, no estaban en condiciones de ejercer semejante función porque les faltaban los órganos de prensa de aparición regular, y con ellos los correspondientes medios para influir sobre la opinión pública.

Hasta mediados del siglo XVIII los escritores viven no del producto directo de sus obras, sino de pensiones, prebendas y sinecuras que a menudo no están en relación ni con el mérito intrínseco ni con la atracción general que ejercen sus escritos. Ahora por vez primera el producto literario se convierte en una mercancía cuyo mérito se calibra por su vendibilidad en el mercado libre. Se puede saludar con satisfacción este cambio, o se lo puede lamentar; pero la evolución de la literatura hacia una profesión independiente y regular hubiera sido inconcebible en la era del capitalismo sin la transformación del servicio personal en mercancía impersonal. Sólo a través de ella ha conseguido la literatura su firme fundamento material y su actual consideración; pues el comprador de un libro que aparece en una edición de mil ejemplares no dispensa evidentemente al autor un favor, mientras que la recompensa por un manuscrito da siempre la impresión de una limosna. La respetabilidad de un hombre dependía en tiempos de la sociedad aristocrática y cortesana del rango de su protector; ahora, en la época del liberalismo y el capitalismo, disfruta, por el contrario, el individuo de una consideración tanto mayor cuanto más libre es de lazos personales y cuanto mayor éxito alcanza en el trato impersonal con los demás, basado en la reciprocidad de servicio.

Es verdad que el tipo del jornalero literario no desaparece por completo, pero existe una demanda tan grande de entretenimiento literario y de instrucción, sobre todo de enciclopedias históricas, biográficas y estadísticas, que cualquier autor adocenado

puede contar con unos ingresos seguros <sup>58</sup>. En organizaciones como la «factoría literaria» de Smollett, donde se trabaja al mismo tiempo en una traducción de *Don Quijote*, en una *Historia de Inglaterra*, en un *Compendio de viajes* y en una traducción de las obras de Voltaire, hay trabajo para todo el que quiera manejar la pluma <sup>59</sup>. Se oye hablar mucho de la explotación de los autores en este período, y los editores con toda seguridad no eran precisamente instituciones de beneficencia; pero Johnson los elogia diciendo que eran socios generosos y de amplias miras, y sabemos que autores destacados y de difusión probada recibieron por sus obras sumas cuantiosas, incluso según la estimación de hoy. Hume, por ejemplo, ganó con su *Historia de Gran Bretaña* (1754-1761) 3.400 libras, y Smollett, con su obra histórica (1757-1765), 2.000. Las circunstancias han cambiado mucho desde los días de Defoe, el cual, sobre todo en un principio, no podía encontrar un editor para *Robinson*, y al fin recibió por el manuscrito diez libras. Con la consecución de la independencia material, la estimación moral del escritor alcanza una altura hasta ahora desconocida. Es cierto que en tiempos del Renacimiento los poetas y eruditos famosos eran honrados y glorificados, pero a los literatos adocenados se les colocaba en la categoría de los escribientes y los secretarios privados. Ahora disfruta por primera vez el escritor como tal de la atención que se debe al representante de una alta esfera de la vida. «Nous protégeons les grands, protecteurs d'autrefois», dice un filósofo en una comedia de Dorat <sup>60</sup>. Ahora surge por primera vez el ideal de la personalidad creadora del hombre genial artísticamente dotado, con su originalidad y su subjetivismo, tal como lo caracterizaba Edward Young en *Investigaciones sobre la creación original* (1759).

Lo genial de la creación artística es en la mayoría de los casos solamente un arma en la lucha de competencias, y el modo subjetivo de expresión es a menudo nada más que una forma de auto-propaganda. El subjetivismo de los poetas del prerromanticismo

<sup>58</sup> A. S. Collins, *Auborsbip*, págs. 269-270.

<sup>59</sup> Leslie Stephen, *op. cit.*, pág. 148; George Sampson, *The Concise Cambridge History of Lit.*, 1942, pág. 508.

<sup>60</sup> Cita de F. Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1910, pág. 80.

es, al menos en parte, una consecuencia del número creciente de escritores, de su dependencia inmediata del mercado de libros y de la competencia que han de sostener entre sí, lo mismo que el movimiento romántico, sobre todo como expresión del nuevo y enfático sentido burgués de la vida, es el producto de una rivalidad espiritual y un medio en la lucha de la burguesía contra la mentalidad de la aristocracia, clasicista y tendente a lo normativo y a lo universalmente válido. Hasta ahora la clase media había pretendido apropiarse del lenguaje artístico de las clases superiores; ahora, por el contrario, cuando se ha vuelto tan rica e influyente que puede hacer una literatura propia, quiere oponer a estas clases su propia peculiaridad y hablar su propio lenguaje, que, por pura oposición al intelectualismo de la aristocracia, pasa a ser un lenguaje de tonos sensibleros. La rebelión del sentimiento contra la frialdad de la inteligencia, lo mismo que la insurrección del «genio» contra la opresión de las reglas y las fórmulas, pertenecen a la ideología de las ambiciosas y progresivas clases en su lucha contra el espíritu del conservadurismo y de los convencionalismos. La aparición de la moderna burguesía, lo mismo que la de los *ministriales* en la Edad Media, está relacionada con un movimiento romántico; la redistribución de los poderes sociales conduce en ambos casos a la disolución de los lazos formales y hace madurar una exacerbación de la sensibilidad.

El paso de la cultura intelectualista del clasicismo a la cultura emocional del romanticismo ha sido descrito frecuentemente como un cambio de gusto en el que, como se ha dicho, encuentra expresión el aburrimiento de los círculos distinguidos por el arte refinado y decadente de la época. En contra de esta concepción se ha señalado acertadamente que el mero deseo de novedades desempeña un papel relativamente pequeño en el cambio de los estilos, y que cuanto más vieja y desarrollada está una tradición en el gusto, tanto menos muestra de por sí inclinación a un cambio. Por lo tanto, un nuevo estilo consigue imponerse con dificultad si no se dirige a un público nuevo<sup>61</sup>. La aristocracia del siglo XVIII hu-

<sup>61</sup> L. L. Schücking, *op. cit.*, págs. 62 sigs.

biera tenido relativamente pocos motivos para abandonar su gusto tradicional si la clase media no le hubiese arrebatado la dirección cultural. Tampoco estaba en modo alguno preparada ya para encargarse de esta dirección y para participar en el emocionalismo de las clases inferiores. Pero, como sabemos, frecuentemente la tendencia dominante de una época pone a su servicio también aquellas clases a las que amenazaba con la destrucción. Y precisamente el siglo XVIII se ofrece como ejemplo clásico de este fenómeno. La aristocracia desempeñó, como es sabido, un papel descollante en la preparación de la Revolución y se estremeció cuando vio claro lo que significaba la victoria de aquélla. Un papel semejante desempeñaron las clases superiores en el desarrollo de la cultura anticlásica. En la asimilación y propagación de las ideas de la Ilustración rivalizaron con la clase media y la superaron con frecuencia; la mentalidad irreverentemente plebeya e irrespetuosa de Rousseau fue lo único que les hizo recobrar el buen sentido, empujándolas a la oposición. La aversión de Voltaire por Rousseau expresa ya esta oposición de la élite social. Pero en la mayoría de las personalidades dirigentes se mezclan desde el primer momento los elementos de la cultura racionalista y de la sentimental; su sensibilidad intelectual les hace relativamente indiferentes a los intereses de su propia clase social. El desarrollo artístico, que ya era bastante heterogéneo en el siglo XVII, se vuelve ahora más complicado en el período prerromántico, y muestra en ciertos aspectos un cuadro menos claro aún que en la etapa siguiente. En el siglo XIX está ya completamente dominado por la burguesía, en la que existen ciertamente profundas diferencias de riqueza, pero no hay en absoluto acusadas diferencias de educación; la única frontera existente se alza entre las clases que disfrutaban los privilegios de la cultura y las que están completamente excluidas de ellos. En el siglo XVIII, por el contrario, la aristocracia está, lo mismo que la burguesía, dividida en dos campos; en ambos hay un grupo conservador y otro progresista que se encuentran con frecuencia, pero que conservan intacto su modo de ser.

El romanticismo es en sus orígenes un movimiento inglés, así como la moderna burguesía, que literariamente tiene ahora, por

primera vez, opinión propia independiente de la aristocracia, es un resultado de la situación existente en Inglaterra. Tanto la poesía naturalista de Thomson como los *Night Thoughts* de Young, y los lamentos osiánicos de Macpherson, lo mismo que la novela sentimental costumbrista de Richardson, Fielding y Sterne, son nada más que la forma literaria del individualismo, que encuentra expresión también en el *laissez-faire* y en la revolución industrial. Son fenómenos de aquella época de guerras comerciales en la que desaparece la hegemonía pacífica de los treinta años de los *whigs* y que conduce a la pérdida de la hegemonía de Francia en Europa. Al fin de la contienda el Imperio británico es no sólo la primera potencia del mundo y desempeña no sólo en el comercio mundial el mismo papel que habían desarrollado Venecia en la Edad Media, España en el siglo XVI y Francia y Holanda en el XVII, sino que permanece internamente fuerte, a diferencia de las dos últimas<sup>62</sup>, y puede continuar la lucha por la supremacía económica con las conquistas técnicas de la revolución industrial. Las victorias militares de Inglaterra, los descubrimientos geográficos, los nuevos mercados y rutas oceánicas, los capitales relativamente grandes dispuestos a la inversión, todo esto constituye las premisas de esta revolución. La importancia de los nuevos descubrimientos no puede explicarse simplemente por el auge de las ciencias exactas y la aparición súbita de las facilidades técnicas. Los inventos han sido realizados porque se los puede utilizar, porque existe una demanda masiva de artículos industriales que no cabe satisfacer con los viejos métodos de producción, y porque se tienen los medios materiales para llevar a cabo la transformación industrial. En la historia de las ciencias, la consideración que se ha dispensado hasta ahora a la industria ha desempeñado un papel relativamente pequeño, pero a partir del último tercio del siglo XVIII la investigación está dominada por la perspectiva tecnológica. A pesar de esto, la revolución industrial no tiene la significación de un comienzo radicalmente nuevo. Es más bien solamente la continuación de una evolución iniciada ya a finales de la Edad Media. Ni la separación de capital

---

<sup>62</sup> J. L. y B. Hammond, *The Rise of Modern Industry*. 1944. 6.ª ed., pág. 39.

y trabajo ni la organización comercial de la producción de mercancías son nuevos. Máquinas había siglos atrás e incluso desde entonces existía una economía basada en el capitalismo, y también la racionalización de la producción había ido en constante progreso. Pero la mecanización y racionalización de la producción de mercancías entra ahora en una fase decisiva de su desarrollo, en la que su pasado se liquida completamente. El abismo entre capital y trabajo se hace insalvable y el poder del capital, por un lado, y la opresión y la miseria de la clase trabajadora, por otro, alcanzan un grado tal que hacen cambiar toda la atmósfera de la vida de la época. Por viejos que sean los comienzos de esta evolución, a finales del siglo XVIII surge un mundo nuevo.

Ahora por primera vez desaparece la Edad Media con todas sus reliquias, su espíritu corporativo, sus formas peculiares de vida, sus métodos de producción irracionales y tradicionales, para dejar lugar a una organización del trabajo basada completa y totalmente en la planificación y el cálculo, y a un individualismo desconsiderado en la competencia. Con las grandes factorías completamente racionalizadas de acuerdo con estos principios comienza la Edad Moderna en el auténtico sentido de la palabra, la era de las máquinas. Surge un nuevo tipo de sistema de trabajo condicionado por los medios mecánicos, por la división estricta del trabajo y por un ritmo de producción adaptado a las necesidades de la consumición masiva. Y surge también, como consecuencia de la despersonalización del trabajo y de la emancipación de la capacidad personal del trabajador, una creciente objetivación de las relaciones entre patronos y obreros. Y con la concentración de la clase trabajadora en las ciudades industriales y su dependencia de los fluctuantes mercados laborales, aparecen condiciones más duras y formas de vida menos libres. Para el capitalista, con su adscripción a una determinada factoría, aparece una ética de trabajo nueva y más estricta; para el jornalero, por el contrario, que no se siente en modo alguno ligado a la factoría, decae el valor ético del trabajo. Y surge, finalmente una nueva articulación de la sociedad; una nueva clase capitalista (la moderna clase patronal), una nueva clase media urbana amenazada de extinción (los herederos de los pequeños y medianos

comerciantes e industriales), y una nueva clase trabajadora (el moderno proletariado industrial). La sociedad pierde su antigua diferenciación de clases profesionales, y la nivelación, especialmente en los estratos más bajos, es estremecedora. Artesanos, jornaleros, campesinos desposeídos y desarraigados, trabajadores hábiles e inhábiles, hombres, mujeres y niños: todos se convierten en meros peones de una gran factoría que funciona mecánicamente y está reglamentada como un cuartel. La vida pierde su estabilidad y continuidad; todas sus formas e instituciones se desplazan y permanecen en movimiento. La movilización de la sociedad está condicionada sobre todo por la emigración a las ciudades. La limitación y la comercialización de la agricultura originan, por una parte, la falta de trabajo; las nuevas industrias, por el contrario, crean, por otra, nuevas posibilidades de trabajo; la consecuencia es la despoblación de las aldeas y la superpoblación de las ciudades industriales, que con sus moldes y su saturación representan una base completamente incómoda y agobiante para la vida de las masas desarraigadas. Las ciudades semejan grandes campos de trabajo o cárceles, son incómodas, sucias, insalubres y odiosas por encima de todo lo imaginable <sup>63</sup>. Las condiciones de vida de las clases obreras ciudadanas descienden a un nivel tan bajo que la existencia de los siervos de la Edad Media parece idílica en su comparación.

La magnitud del capital necesario para la explotación de una empresa industrial en condiciones de competir trae consigo la separación fundamental del trabajo de los medios de producción y provoca la lucha entre capital y trabajo, característica de la situación moderna. Y puesto que los medios de producción son accesibles sólo a los capitalistas, no le queda al trabajador otro recurso que llevar al mercado su trabajo y dejar su existencia pendiente completamente de la coyuntura del momento; en otras palabras, colocarse en una situación en la que está amenazado por las fluctuaciones constantes de los salarios y por la falta periódica de trabajo. Pero no sólo sucumben en su lucha de competencia contra la fábrica los jornaleros desposeídos, sino también los pequeños arte-

---

<sup>63</sup> J. L. y B. Hammond, *The Town Labourer (1760-1832)*, 1925, págs. 37 sigs.

sanos independientes; también ellos pierden su independencia y la sensación de seguridad. La nueva técnica de producción priva también a la clase propietaria de su tranquilidad y su confianza. La más importante forma de riqueza era hasta ahora la posesión de tierras, que sólo lenta y tardíamente se transformaba en capital comercial y bancario; e incluso el capital en movimiento participaba en la industria solo en mínima parte <sup>64</sup>. Sólo a partir de 1760 aproximadamente se convierte la empresa industrial en la forma preferida de inversión de capitales. Pero la explotación de una fábrica, con su instalación de máquinas, su consumo de material y su ejército de trabajadores, presupone cada vez mayores medios y conduce a una más intensa acumulación de capital que la requerida por las formas hasta ahora existentes de producción de mercancías. Con la nueva concentración de la riqueza y su inversión en medios de producción se inicia realmente la era del gran capitalismo <sup>65</sup>. Pero con ella comienza también la fase de la especulación en gran escala de la evolución capitalista. La antigua economía agraria no conocía en absoluto el riesgo del capital ni la especulación, e incluso en las empresas industriales y financieras el atreverse a transacciones arriesgadas constituía hasta ahora una excepción; pero las nuevas industrias se hacen gradualmente demasiado grandes para los capitalistas, y los empresarios arriesgan frecuentemente cantidades cuya pérdida sobrepasa el valor de lo que ellos pueden permitirse perder. Tan aventurada existencia, con toda su prosperidad efectiva, origina un sentido de la vida del que desaparece irremisiblemente el antiguo optimismo.

El nuevo tipo de capitalista, el jefe de empresa, desarrolla con su nueva función en la vida económica nuevas aptitudes, pero, sobre todo, una disciplina laboral y una nueva valoración del trabajo. Hace retroceder en cierto modo los intereses comerciales, y se concentra en la organización interna de su empresa. El principio de

<sup>64</sup> Paul Mántoux, *op. cit.*, págs. 376, sigs.; John A. Hobson, *The Evolution of Modern Capitalism*. 1930, pág. 62.

<sup>65</sup> Werner Sombart, *Der moderne Kapitalismus*. II, 1, 1924, 6.ª ed.; cf. Otto Hintze, *Der mod. Kapitalismus als hist. Individuum*. en «Hist. Zschr.», 1929, vol. 139, pág. 478.

la oportunidad, de la sistematización y el cálculo, que ha sido decisivo desde el siglo XV en la economía de los pueblos preponderantes, se convierte ahora de principio predominante en absoluto. El empresario se somete a este principio tan incondicionalmente como sus trabajadores y empleados, y se hace tan esclavo de su empresa como su personal <sup>66</sup>. La elevación del trabajo a la categoría de fuerza ética, su glorificación y adoración, no son fundamentalmente otra cosa que la transfiguración de la aspiración al éxito y al provecho y un intento de excitar a una cooperación entusiasta incluso a aquellos elementos que tienen una participación mínima en el fruto de su trabajo. La idea de la libertad forma parte de la misma ideología. Por la arriesgada naturaleza de su negocio, el empresario debe disfrutar de absoluta independencia y libertad de movimientos; no puede ser molestado en su actividad por ninguna intromisión externa, ni debe ser perjudicado por ninguna medida estatal frente a sus competidores. En la victoria de este principio sobre las regulaciones medievales y mercantilistas se apoya la esencia de la revolución industrial <sup>67</sup>. Con el principio del *laissez-faire* comienza realmente la economía moderna, y la idea de la libertad individual se impone por primera vez como ideología de este liberalismo económico. Tales conexiones no impiden que tanto la idea del trabajo como la de la libertad evolucionen hasta convertirse en fuerzas éticas independientes y que a menudo sean interpretadas en un sentido realmente idealista. Pero para no olvidar qué pequeña fue la participación de este idealismo en la aparición del liberalismo económico, basta no perder de vista que la exigencia de la libertad de oficio se dirigió principalmente contra los hábiles maestros, y con ello se descartó la única ventaja que poseían frente a los meros empresarios. El mismo Adam Smith estaba todavía lejos de hablar en nombre de motivos tan idealistas cuando justificaba la libre competencia; antes bien, veía en el egoísmo de los hombres y en la persecución de los intereses personales la mejor ga-

<sup>66</sup> Cf. Lewis Mumford, *Technics and Civilisation*. 1934, págs. 362-363. (Ed. cast., *Técnica y civilización*.)

<sup>67</sup> Arnold Toynbee, *Lectures on the Industrial Revolution of the 18th Century in England*. 1908, pág. 64.

rantía para el funcionamiento perfecto del organismo económico y la realización del bien común. En esta fe en la autorregulación de la economía y en el equilibrio automático de los intereses se basaba naturalmente todo el optimismo de la Ilustración; tan pronto como éste comenzó a desaparecer, se hizo cada vez más difícil identificar la libertad económica con los intereses del bien común y considerar la libre competencia como una bendición para todos.

El alejamiento del autor con respecto a sus personajes, su punto de vista estrictamente intelectualista frente al mundo, su reserva en sus relaciones con el lector, en suma, su contención clasicista aristocrática cesan al mismo tiempo que comienza a imponerse el liberalismo económico. El principio de la libre competencia y el derecho a la iniciativa personal tienen su paralelo en la tendencia del autor a expresar sus sentimientos subjetivos, a poner en vigor su propia personalidad y a hacer al lector testigo inmediato de un conflicto íntimo del alma y de la conciencia. Pero este individualismo no es simplemente la traducción del liberalismo económico a la esfera literaria, sino también una protesta contra aquella mecanización, aquella nivelación y aquella despersonalización de la vida que está ligada con la economía, abandonada a sí misma. El individualismo traslada el *laissez-faire* a la vida moral, pero protesta al mismo tiempo contra el orden social en el que el hombre, separado de sus inclinaciones personales, se convierte en soporte de funciones anónimas, en comprador de mercancías estandarizadas y en comparsa de un mundo que se hace cada vez más uniforme. Las dos formas fundamentales de la causalidad social, la imitación y la oposición, se alían ahora para hacer aparecer la actitud romántica. El individualismo de este romanticismo es, por un lado, una protesta de las clases progresistas contra el absolutismo y el intervencionismo estatal, pero es también, por otro, una protesta contra esta protesta, es decir contra las concomitancias y consecuencias de la revolución industrial, en las que la emancipación de la burguesía encuentra su conclusión. El carácter polémico del romanticismo se expresa, sobre todo, en que no sólo se mueve dentro de formas individualistas, sino en que hace de su individualismo un programa. Su ideal de personalidad, así como su concepto del mundo sólo podía formularlos, en

primer lugar, en términos de contradicción y negación. Individuos fuertes y voluntariosos hubo siempre, y el hombre occidental fue consciente de su individualidad ya en el Renacimiento; pero un individualismo como exigencia y protesta contra la despersonalización del proceso de la cultura no existe hasta la mitad del siglo XVIII. También en la literatura, naturalmente, había conflictos entre el yo y el mundo, la personalidad y la sociedad, el ciudadano y el Estado antes de ahora, pero el antagonismo nunca se experimentó cual ahora como una consecuencia proveniente del carácter individual de la persona en conflicto con lo colectivo. El conflicto en el drama, por ejemplo, no brotaba del motivo del extrañamiento fundamental del individuo con respecto a la sociedad, o de la rebelión consciente del individuo contra las trabas sociales, sino de una oposición concreta y personal entre los distintos personajes de la acción. La explicación de la tragedia en el antiguo drama a base de la idea de la individuación es completamente arbitraria, y en un análisis más detallado se muestra insostenible, aunque halaga todavía semejante construcción de la estética romántica. Antes del período romántico, el individualismo como actitud no ha sido nunca problemático y no podía tampoco convertirse en motivo de un conflicto dramático.

Lo mismo que el individualismo, también el emocionalismo sirve a la burguesía sobre todo como medio de expresión de su independencia espiritual con respecto a la aristocracia. Se encarecen y se acentúan los sentimientos no porque repentinamente se hayan sentido más fuertes e íntimos, sino que están autosugeridos y exagerados porque representan una actitud opuesta a la actitud aristocrática. *El burgués, tanto tiempo despreciado, se mira en el espejo de su propia vida espiritual y se encuentra más importante cuanto más en serio toma sus sentimientos, sus humores y sus emociones. En los estratos medio y bajo de la burguesía, donde este emocionalismo tiene las más profundas raíces, el culto de los sentimientos no es sólo un premio al éxito, sino, al mismo tiempo, una compensación por la falta de éxito en la vida práctica. Pero tan pronto como la cultura de los sentimientos ha encontrado su expresión objetiva en el arte, se hace más o menos independiente de*

su origen y sigue su propio camino. El sentimentalismo, que era originalmente la expresión de la conciencia de clase de la burguesía y tenía su explicación en la repulsa de la contención aristocrática, conduce a un culto de la sensibilidad y la espontaneidad cuya conexión con la constitución espiritual antiaristocrática de la burguesía se hace cada vez más desdibujada. Originalmente la gente era sentimental y exaltada porque la aristocracia era reservada y contenida, pero pronto la intimidad y la expresividad se convierten en criterios artísticos cuyo valor reconoce también la aristocracia. Se buscan los estremecimientos espirituales, y gradualmente se llega a un verdadero virtuosismo del sentimiento, se disuelve todo en la compasión, y, finalmente, no se persigue en el arte otro objetivo que excitar los afectos y despertar las simpatías. El sentimiento se convierte en el vehículo más seguro entre el artista y el público y en el medio de interpretación de la realidad con mayor capacidad expresiva; negarse a la expresión del sentimiento significa ahora renunciar sin más a la eficacia artística, y ser insensible quiere decir ser obtuso.

También el rigorismo moral de la burguesía es, como su individualismo y su emocionalismo, un arma dirigida contra el concepto de la vida de los círculos cortesanos. No es tanto la continuación de las viejas virtudes burguesas de la sencillez, la honradez y la piedad, como la protesta contra la frivolidad y la prodigalidad de un estrato social cuya ligereza tienen que pagar otros. La burguesía esgrime su gazmoñería, principalmente en Alemania, sobre todo contra la inmoralidad de los príncipes, a los que sólo de este modo indirecto se atreve a atacar. Pero también es completamente innecesario hablar explícitamente de su corrupción; basta alabar las costumbres de la burguesía y todo el mundo sabe lo que esto quiere decir<sup>68</sup>. Se consigue nuevamente lo que en el siglo XVIII se repite con regularidad: la aristocracia acepta los puntos de vista y la escala de valores de la burguesía; la virtud se pone de moda en las clases superiores lo mismo que se ha puesto de moda el sentimentalismo. Con excepción de algunos especialistas del género obsce-

<sup>68</sup> Leo Balet-E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst. Literatur und Musik im 18. Jahrh.*, 1936, págs. 116-117.

no, ni siquiera los novelistas franceses quieren ya caer en el descrédito de la frivolidad; lo que el público busca ahora es la alabanza de la virtud y la condenación del vicio. El mismo Rousseau tal vez no habría concedido en sus obras tanto espacio a las prédicas moralizantes si no hubiera sabido que Richardson debía gran parte de su éxito a semejantes digresiones <sup>69</sup>.

Pero si la inclinación al individualismo, al emocionalismo y a la moralidad se encontraba en cierto modo en la naturaleza de la mentalidad burguesa, de todos modos la literatura prerromántica provocó la aparición de peculiaridades que no eran propias de su antigua disposición; sobre todo, la propensión a la melancolía, en contradicción con el antiguo optimismo burgués, la tendencia elegíaca e, incluso, el pesimismo decidido. La explicación de este fenómeno no puede buscarse de nuevo en un espontáneo cambio de mentalidad, sino en desplazamientos y reestratificaciones sociales. Los portadores del movimiento romántico, sobre todo, no son ya los mismos elementos de la burguesía que en la primera mitad del siglo formaban el contingente burgués del público lector. Son estratos más bajos, que ahora toman la palabra, los cuales no tienen contacto alguno con la aristocracia y poseen menos motivos para el optimismo que la burguesía, que pertenece a las clases económicamente privilegiadas. Pero también el antiguo público lector, la burguesía mezclada con la nobleza, ha cambiado en su actitud espiritual. Su complejo de triunfo, su confianza, su seguridad en sí mismo, que eran ilimitados en tiempos de sus primeros triunfos, se apaciguan y se volatilizan. Se acostumbra a la posesión del puesto que ha ganado, comienza a ser consciente de lo que se le niega y se siente quizá también ya amenazado por las aspiraciones de las clases inferiores, que se esfuerzan en ascender. La miseria de los explotados tiene, en todo caso, un efecto inquietante y depresivo. Una profunda melancolía se apodera de las almas; se ve por todas partes el lado sombrío y la insuficiencia de la existencia; la muerte, la noche, la soledad, la nostalgia de un mundo lejano, desconocido, apartado del presente, se convierten en el motivo principal de

---

<sup>69</sup> Daniel Mornet, *La Nouvelle Héloïse de J.-J. Rousseau*. 1943, págs. 43-44.

la poesía, y ésta se entrega a la borrachera del dolor como se había entregado al deleite del sentimentalismo.

La literatura burguesa tenía en la primera mitad del siglo un carácter totalmente práctico-realista; estaba sostenida por un saludable sentido común y llena de amor a la realidad inmediata. Después de mediados de siglo se apoya de repente en una mera fuga, sobre todo en la tentativa de huir desde el estricto racionalismo y la lucidez hacia el emocionalismo irresponsable, desde la cultura y la civilización hacia el libre estado natural, y desde el inequívoco presente hacia el pasado interpretable a capricho. Spengler señalaba una vez cuán singular y sin ejemplo ha sido el culto a las ruinas en el siglo XVIII <sup>70</sup>; pero tan singular fue también la nostalgia de los hombres cultos por el estado de naturaleza primitiva, e igualmente sin ejemplo era la suicida autodisolución de la razón en el caos del sentimiento, tendencias todas perceptibles ya en la literatura inglesa antes de la aparición de Rousseau. En contraste con la nostalgia del pasado histórico, que fue un producto del romanticismo, la nostalgia de la naturaleza como refugio ante el convencionalismo de la civilización tiene una larga historia anterior. Apareció repentinamente, como sabemos, en forma de bucolismo en la cumbre de las culturas ciudadanas y cortesanas, y ello con independencia del naturalismo como dirección estilística del arte, y a menudo incluso en oposición a él. El amor a la naturaleza tiene, también en el siglo XVIII, todavía un carácter más moral que estético, y no guarda prácticamente relación alguna con los posteriores intereses naturalistas por la realidad. Para los poetas del prerromanticismo, entre el hombre honrado y simple, que vive en modestas condiciones burguesas, y que ahora en literatura —en Goldsmith entre otros— aparece por vez primera como prototipo, y la «inocencia de la naturaleza» existe una inmediata relación ideal; ellos consideran la naturaleza campestre como el fondo más adecuado y armónico para la actividad y la pasividad de tales hombres. Pero ni ven la naturaleza más exactamente, ni entran, en sus descripciones, en rasgos más íntimos de lo que correspondería al nor-

---

<sup>70</sup> Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*. I, 1918, págs. 362-363. (Ed. cast., *La decadencia de Occidente*.)

mal y creciente desarrollo de los medios expresivos. Su relación con la naturaleza tiene simplemente distintas premisas morales que las de sus predecesores. La naturaleza es también para ellos la expresión de la idea divina, y la interpretan todavía de acuerdo con el principio del *Deus sive natura*. Una actitud más inmediata y más desprovista de prejuicios frente al cosmos no existe hasta el siglo XIX.

Pero la generación del prerromanticismo, en contraste con los períodos precedentes, vive ya la naturaleza como manifestación de poderes éticos, de acuerdo con los conceptos morales humanos. Las horas del día y las estaciones del año, la tranquila noche de luna y la tormenta rugiente, el misterioso paisaje montañoso y el mar insondable: todo esto tiene para ellos la significación de un magnífico drama, de un espectáculo que traduce los cambios del destino humano a gran escala. La naturaleza ocupa ahora, en la poesía sobre todo, un espacio mucho mayor que hasta entonces, y el romanticismo inaugura también con esto el camino de una nueva evolución frente al clasicismo, el cual se reducía a la mera humanidad; pero no significa todavía una ruptura con el antropocentrismo de la antigua poesía, sino la transición del humanismo de la Ilustración al naturalismo del presente. El carácter heterogéneo de la concepción de la naturaleza prerromántica se manifiesta también en los jardines ingleses, el gran símbolo de la época, que reúnen en sí características perfectamente naturales y completamente artificiales. Son la protesta contra todo lo recto, lo rígido, lo geométrico, y una profesión de fe en lo orgánico, irregular y pintoresco. Pero con sus colinas artificiales, sus grupos de árboles, sus estanques, sus islas, sus puentes, sus grutas y sus ruinas el jardín inglés representa una creación tan artificial como el parque francés, sin otra diferencia que la de regirse por diferentes reglas del gusto. Cuán lejos, por otra parte, se encuentran estas gentes de una repulsa inequívoca del clasicismo lo demuestra del modo más expresivo el hecho de que los mismos artistas que proyectan románticos jardines pintorescos siguen la dirección manierista de Palladio cuando tienen que construir palacios. El estilo goticista que surge ahora se emplea sólo en construcciones de menor significación, vi-

llas y castillos para usar como casas de campo <sup>71</sup>. Las clases superiores hacen en el arte una distinción fundamental entre objetivos representativos y privados, y consideran la forma anticlasicista romántica apropiada sólo para los últimos. Un Horace Walpole, que hace construir su castillo de Strawberry Hill en estilo gótico e introduce al mismo tiempo con *El castillo de Otranto* la moda del género novelesco medieval, no es otra cosa que un espíritu romántico; pero sigue reconociendo, cuando se trata del gran arte representativo, el ideal clásico tradicional. Incluso si sus experiencias con los temas de la Edad Media son simplemente la expresión de un afán de novedades, como se ha afirmado con razón <sup>72</sup>, la orientación romántica del gusto de estas experiencias no es por eso menos significativa como síntoma de la época.

En el caso de movimientos intelectuales como el romántico es casi imposible establecer un comienzo definido; frecuentemente proceden de tendencias que surgen súbitamente y por falta de eco oportuno deben ser abandonadas de nuevo; en una palabra, se limitan a tentativas individuales sin especial relieve sociológico. Fenómenos estilísticos «románticos» hay ya en el siglo XVII, y en la primera mitad del siglo XVIII los encontramos por todas partes. Pero de un movimiento romántico en el sentido preciso de la palabra ciertamente que apenas si puede hablarse antes de la aparición de Richardson. Las características esenciales del estilo aparecen en él por primera vez perfectamente combinadas. Richardson encuentra una fórmula tan afortunada para la nueva dirección del gusto que toda la literatura romántica, con su subjetivismo y su sentimentalismo, parece proceder de él. De cualquier manera, nunca un artista de tal mediocridad ha ejercido una influencia tan profunda y duradera; en otras palabras, la significación histórica de un artista nunca ha tenido motivos tan completamente ajenos a su propio genio artístico. La razón decisiva para la influencia de Richardson estuvo en el hecho de que fue el primero que convirtió al

<sup>71</sup> Geoffrey Webb, *Architecture and Garden*, en *Johnson's England*, ed. por A. S. Turberville, 1933, pág. 118.

<sup>72</sup> W. L. Phelps, *The Beginnings of the English Romantic Movement*, 1893, págs. 110-111.

nuevo hombre de la burguesía, con su vida privada, viviendo en el marco de su vida doméstica, absorbido por sus problemas familiares y ajeno a ficticias aventuras y maravillas, en centro de una obra literaria. Son historias de vulgar gente burguesa, y no de héroes ni de pícaros las que cuenta, y lo que se relaciona con ellos son simples e íntimos conflictos cordiales, y no hechos patéticos heroicos. Richardson renuncia al amontonamiento de episodios fantásticos y abigarrados y se concentra por completo en el drama psicológico de sus héroes. Es una fábula sutil la que compone el material épico de sus novelas, un mero pretexto para el análisis de sentimientos y el examen de las conciencias. Sus personajes son completamente románticos, pero, sin embargo, están libres de todo rasgo novelesco y picaresco <sup>73</sup>. Él es también el primero que no crea ya tipos completamente definidos; muestra el simple flujo y reflujo de los sentimientos y las pasiones, y los caracteres en cuanto que tales le son realmente indiferentes.

Con la reducción del mundo de la novela a la modesta y frecuentemente idílica existencia privada de la clase media, con la limitación de los temas a los simples y grandes sucesos fundamentales de la vida familiar, con la preferencia por los humildes y vulgares destinos y caracteres, en suma, con el aburguesamiento y reducción de la novela a las escenas familiares, ésta se hace cada vez más ética en sus propósitos. Pero este proceso está en conexión no sólo con el cambio en la composición del público lector y con el ingreso de la clase media en la literatura, sino también con la «repuritanización» general de la sociedad inglesa, que se realiza completamente a mediados de siglo y amplía esencialmente el público de la nueva literatura <sup>74</sup>. El propósito principal de los relatos familiares y de costumbres es didáctico, y las novelas de Richardson no son fundamentalmente otra cosa que tratados morales en forma de emocionantes historias de amor. El autor asume el papel de consejero espiritual, discute los grandes problemas de la vida, impele al lector a examinarse a sí mismo, aclara sus dudas y está a

<sup>73</sup> Cf. Joseph Texte, *J.-J. Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Literature*, 1899, pág. 152.

<sup>74</sup> H. Schöffler, *op. cit.*, pág. 180.

su lado con paternal consejo. Se le ha llamado con razón un «confesor protestante», y no en vano sus libros eran recomendados desde el púlpito. Su influencia sólo puede comprenderse si no se pierde de vista su doble función de literatura de distracción y de edificación, y si se piensa que, como lectura familiar de la clase media, no sólo satisfacía una nueva necesidad sino que eliminaba otra vieja, y desplazaba la lectura de la Biblia y de Bunyan<sup>75</sup>. Es difícil explicar hoy, en la época de una literatura apoyada desde hace mucho tiempo en el subjetivismo, lo que en estas novelas podía fascinar y conmover a los contemporáneos; pero no debe olvidarse que no había todavía en la literatura del tiempo nada comparable a la intimidad y al nervioso sentimentalismo de sus descripciones de sentimientos. Su expresionismo producía el efecto de una revelación, y la franqueza con que se ponían al desnudo sus personajes parecía ser insuperable, con todo lo artificioso y forzado que pueda parecernos hoy el tono de estas confesiones. Sin embargo, entonces era un tono nuevo, un tono procedente de lo profundo de un alma cristiana, que se ha vuelto insegura en la lucha de la vida y busca un nuevo apoyo. La burguesía captó en seguida el significado de la nueva psicología, y comprendió que en la intensidad sentimental y en la intimidad de estas novelas se expresaban sus cualidades más propias. Se dio cuenta de que una cultura específicamente burguesa podía surgir sólo de aquí, y enjuició las novelas de Richardson no según los criterios del gusto tradicional, sino exclusivamente según los principios de la ideología burguesa. Desarrolló, de acuerdo con su naturaleza social, una nueva escala de valores estéticos, sobre todo los de la verdad subjetiva, los de la sensibilidad y la intimidad, y fundamentó con ellos la estética del moderno lirismo. Pero también las clases superiores eran conscientes de la significación social de esta literatura de confesión, y repudiaban en primer lugar con displicencia su plebeyo exhibicionismo. Horace Walpole llamaba a las novelas de Richardson sosas historias de desgracias que describían la vida como vista por un librero o por un predicador metodista. Voltaire no decía nada con respecto a Richardson, e

<sup>75</sup> W. L. Cross, *The Development of the English Novel*, 1899, pág. 38; H. Schöffler, *op. cit.*, pág. 168.

incluso un D'Alembert se manifiesta en relación con él muy reservado. La buena sociedad no adopta la subjetiva concepción artística del romanticismo hasta que su origen social no se ha desdibujado y su función social no ha cambiado parcialmente.

Tan extraña como el subjetivismo es a las clases superiores la moral del éxito de Richardson. Sus recomendaciones y admoniciones, que enseñan a la burguesía ambiciosa el camino del triunfo, forman un catecismo de virtudes del que la aristocracia y la alta burguesía no quieren saber nada. Es la moral del aprendiz aplicado, que se casa con la hija de su maestro, como lo ha retratado Hogarth, o la doncella virtuosa con la que finalmente se casa su señor, como el mismo Richardson lo ha descrito, introduciendo con él uno de los temas más populares de la nueva literatura. *Pamela* es el prototipo de todas las modernas historias de soñados anhelos de esta clase. La evolución del tema conduce desde Richardson a las películas de nuestros días, en las que la irresistible secretaria, contrarrestando todos los intentos de seducción, consigue que su jefe petulante se case con ella como manda la ley. Las novelas moralizantes de Richardson contienen el germen del arte más inmoral que haya existido nunca; es decir, en primer lugar, la incitación a aquellas fantasías del deseo en las que la decencia es simplemente un medio para un fin, y, en segundo lugar, la inducción a ocuparse con meras ilusiones en vez de molestarse en la solución de los auténticos problemas de la vida <sup>76</sup>. Ellas muestran también con esto una de las cesuras más importantes ocurridas en la historia de la literatura moderna; hasta ahora, las obras de un autor eran morales o inmorales; en lo sucesivo, los libros que quieren aparecer como morales las más de las veces son sólo moralizantes. El burgués pierde en la lucha contra las clases superiores su inocencia, y, al tener que acentuar su virtud demasiado frecuentemente, se convierte en un hipócrita.

La forma autobiográfica de la novela moderna, bien sea como una narración en primera persona, bien en forma de cartas o de diario, sirve simplemente para realzar su expresionismo y es nada más

---

<sup>76</sup> Cf. Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, 1932, pág. 138.

que un medio de acentuar el cambio de la atención de fuera a dentro. La disminución de la distancia entre el sujeto y el objeto se convierte de ahora en adelante en la meta principal de todo esfuerzo literario. Con la aspiración a esta carencia de distancia psicológica cambian totalmente las relaciones existentes entre el autor, el héroe y el lector. No sólo cambia la relación entre el autor y su público y las figuras de su obra; cambia también la actitud del autor para con estas figuras. El autor hace del lector un confidente, y dirige sus palabras a él en una forma directa, vocativa, por así decirlo. Su tono es apocado, nervioso, reprimido, como si hablase siempre de sí mismo. Se identifica siempre con su héroe y desdibuja los límites entre ficción y realidad. Crea para sí y sus figuras un reino intermedio que tan pronto está alejado del mundo del lector como está confundido con él. La actitud de Balzac para con los personajes de sus novelas, de los que acostumbraba hablar como de amistades personales, tiene aquí, sobre todo, su origen. Richardson se enamora de sus heroínas y derrama amargas lágrimas por su destino; pero también sus lectores hablan y escriben sobre Pamela, Clarisa y Lovelace como si fueran verdaderas personas vivas<sup>77</sup>. Surge una intimidad hasta ahora desconocida entre el público y los héroes de las novelas; el lector no sólo les presta una existencia más amplia de la comprendida en los límites de la obra correspondiente, no sólo les coloca en situaciones que no tienen nada que ver con la obra en sí, sino que les relaciona constantemente con su propia vida, sus propios problemas y proyectos, sus propias esperanzas y desilusiones. Su interés por ellos se vuelve meramente personal, y al fin sólo puede comprenderlos en relación con su propio yo.

Naturalmente, también antes se habían tomado como modelo los héroes de las grandes novelas caballerescas y de aventuras; eran ideales, es decir idealización de hombres reales e imagen ideal para hombres de carne y hueso. Pero nunca se le había ocurrido al lector ordinario medirse con la medida de ellos y apropiarse de sus privilegios. Los héroes se movían de antemano en una esfera distinta que él; eran figuras míticas y tenían, en lo bueno y en lo

---

<sup>77</sup> W. L. Cross, *op. cit.*, pág. 33.

malo, tamaño sobrehumano. La distancia del símbolo, de la alegoría o de la fábula los separaba del mundo del lector e impedía un contacto demasiado inmediato con ellos. Ahora, por el contrario, al lector le parece que el héroe de la novela está consumando simplemente su vida incompleta —la del lector— y realizando las posibilidades desaprovechadas por éste. ¡Quién no ha estado alguna vez a punto de vivir una novela y de convertirse un poco en héroe novelesco! De semejantes ilusiones deduce el lector su derecho a colocarse a la misma altura de los héroes y a reclamar para sí su excepcionalidad, su extraterritorialidad en la vida. Richardson invita al lector, ni más ni menos, a colocarse en el lugar del héroe de la novela, a hacer novelesca su existencia, y le anima a evadirse del cumplimiento de los deberes de la nada romántica vida cotidiana. El autor y el lector se convierten de este modo en los actores principales de la novela; coquetean constantemente el uno con el otro y mantienen entre sí una relación ilegal en la que se han quebrantado las reglas del juego. El autor habla desde el proscenio al público y los lectores le encuentran frecuentemente más interesante que sus personajes. Disfrutan con sus observaciones personales, sus reflexiones, sus «acotaciones escénicas», y no toman a mal que un Sterne, por ejemplo, preocupado por sus glosas marginales, no pase al relato propiamente dicho.

Tanto para el autor como para el público, la obra es sobre todo expresión de una situación espiritual cuyo mérito estriba en la cualidad inmediata y personal de las experiencias descritas. El lector se conmueve sólo por lo que se le presenta como suceso excitante, convertido en experiencia interior, envolviendo el destino de un individuo. La obra, para impresionar, debe ser un drama continuo, homogéneo, completo, que a su vez se compone de pequeños «dramas», poseedor cada uno de su propio efecto final. Una obra eficaz debe desarrollarse en un continuo crescendo, de ingeniosidad en ingeniosidad, de cumbre en cumbre. De aquí la pesadez, el carácter forzado y a veces convulsivo de la expresión que caracteriza las creaciones del arte y la literatura modernos. Todo se dirige en ellas a un efecto inmediato, todo persigue la sorpresa y la estupefacción. Se quiere la novedad por la novedad misma; se busca lo ingenioso

y lo extraordinario porque es un estímulo para los nervios. De esta necesidad surgen las primeras historias terroríficas y las primeras novelas «históricas», con su atmósfera misteriosa llena del falso *pathos* de la historia. Todo esto significa un descenso de nivel y anuncia el principio de una decadencia. La cultura artística del siglo XIX es en muchos aspectos superior a la del XVIII, pero muestra un defecto desconocido en tiempos del rococó; carece de los criterios estéticos seguros y equilibrados, aunque no siempre flexibles, del arte cortesano. Naturalmente, antes del movimiento romántico había ya producciones artísticas débiles e insignificantes, pero todo lo que no era mero diletantismo tenía un cierto nivel, y ni surgían obras literarias que tuvieran algo en común con la psicología barata y el sentimentalismo cursi de la literatura amena posterior, ni obras de las artes plásticas afectadas de la falta de gusto del neogótico. Estos fenómenos no entran en escena sino con el paso de la dirección intelectual de los estratos superiores a la clase media, aunque no siempre surgen en las clases inferiores.

Por otra parte, en el enjuiciamiento de un cambio como el presente los criterios de mero gusto demuestran ser demasiado estrechos y estériles para subsistir. El «buen gusto» es no sólo un concepto histórico y sociológicamente relativo; también como categoría de valoración estética tiene una vigencia limitada. Las lágrimas que se derraman en el siglo XVIII ante las novelas, las obras de teatro y las composiciones musicales son no solamente signo de un cambio de gusto y de un desplazamiento del valor desde lo exquisito y lo discreto hacia lo drástico y lo llamativo, sino que significan al mismo tiempo el comienzo de una nueva fase en la evolución de aquella sensibilidad occidental cuyo primer triunfo fue el gótico y cuyo punto culminante será el arte del siglo XIX. Este cambio significa una ruptura con el pasado mucho más radical que la misma Ilustración, la cual, efectivamente, representa solamente la continuación y el perfeccionamiento de una evolución en marcha desde finales de la Edad Media. Frente a un fenómeno como el comienzo de esta nueva cultura del sentimiento, que conduce a un concepto completamente nuevo de lo poético, caen los meros criterios de gusto. «La poésie veut quelque chose d'énorme et sauvage»,

dice ya Diderot <sup>78</sup>, y aunque este salvajismo y esta audacia no se realizan inmediatamente, sin embargo están ante los ojos del poeta como ideal artístico, como exigencia imperativa de conmover, de subyugar, de trastornar y desgarrar los corazones. El «mal gusto» del prerromanticismo constituye el origen de una evolución que en parte corresponde a lo más valioso del arte del siglo XIX. La impetuosidad de Balzac, la complejidad de Stendhal, la sensibilidad de Baudelaire son incomprensibles sin ella, lo mismo que el sensualismo de Wagner, el espiritualismo de Dostoievski y la neurastenia de Proust.

Las tendencias románticas que aparecen en Richardson recibieron por vez primera de manos de Rousseau categoría europea y forma universalmente válida y de aplicación general. El irracionalismo, que pudo imponerse en Inglaterra sólo poco a poco, alcanzó más amplia difusión en los demás países por medio de un suizo al que Madame de Staël calificaba con toda razón de representante del espíritu nórdico, es decir alemán, en la literatura francesa. Las naciones del Occidente europeo estaban tan profundamente impregnadas de las ideas de la Ilustración, de su racionalismo y de su materialismo, que el movimiento sentimentalista y espiritualista tropezó en ellas al principio con una enérgica oposición, e incluso en hombres como Fielding, que después de todo representaba a la misma clase media que Richardson, encontró un implacable enemigo. Rousseau se acercó a los problemas de su tiempo con muchos menos prejuicios que los representantes intelectuales del Occidente ilustrado. Él no sólo pertenecía a la pequeña burguesía relativamente desprovista de tradición, sino que era también un desarraigado que nunca se había sentido ligado a los convencionalismos de esta clase social. Estos convencionalismos eran además, en Suiza, más independientes de la vida cortesana y menos influida por la aristocracia, más elásticos que en Francia o en Inglaterra. El emocionalismo, que en Richardson y en los otros representantes del prerromanticismo inglés no siempre estaba dirigido contra la

---

<sup>78</sup> Diderot, *De la poésie dramatique. Oeuvres compl.* Ed. J. Assézat, 1875-1877, VII, pág. 371.

cultura racionalista de la Ilustración, y en el que la oposición a ella a menudo era sólo latente, tomó en Rousseau el carácter de una abierta rebelión. Su «¡Volvamos a la naturaleza!» tenía en último término un único motivo: fortalecer la oposición contra una evolución que había conducido a la desigualdad social. Se volvía contra la razón porque en el desarrollo de la inteligencia veía también el del proceso de segregación social.

El primitivismo rousseauiano era sólo una variante del ideal arcádico y una forma de aquellos sueños de redención que se encuentran en todos los tiempos de culturas gastadas<sup>79</sup>, pero en Rousseau, «el malestar en la cultura», que habían sentido antes que él muchas generaciones, se hizo consciente por primera vez, y él fue el primero en desarrollar, a partir de este fastidio de la cultura, una filosofía de la historia. La verdadera originalidad de Rousseau consiste en su resis, monstruosa para el humanismo de la Ilustración, de que el hombre civilizado es un fenómeno de degeneración, de que toda la historia de la civilización es una traición al destino original de la humanidad, y de que también la doctrina fundamental de la Ilustración, la fe en el progreso, demuestra, en una consideración más detallada, ser una superstición. Semejante subversión de valores podía surgir solamente en un cambio radical de la orientación social, y sólo así puede explicarse el hecho de que las clases representadas por Rousseau no consideren ya posible combatir la artificiosidad y el convencionalismo de la cultura cortesana con los medios de la Ilustración y busquen armas que no procedan del arsenal intelectual de sus enemigos. En la crítica que Rousseau hace de la cultura del rococó y de la Ilustración, en el desenmascaramiento de su formalismo mecánico y frecuentemente sin alma, al que él opone la idea de la espontaneidad y de lo orgánico, no se expresaba sólo, sin embargo, la conciencia de la crisis cultural en que se encontraba Occidente ya desde la decadencia de la unidad cristiana medieval, sino también el concepto moderno de la cultura en general, que implicaba el antagonismo de espíritu y forma, de espontaneidad y tradición, de naturaleza e historia. El descu-

<sup>79</sup> Cf. Irving Babbitt, *Rousseau and Romanticism*. 1919, págs. 75 sigs.

brimiento de esa tensión es la hazaña de Rousseau, que hace época. El peligro de su enseñanza, sin embargo, consistía en que, en su actitud decidida en favor de la vida y contra la historia, con su fuga hacia el estado de naturaleza, que no era otra cosa que un salto en *lo desconocido, preparaba el camino a aquella nebulosa «filosofía de la vida»* que, desesperada por la aparente impotencia del pensamiento racional, empujaba al suicidio de la razón.

Las ideas de Rousseau estaban en el aire; él expresaba simplemente lo que muchos de sus contemporáneos sentían; es decir, éstos estaban enfrentados con una disyuntiva y tenían que decidirse por el volterrianismo con su racionalidad y su respetabilidad, o por el abandono de las tradiciones históricas y un comienzo nuevo totalmente. La historia de la gran cultura europea no conoce relación personal alguna de tan profunda significación simbólica como la existente entre Voltaire y Rousseau. Estos dos contemporáneos —aunque no fueran precisamente miembros de la misma generación—, que estaban unidos por infinitos lazos objetivos y personales, que tenían comunes amigos y seguidores, que fueron ambos colaboradores de una empresa literaria tan agudamente perfilada en cuanto a su ideología como la *Encyclopédie*, y pueden ser considerados como los dos precursores más influyentes de la Revolución, estaban en orillas opuestas de la gran divisoria que separaba la Europa moderna, individualista y anárquica, de un mundo en el que los lazos de la vieja cultura formalista no habían sido completamente rotos todavía. El naturalismo de Rousseau significa la negación de todo lo que formaba para Voltaire la quintaesencia de la cultura, sobre todo de las limitaciones del subjetivismo todavía compatible con las reglas de la decencia y el propio decoro. Antes de Rousseau, excepto en ciertas formas de la lírica, un poeta hablaba de sí mismo sólo indirectamente; después de él, el escritor apenas habla de otra cosa que de sí mismo y lo hace de la manera más descarada. Entonces surge por vez primera aquel concepto de la literatura vivida y confidencial, que también para Goethe era decisivo cuando declaraba de sus obras que todas ellas no eran otra cosa que «fragmentos de una gran confesión».

La manía de la autoobservación y de la autoadmiraación en li-

teratura, y la idea de que una obra es tanto más verdadera y convincente cuanto más directamente se refleja el autor en ella, forman parte de la herencia espiritual de Rousseau. En los cien o ciento cincuenta años siguientes todo lo que tiene alguna significación en la literatura occidental está bajo el signo de este subjetivismo. No sólo Werther, René, Obermann, Adolphe y Jacopo Ortis pertenecen a la herencia de Saint-Preux; también los grandes héroes de la novela posteriores: Lucien de Rubempré de Balzac, Julián Sorel de Stendhal, Frédéric Moreau y Emma Bovary de Flaubert; hasta Pierre de Tolstói, Marcel de Proust, y Hans Castorp de Thomas Mann proceden de él. Todos ellos sufren la discrepancia entre el sueño y la realidad y son víctimas del conflicto entre sus ilusiones y la vida burguesa práctica y trivial. El tema encuentra vigencia total por vez primera en *Werther*, y hay que figurarse la primera impresión producida por esta nueva conquista para comprender el efecto inaudito de la obra sobre sus contemporáneos, pero la antítesis está contenida ya en forma latente en *La nueva Eloísa*. Ahora el héroe no se enfrenta con antagonistas personales, sino con una necesidad a la que no ve todavía, sin embargo, completamente inanimada y desprovista de inteligibilidad, lo mismo que el héroe de la novela desilusionada posterior, pero a la que no eleva en modo alguno sobre sí, como hace el héroe con el destino que le extermina. Pero sin el pesimismo histórico-filosófico de Rousseau y sin su enseñanza de la depravación del presente, la novela desilusionada del siglo XIX es tan incomprensible como la concepción de la tragedia en Schiller, Kleist y Hebbel.

La profundidad y la extensión de la influencia de Rousseau son inmensas. Es uno de aquellos espíritus que, como Marx y Freud en tiempos más recientes, cambian la ideología de millones de hombres en una misma generación, sin que muchos de ellos los conozcan siquiera de nombre. A finales del siglo XVIII había pocos pensadores que hubieran permanecido ajenos a la influencia de las ideas de Rousseau. Influencia semejante es posible sólo cuando un escritor es en el más profundo sentido el representante y la expresión de su tiempo. Con Rousseau cobran voz en la literatura por vez primera los más amplios sectores sociales, la pequeña burgue-

sía y la masa informe de los pobres, de los oprimidos y los parias. Es verdad que los «filósofos» de la Ilustración adoptaban con frecuencia el partido del pueblo, pero aparecían simplemente como sus intercesores y protectores. Rousseau es el primero que habla como uno de los del pueblo mismo, y que habla también por sí mismo cuando está hablando por el pueblo; no sólo excita a la rebelión, sino que es él mismo un rebelde. Sus predecesores eran reformadores, arbitristas, filántropos; él es el primer auténtico revolucionario. Ellos odiaban el «despotismo», luchaban contra la Iglesia y la religión positiva, se entusiasmaban por Inglaterra y por la libertad, pero llevaban la vida propia de las clases superiores y se sentían componentes de ellas a pesar de sus simpatías democráticas; Rousseau, por el contrario, no sólo está al lado de los más pobres y los más bajos, no sólo lucha por la igualdad absoluta, sino que sigue siendo toda su vida el pequeñooburgués que era por nacimiento y el *déclassé* en que las circunstancias de su vida le habían convertido.

Rousseau aprendió a conocer en su juventud la verdadera miseria, que ninguno de los señores «filósofos» conocía por propia experiencia, y continuó llevando después la vida de un hombre de los estratos más bajos de la clase media, y alguna vez incluso la de un aldeano. Antes de él, los escritores eran considerados como pertenecientes por sí a los grupos más selectos de la sociedad, por bajo que fuera su origen; por profunda que pudiera ser su simpatía hacia el pueblo, habían tratado más bien de callar su procedencia del pueblo que de exhibirla. Rousseau, por el contrario, acentúa en toda ocasión que él no tiene nada absolutamente en común con las clases superiores. Si esto es simplemente «orgullo plebeyo» y se trata nada más que de un mero resentimiento, puede quedar sin resolver; lo definitivo es que entre Rousseau y sus contrarios no existen simplemente diferencias de mentalidad, sino vitales antagonismos de clase. Voltaire decía de Rousseau que quería hacer que toda la humanidad civilizada se arrastrase de nuevo a cuatro pies, y ésta debió de ser también la opinión de todas las clases superiores educadas y conservadoras. Para ellos Rousseau era no sólo un loco y un charlatán, sino también un peligroso aventurero y un criminal.

Voltaire protestaba, sin embargo, no sólo como burgués y acaudalado señor que era, contra el plebeyo sentimentalismo, el entusiasmo vulgar y la falta de comprensión histórica de Rousseau, sino que se irritaba también, como burgués seco, escéptico y erudito de mentalidad realista, contra los abismos del irracionalismo que Rousseau había abierto y que amenazaban tragar todo el edificio de la Ilustración. Cuán grande era efectivamente este peligro y cuán justificados eran los temores de Voltaire, lo muestra el destino de la Ilustración en Alemania. Pero en Francia, Voltaire había subestimado el fruto de su propia influencia; allí no podían ya destruirse las conquistas del racionalismo y del materialismo.

La clasificación sociológica de Rousseau no es nada fácil a pesar de sus genuinos sentimientos democráticos. Las relaciones sociales son ya tan complicadas que la actitud subjetiva no es siempre, ni exclusivamente, decisiva cuando se trata del papel de un escritor en el proceso social. El racionalismo de Voltaire manifiesta ser en muchos aspectos más progresista y fecundo que el irracionalismo de Rousseau. Es cierto que éste adopta un punto de vista más radical que los enciclopedistas, y representa políticamente a círculos sociales más amplios no sólo que Voltaire, sino incluso que Diderot, pero en sus opiniones religiosas y morales es más retrógrado que ellos<sup>80</sup>. Y así como su sentimentalismo es profundamente burgués y plebeyo, pero su irracionalismo es reaccionario, su filosofía moral contiene también una íntima contradicción: tiene, de una parte, rasgos fuertemente plebeyos, pero implica, por otra, el germen de un nuevo aristocratismo. El concepto del «alma bella» presupone en parte la completa disolución de la χαλοχαγαθία e implica la plena interiorización de todos los valores humanos, pero en parte trae consigo una aplicación de los criterios estéticos a la moral y está en conexión con la consideración de los valores morales como don de la naturaleza. Significa el reconocimiento de una aristocracia espiritual a la que todos tienen derecho de herencia por naturaleza, pero en la que en lugar de los irracionales derechos de sangre aparece una genialidad moral igualmente

<sup>80</sup> Cf. Jean Luc, *Diderot*, 1938, págs. 34-35.

irracional. El camino de la «belleza interior» de Rousseau conduce de una parte a caracteres como el Myschkin de Dostoievski, que es un santo en figura de epiléptico y de idiota, y por otro lado al ideal de la perfección moral individual, que está por encima de toda responsabilidad social y de toda utilidad para la sociedad. Goethe, el olímpico, que no piensa en otra cosa que en su perfección interior, es un rousseauiano, lo mismo que lo era el joven librepensador, opuesto revolucionariamente a toda convención, que escribió *Werther*.

El cambio de estilo que se realiza en la literatura con el prerromanticismo inglés y la obra de Rousseau —la sustitución de las formas objetivas, normativas, por otras más subjetivas e independientes— se expresa también del modo más expresivo en la música, que se convierte ahora por vez primera en un arte históricamente representativo e influyente. En ningún género de arte surge el cambio con tanta brusquedad y violencia como aquí, donde los contemporáneos hablan ya de una «gran catástrofe»<sup>81</sup>. El agudo conflicto entre Johann Sebastian Bach y sus inmediatos seguidores, sobre todo la forma despiadada en que la generación joven se burla de su anticuada forma fugada, refleja no sólo el cambio estilístico del patético y convencional Barroco tardío al íntimo romanticismo temprano, sino también el tránsito de una técnica de composición por yuxtaposición fundamentalmente medieval, que las demás artes habían superado en el Renacimiento, a una forma emocionalmente homogénea, concentrada y que se desarrolla de un modo dramático. No sólo Bach personalmente era un artista conservador; toda la música de su tiempo, juzgada con el criterio de las otras artes, aparece rezagada. Los sucesores inmediatos de Bach podían ya calificar con razón de «escolástico» el estilo del maestro, pues con todo lo profundamente sentido que es este estilo, y a menudo conmovedor por su profundidad de sentimiento, a los representantes de la nueva dirección subjetivista tenían que parecerles anticuados la forma rígida y solemne, el contrapunto escolar y detallista y toda la técnica expresiva impersonalmente convencio-

<sup>81</sup> J. S. Petri, *Anleitung zur prakt. Musik*, 1782, pág. 104. Cit. por Hans Joachim Moser, *Gesch. d. deutschen Musik*, II, 1, 1922, pág. 309.

nal de las composiciones de Bach, pues tomaban como medida su propio criterio de la sencillez, la inmediatez y la intimidad.

Lo esencial para ellos, como para los defensores del romanticismo literario, era la representación de una efusión del sentimiento como proceso homogéneo, con una intensificación gradual y un punto culminante, a ser posible con un conflicto y una solución, en contraste con la descripción de un sentimiento constante desplegándose regularmente por toda la pieza <sup>82</sup>. Sus sentimientos no eran ni más profundos ni más intensos que los de sus predecesores; ocurría sólo que ellos los tomaban más en serio y querían hacerlos aparecer más importantes, y por esta razón los dramatizaban. Esta tendencia a la dramatización diferenciaba las nuevas formas cíclicas de la canción y de la sonata, de los viejos tipos secuenciales de la fuga, el pasacalle, la chacona y las otras formas basadas en la imitación y la *suite* <sup>83</sup>. La música anterior producía la impresión de comedia y templada, como consecuencia del tratamiento regular del contenido emocional, y, en cambio, la música moderna, con sus constantes elevaciones y caídas, su tensión y aflojamiento, su exposición y desarrollo, daba intrínsecamente la impresión de inquietante y excitante. La «dramática» técnica expresiva, tendente a un sugestivo efecto final, tiene sobre todo su explicación en el hecho de que el compositor se encontraba situado frente a un público cuya atención tenía que despertar y cautivar con medios más efectivos que los usados para el público anterior. Simplemente por miedo a perder el contacto con sus oyentes desarrollaba la composición musical en una serie de impulsos constantemente nuevos y ascendía de una intensidad expresiva a otra.

Hasta el siglo XVIII toda música era más o menos música escrita para una ocasión específica; estaba compuesta por encargo de un príncipe, de la Iglesia o del concejo de la ciudad, y tenía como fin entretener a una sociedad cortesana, solemnizar la devoción de

<sup>82</sup> Sobre la unidad de tema y carácter en un movimiento, cf. Hugo Riemann, *Handb. d. Musikgesch.*, II, 3, págs. 132-133.

<sup>83</sup> Sobre la antítesis del «tipo secuencial» y del «tipo de canción», Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklung des Wiener klass. Stils*, en *Beihfte der Denkmäler der Tonkunst in Österr.*, III, 1915, págs. 29 sigs. Sobre la antítesis de la forma de fuga y la de sonata, cf. August Hahn, *Von zwei Welten der Musik*, 1920.

las funciones litúrgicas o elevar el esplendor de las solemnidades públicas. Los compositores eran músicos cortesanos, compositores religiosos o músicos del concejo; su actividad artística se limitaba al cumplimiento de los deberes anejos a su cargo; probablemente rara vez se les ocurre componer algo por cuenta propia, sin que se les haya encargado. Fuera de la Iglesia, de las fiestas y de los bailes, los ciudadanos tenían rara vez ocasión de oír música. Sólo excepcionalmente podían asistir a las actuaciones de las orquestas al servicio de la nobleza y de la corte. A mediados del siglo XVIII comenzó a sentirse esto como una falta y se fundaron en las ciudades sociedades de conciertos <sup>84</sup>. A cargo de los *collegia musica*, originalmente privados, se desarrollaron conciertos públicos, y, con ellos, una vida musical propiamente burguesa. Las sociedades musicales alquilaban salas cada vez más grandes y daban, mediante pago, conciertos para auditorios que iban en constante aumento <sup>85</sup>. De este modo se crea también un mercado libre para la producción musical, que corresponde al mercado literario con sus periódicos, revistas e imprentas. Pero mientras que la literatura, lo mismo que la pintura por su parte, se habían independizado tiempo atrás de la utilización práctica inmediata de su producción, la música sigue siendo hasta finales del siglo XVII música exclusivamente de encargo. No hay antes de esa fecha música espontánea; meros conciertos musicales cuyo único propósito fuera la expresión del sentimiento no los hay hasta el siglo XVIII. El auditorio de los conciertos públicos se distinguía en varios puntos fundamentales de los oyentes habituales de las audiciones musicales cortesanas: tenía menos práctica en el juicio de las obras musicales; era un público que pagaba sus conciertos cada vez, y, por lo tanto, un público que había que conquistar y satisfacer constantemente; se reunía única y exclusivamente para disfrutar de la música como tal música, es decir sin conexión con propósito alguno, como ocurría en la Iglesia, en el baile, en las solemnidades ciudadanas o incluso en los ambientes sociales de los conciertos cortesanos. Estas peculiaridades del nuevo público de concierto trajeron sobre todo aquella lu-

---

<sup>84</sup> H. J. Moser, *op. cit.*, págs. 314-315.

<sup>85</sup> L. Balet-E. Gerhard, *op. cit.*, pág. 403.

cha por el éxito cuyos medios eran la agudización, el refuerzo y la concentración de los efectos, y que finalmente condicionó el estilo recargado, tendente a la constante intensificación de la expresión, que caracterizó la música del siglo XIX.

La burguesía se convierte en principal cliente de la música, y la música pasa a ser el arte favorito de la burguesía, la forma en que su vida emocional puede encontrar expresión de manera más inmediata y sin cortapisas. Pero mientras que la música, de ser un arte con propósito definido pasa a ser un arte para la libre expresión de sentimientos, los músicos comienzan no sólo a sentir aversión contra toda música ocasional y de encargo, sino a renunciar generalmente a componer por oficio. Karl Philipp Emanuel Bach consideraba ya como mejores las obras que había escrito para sí mismo. Se anuncia con esto un conflicto de conciencia y una crisis donde antes no parecía haber ni siquiera una antítesis. El ejemplo más conocido y extremo del conflicto a que conduce el nuevo subjetivismo es la desavenencia de Mozart con su protector, el arzobispo de Salzburgo. Nada caracteriza mejor la oposición existente ahora entre los músicos oficiales y los artistas libremente creadores que la diferenciación entre el virtuoso y el compositor, y entre el vulgar miembro de la orquesta y el director. La evolución se consuma de manera inusitadamente rápida, y es sorprendente que la falta de dominio completo, incluso de un solo instrumento, tan característica de los compositores modernos, sea evidente ya en Haydn <sup>86</sup>.

Pero la aparición del público burgués de conciertos no sólo cambia el carácter de los medios de expresión musical y la situación social del compositor, sino que da una nueva dirección a la creación musical y una nueva significación a cada una de las obras en la producción total de los distintos compositores. La diferencia fundamental entre componer para un noble señor o un protector directo en general y crear para el anónimo público de concierto consiste en que la obra encargada está destinada la mayoría de las veces a una sola y única ejecución, mientras las obras de concierto, por el contrario, están escritas para ser interpretadas tantas veces como sea po-

---

<sup>86</sup> H. J. Moser, *op. cit.*, pág. 312.

sible. Esto explica no sólo el gran cuidado con que tales obras están compuestas habitualmente, sino también la forma infinitamente más pretenciosa en que el compositor las presenta. Ahora que existe la posibilidad de crear obras que no caigan tan rápidamente víctima del olvido como los antiguos trabajos de encargo, el compositor quiere crear obras inmortales. Haydn componía ya más cuidadosa y lentamente que sus predecesores. Pero compone todavía unas cien sinfonías; Mozart escribe solamente la mitad, y Beethoven nada más que nueve. El cambio definitivo de la composición objetiva y por encargo a la confesión personal musical está entre Mozart y Beethoven, o, con más precisión, en el comienzo de la madurez de Beethoven inmediatamente antes de *Heroica*, en un momento por tanto en que la organización de conciertos estaba completamente desarrollada, y el comercio musical, que gana terreno con la necesidad de la repetida ejecución de las obras, constituye la fuente principal de ingresos para el compositor. En Beethoven, a partir de este momento, toda gran obra es no sólo la expresión de una nueva idea, sino también una fase nueva en la evolución del artista. Semejante evolución puede también comprobarse en Mozart, naturalmente, pero en él las premisas de una nueva sinfonía no siempre pueden ser consideradas como una fase nueva de su evolución artística; él escribe una nueva sinfonía si tiene aplicación para ella o si se le ocurre algo nuevo, pero esta novedad no necesita ser en modo alguno diferente del estilo de sus anteriores ideas sinfónicas. Arte y artesanía, que todavía no están completamente separados en él, son en Beethoven completamente distintos, y la idea de la obra de arte inconfundible, única, irrepetible, adquiere en la música una realización más pura todavía que en la pintura, aunque esta última, en cambio, se había independizado ya hacía siglos de la artesanía. En literatura, ciertamente, la emancipación de los propósitos artísticos frente a las tareas prácticas se había realizado ya completamente en tiempos de Beethoven y de manera tan natural que Goethe podía afirmar con cierto orgullo de entendido y artesano que toda su poesía había sido de circunstancias. Beethoven, que era todavía discípulo directo de Haydn, servidor de un príncipe, no hubiera podido sentirse tan orgulloso a este respecto.

## EL ORIGEN DEL DRAMA BURGUÉS

**L**A novela burguesa de costumbres y de familia representaba una innovación completa frente a la novela heroica, pastoril y picaresca que había dominado la literatura amena hasta la mitad del siglo XVIII, pero no se oponía en modo alguno a la vieja literatura de un modo tan consciente y metódico como el drama burgués, que había surgido de la oposición sistemática a la tragedia clásica y se convirtió en portavoz de la burguesía revolucionaria. La mera existencia de un drama elevado cuyos protagonistas eran personas burguesas expresaba la pretensión de la burguesía de ser tomada tan en serio como la nobleza, de la que habían surgido los héroes de la tragedia. El drama burgués significaba de antemano la relativización y depreciación de las virtudes heroicas aristocráticas, y era en sí una propaganda de la moral burguesa y de la igualdad de derechos reclamada por la burguesía. En su nacimiento, a partir de la conciencia de clase burguesa estaba decidida toda su historia. Es verdad que el drama que tenía su origen en un conflicto social no representaba en modo alguno la primera y única forma, pero era el primer ejemplo de un drama que hacía de este conflicto su objeto directo y se colocaba abiertamente al servicio de una lucha de clases. El teatro había hecho siempre propaganda de la ideología de la clase que lo sostenía económicamente, pero los conflictos de clase constituían hasta ahora siempre el contenido latente de sus creaciones, mas no el contenido explícito. Nadie decía, por ejemplo: «¡Oh, vosotros, aristócratas atenienses; los preceptos de vuestra moral de estirpe están en oposición a los fundamentos de nuestro Estado democrático; vuestros héroes son no sólo fratricidas y matricidas, son también reos de alta traición!» O también: «¡Oh, vosotros, barones ingleses; vuestras costumbres desconsideradas amenazan la paz de nuestras industriosas ciudades,

vuestros pretendientes a la Corona y vuestros rebeldes no son otra cosa que terribles criminales!» O también: «¡Oh, vosotros, tenderos parisinos, usureros y leguleyos, sabed que si nosotros, la nobleza francesa, perecemos, perece con nosotros todo un mundo que es demasiado bueno para comprometerse con vosotros!» Ahora, en cambio, se dicen con toda franqueza cosas como ésta: «Nosotros, respetables burgueses, no queremos ni podemos vivir en un mundo que domináis vosotros, parásitos, e incluso si nosotros tenemos que perecer, nuestros hijos vencerán y vivirán.»

El nuevo drama, como consecuencia de su carácter polémico y programático, tenía ya desde el principio que enfrentarse con una problemática desconocida para las viejas formas del drama. Pues aunque también éstas eran «tendenciosas», no daban lugar a obras de tesis. Una de las peculiaridades de la forma dramática es que, en virtud de su naturaleza dialéctica, se presta precisamente a la polémica; sin embargo, la «objetividad» prohíbe al dramaturgo todo partidismo público. En ninguna forma del arte ha sido tan discutida como en ésta la licitud de la propaganda. Pero el problema surgió realmente cuando la Ilustración convirtió la escena en un púlpito laico y en una tribuna, y renunció en la práctica completamente al «desinterés» kantiano del arte. Sólo una época que creía tan firmemente como ésta en la educabilidad y perfeccionamiento del hombre podía llegar a un arte puramente tendencioso; cualquiera otra hubiera dudado de la eficacia de una moral tan directamente predicada. Sin embargo, la verdadera diferencia entre el drama burgués y el preburgués no estaba precisamente en que la tendencia políticosocial que antes se disimulaba se exprese ahora abiertamente, sino en la circunstancia de que la lucha dramática se sostenga ahora, en vez de entre individuos aislados, entre héroes e instituciones, y de que el héroe, que era por lo demás representante de un grupo social, luche contra fuerzas anónimas y deba formular su punto de vista como una idea abstracta, como una acusación contra el orden social existente. Los largos discursos y acusaciones comienzan ahora habitualmente con un «vosotros» en vez de con un «tú». «¿Qué son vuestras leyes, de las que hacéis alarde —declama Lillo—, sino la prudencia del loco y el valor del cobarde,

el instrumento y la pantalla de todas vuestras villanías? Con ellas castigáis en otros lo que vosotros mismos y nadie más que vosotros hace, o hubierais hecho si hubierais estado en sus circunstancias; juzgáis a un pobre porque ha robado, y vosotros hubierais sido también ladrones si fuerais pobres»<sup>87</sup>. Así no se había hablado nunca todavía en un drama serio. Pero Mercier va todavía más allá: «Soy pobre porque hay demasiados ricos», dice uno de sus personajes. Éste es casi ya el tono de Gerhart Hauptmann. Pero, a pesar de ello, el drama burgués del siglo XVIII implica en sí tan poco los criterios de un teatro popular como el drama proletario del XIX; uno y otro son resultado de una evolución que ha perdido la conexión con el pueblo hace mucho tiempo y se apoya en convencionalismos teatrales que tienen su origen en el clasicismo.

En Francia, el teatro popular, que podía exhibir obras como *Maître Pathelin*, había sido completamente desplazado de la literatura por el teatro cortesano; las obras bíblico-históricas y la farsa fueron sustituidas por la alta tragedia y por la comedia estilizada e intelectualizada. No sabemos con precisión lo que había sobrevivido de la vieja tradición medieval en la escena popular en provincias en tiempos del drama clásico, pero en los teatros literarios de la capital y de la corte apenas si se había conservado de ella otra cosa que lo que contenían las obras de Molière. El drama evolucionó hacia un género literario en el que los ideales de la sociedad cortesana al servicio de la monarquía absoluta encontraron expresión del modo más directo y más impresionante. Se convirtió en un género poético representativo porque se prestaba a ser ofrecido en un impresionante ambiente social, y las representaciones teatrales ofrecían una oportunidad especial para desplegar la grandeza y esplendor de la monarquía. Sus temas se tornaron símbolo de una vida heroico-feudal, basada en la idea de la autoridad, del servicio y de la lealtad, y sus héroes se convirtieron en idealización de una clase social que, gracias a su despreocupación de los cuidados triviales de la vida cotidiana, podía ver en este servicio y en esta lealtad los más altos ideales éticos. Todos aquellos que no estaban en

<sup>87</sup> George Lillo, *The London Merchant or the History of George Barnwell*. 1731, IV/2.

condiciones de dedicarse al culto de estos ideales fueron considerados como una especie del género humano cuya existencia estaba fuera de los límites de la dignidad dramática. La tendencia al absolutismo y la aspiración a hacer la cultura cortesana más exclusiva y más semejante al modelo francés condujeron también en Inglaterra al desplazamiento del teatro popular, que hacia finales del siglo XVI estaba todavía completamente fundido con la literatura de las clases superiores. También aquí se limitaron de manera progresiva los dramaturgos desde el reinado de Carlos I a producir para el teatro de la corte y de las clases superiores, de manera que la tradición popular del período isabelino se había perdido muy pronto. Cuando los puritanos procedieron a la clausura de los teatros, el drama inglés estaba ya en decadencia <sup>88</sup>.

El azar había sido considerado siempre como uno de los elementos esenciales de la tragedia, y hasta el siglo XVIII todo crítico dramático estaba de acuerdo en que el revés de la fortuna era más impresionante cuanto más alta era la posición desde la que el héroe caía. En una época como la del absolutismo del siglo XVII este sentimiento debió ser especialmente fuerte, y así incluso la poética del Barroco define la tragedia simplemente como un género cuyos héroes son príncipes, generales y altas personalidades similares. Con todo lo pedante que pueda parecernos hoy esta definición, comprende un rasgo esencial de la tragedia e incluso señala tal vez el origen de los acontecimientos trágicos. En consecuencia, fue efectivamente un cambio definitivo el que en el siglo XVIII convirtió al burgués ordinario en protagonista de una acción dramática seria y significativa y le hizo aparecer víctima de trágicos destinos y representante de elevadas ideas morales. A nadie se le hubiera ocurrido anteriormente semejante cosa, aunque la afirmación de que el elemento burgués había sido retratado en la vieja escena siempre con finalidad cómica no corresponde en modo alguno a la realidad. Mercier calumnia a Molière cuando le reprocha que quisiera «ridiculizar y humillar» a la burguesía <sup>89</sup>. Molière

<sup>88</sup> Leslie Stephen, *op. cit.*, pág. 66.

<sup>89</sup> Mercier, *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, 1773. Citado por F. Gaiffe, *op. cit.*, pág. 91.

caracteriza al burgués en general como honrado, franco, inteligente e incluso agudo, y hace esto la mayoría de las veces con ánimo de atacar a las clases altas <sup>90</sup>. En el viejo drama, sin embargo, nunca se había hecho a un miembro de la clase media portador de un destino elevado y estremecedor ni realizador de un hecho noble y ejemplar. Los creadores del drama burgués se liberan ahora tan absolutamente de esta limitación, y del prejuicio de que el ascenso del burgués a protagonista de la tragedia significa la trivialización del género, que no pueden comprender ya en lo sucesivo el sentido dramático de la elevación social del héroe sobre los hombres vulgares. Juzgan el problema en conjunto desde el lado humano, y piensan que el alto rango del héroe aminora el interés de los espectadores por su destino, ya que un auténtico interés de solidaridad sentimental puede sólo sentirse hacia personas de la misma condición social <sup>91</sup>. Este democrático punto de vista está sugerido ya en la dedicatoria de *The London Merchant*, de Lillo, y los dramaturgos burgueses en su mayoría se mantienen en esta idea. Naturalmente, tienen que compensar la significación que el héroe de la tragedia antigua poseía por su misma posición social con la profundidad y enriquecimiento del retrato de su carácter, lo que conduce a una sobrecarga psicológica del drama y crea una problemática más amplia de la que conocían los antiguos dramaturgos.

El ideal humano que perseguían los precursores de la nueva literatura burguesa era incompatible con el concepto tradicional de la tragedia y de los héroes trágicos. Por esto aseguraban ellos con cierta insistencia que la era de la tragedia había pasado ya, y calificaban a sus maestros, Corneille y Racine, de meros ensartadores de palabras <sup>92</sup>. Diderot exigía la abolición de las grandes tiradas declamatorias, que consideraba tan insinceras como antinaturales, y Lessing combatía el artificioso estilo de la *tragédie classique* al mismo tiempo que su mendaz carácter clasista. Ahora se descubre por vez primera el valor de la verdad artística como arma en la

<sup>90</sup> Clara Stockmeyer, *Soziale Probleme Im Drama des Sturm und Dranges*. 1922, pág. 68.

<sup>91</sup> Beaumarchais. *Essai sur le genre dramatique sérieux*. 1767.

<sup>92</sup> Rousseau, *La nouvelle Héloïse*. II, Lettre XVII.

lucha social. Ahora se es consciente por primera vez de que la reproducción fiel de los hechos conduce por sí misma a la disolución de los prejuicios sociales y a la abolición de la injusticia, de que aquellos que luchan por la justicia no tienen que temer la verdad en ninguna de sus formas, y de que, en una palabra, existe una cierta concordancia entre la idea de la verdad artística y la de la justicia social. Ahora surgió aquella alianza tan conocida en el siglo XIX entre el radicalismo y el naturalismo, aquella solidaridad que los elementos progresistas sintieron que existía entre ellos y los naturalistas, aunque éstos, como Balzac por ejemplo, políticamente pensaran de manera distinta de ellos.

Diderot formuló ya los principios más importantes de la teoría dramática naturalista. Exige no sólo la motivación natural y psicológicamente correcta de los procesos espirituales, sino también la exactitud de la descripción del ambiente y la fidelidad a la naturaleza en la decoración. Quiere, de acuerdo con el espíritu mismo del naturalismo, que la acción lleve no a grandes efectos escénicos, sino a una serie de cuadros ópticamente expresivos, con lo que parece estar pensando en algo por el estilo de los «cuadros vivos» de Greuze. Desde luego, siente más fuertemente el estímulo sensual de lo visual que el efecto meramente intelectual de la dialéctica dramática. También en el campo de la lingüística y en el de la acústica prefiere los efectos sensuales y naturalmente sonoros. Quisiera restringir la acción a la pantomima, a los gestos y a las representaciones mímicas, y la dicción a exclamaciones e interjecciones. Pero quiere, sobre todo, sustituir el verso, el rígido y pomposo alejandrino, por el lenguaje cotidiano, ni retórico ni patético. Busca, sobre todas las cosas, bajar el tono altisonante de la tragedia clásica y amortiguar su efectismo teatral. La preferencia del drama burgués por lo íntimo, lo directo y lo cordial representa en esto indudablemente el papel principal. La concepción artística burguesa, que ve en la representación de lo inmanente y de lo que se basta a sí mismo el fin verdadero, trata de dar a la escena un carácter cerrado, a manera de microcosmos. Con esta actitud se explica la idea de la imaginaria «cuarta pared», que también fue sugerida en primer lugar por Diderot. La presencia de espectador-

res en la escena había sido considerada molesta ya con anterioridad, pero Diderot quiere ahora que la obra se represente como si no hubiera delante absolutamente ningún público. Con esto comienza realmente el ilusionismo completo en el teatro, el desplazamiento de los convencionalismos y el encubrimiento de la naturaleza ficticia de la representación.

La tragedia clásica ve al hombre aislado y lo presenta como una entidad espiritual independiente y autónoma que está en contacto exclusivamente externo con la realidad material, la cual no le influye en lo íntimo. El drama burgués, por el contrario, lo concibe como parte y función de su ambiente y lo describe como un ser que en vez de dominar la realidad concreta, como ocurría en la tragedia, está dominado y absorbido por esta realidad. El medio ambiente cesa de ser mero fondo y marco y adquiere una participación activa en la conformación del destino humano. Los límites entre mundo interno y externo, espíritu y materia, se hacen borrosos y se desdibujan gradualmente, de manera que al fin toda acción, toda determinación, todo sentimiento contienen algo extraño, externo, material, algo que no tiene su origen en el sujeto y que hace aparecer al hombre como producto de una realidad sin alma ni intelecto. Sólo una sociedad que ha perdido la fe tanto en la necesidad y en la ordenación divina de las diferencias sociales como en su relación con las virtudes y los méritos personales, una sociedad que vive el auge diariamente creciente del poder del dinero y *no ve otra cosa en torno a sí sino que los hombres se vuelven lo que las circunstancias los hacen*, pero que afirma esta dinámica social porque le debe su encumbramiento o lo espera de ella, solamente una sociedad semejante podía reducir el drama a las categorías de espacio y tiempo reales, y tomar los personajes de su entorno material.

Cuán fuertemente estaban condicionados este materialismo y ese naturalismo por los factores sociales lo muestra de la manera más sorprendente la doctrina de Diderot sobre los caracteres del drama, es decir la teoría de que la posición social de los personajes deba poseer un grado de realismo y relieve más alto que sus hábitos personales y espirituales, y que la cuestión de que uno sea

juez o funcionario o comerciante es de mayor importancia que la suma de sus cualidades personales. El núcleo de toda la doctrina lo constituye la hipótesis de que el espectador puede escapar mucho menos a la influencia de un drama si ve representada en la escena *su propia clase social, que debe reconocer de manera normal, que si ve representado su propio carácter, que puede repudiar si quiere hacerlo*<sup>93</sup>. En esta necesidad del espectador de identificarse con sus compañeros de clase tiene su origen verdadero la psicología del drama naturalista, que interpreta a los personajes como fenómenos sociales. Por mucha verdad objetiva que pueda contener semejante interpretación de los personajes, convertida en principio exclusivo, conduce a un falseamiento de los hechos. La suposición de que los hombres y las mujeres son tan sólo seres sociales produce una pintura tan arbitraria de la experiencia como la visión según la cual todo hombre aparece como un individuo único e incomparable. *Ambas estilizan y romantizan la realidad. Es indudable, en cambio, que la imagen que una época determinada tiene del hombre está condicionada por las circunstancias sociales, y que la alternativa de representarlo especialmente como personalidad autónoma o como representante de una clase depende de las circunstancias sociales y de los objetivos políticos de los respectivos portadores de la cultura. Cuando un público desea ver acentuados en la representación del hombre los orígenes sociales y las características de clase, es siempre signo de que esa sociedad ha adquirido conciencia de clase, lo mismo si se trata de un público aristocrático que burgués. En relación con esto, la cuestión de si el aristócrata es sólo aristócrata y el burgués sólo burgués es completamente indiferente.*

La concepción materialista y sociológica del hombre, que le hace aparecer como mera función de su ambiente, condiciona una nueva forma de drama, completamente distinta de la tragedia clásica. No sólo significa la degradación del héroe, sino que hace problemática la posibilidad del drama según el antiguo concepto, pues priva al hombre de su libre autodeterminación y con ello en parte también de la responsabilidad de sus acciones. *Porque si su alma*

---

<sup>93</sup> Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel. Oeuvres. 1875-1877*, VII, pág. 150.

no es más que campo de batalla de fuerzas anónimas, ¿qué se le puede imputar a él como hecho verdadero? La valoración moral de las acciones pierde todo sentido o al menos se hace muy dudosa, y la ética del drama se diluye en mera psicología y casuística. Pues en un drama en el que domina la ley natural, y nada más que la ley natural, no puede tratarse más que del análisis de los motivos y de seguir el camino por el que el héroe llega a su acción. Aquí se ventila todo el problema de la culpabilidad trágica. Los fundadores del drama burgués renunciaron a la tragedia para introducir en el drama al hombre cuya culpa es lo contrario de lo trágico, al estar condicionado por la realidad cotidiana; sus sucesores niegan la misma existencia de la culpa para salvar la tragedia. El romanticismo elimina la cuestión de la culpa incluso de su interpretación de la tragedia anterior, y en vez de acusarles de una falta los convierte en una especie de superhombres cuya grandeza se manifiesta en la aceptación de su destino. El héroe de la tragedia romántica vence incluso en la derrota y supera el destino adverso convirtiéndolo en una solución fatal y completamente adecuada de su problema vital. Así vence el Príncipe de Homburgo, de Kleist, su temor a la muerte, y con esto anula el aparente absurdo y la inadecuación de su suerte, ran pronto como la decisión sobre su vida está en sus propias manos. Se sentencia a sí mismo a muerte desde que se da cuenta de que es la única solución de la situación en que se encuentra. La aceptación de la inevitabilidad del hado, la presteza e incluso la alegría con que se ofrece, es su victoria en la derrota, la victoria de la libertad sobre la necesidad. El hecho de que al final no tenga que morir corresponde a la sublimación y a la espiritualización que la tragedia experimenta. El reconocimiento de la culpa o de lo que queda de la culpa, la lucha victoriosa por escapar de la oscuridad del error y llegar a la clara luz de la razón, es ya la expiación y la compensación del equilibrio alterado. El romanticismo reduce la culpa en la tragedia al capricho del héroe, a su simple voluntad personal y a su existencia individual en rebeldía contra la unidad original de todo lo existente. Según la interpretación que Hebbel da a esta idea, es en dramaturgia completamente igual que el héroe caiga como consecuencia de una acción buena o mala. Esta interpretación romántica

de la tragedia, que culmina en la apoteosis del héroe, está infinitamente lejos de los melodramas de Lillo y Diderot, pero hubiera sido inconcebible sin la revisión a que los primeros dramaturgos burgueses sometieron la cuestión de la culpa.

Hebbel era totalmente consciente del peligro que amenazaba a la forma del drama en la ideología burguesa, pero, en contraste con los neoclásicos, no desconoció en modo alguno las nuevas posibilidades dramáticas que contenía la vida burguesa. Las desventajas formales de la transformación psicológica del drama eran obvias. La acción trágica era en los griegos, en Shakespeare y hasta cierto punto en los clásicos franceses, un fenómeno fatídico, inexplicable e irracional; su efecto estremecedor se debía sobre todo a su incomprendibilidad. La nueva motivación psicológica le daba ahora una medida humana, y, como querían los representantes del drama burgués, era más fácil para el público simpatizar con los personajes escénicos. Los adversarios del drama burgués olvidaban, sin embargo, cuando lamentaban la pérdida del terror, de la inmensurabilidad y de la inevitabilidad trágica, que el efecto irracional de la tragedia no se había perdido como consecuencia de la motivación psicológica, sino que la necesidad de semejante motivación se había sentido precisamente cuando el contenido irracional de la tragedia había perdido ya su efecto. El peligro más grande que amenazaba al drama como forma teatral en la motivación psicológica y espiritual era la pérdida de su carácter sensorialmente evidente, abrumadoramente directo y brutalmente realista, sin el que no era posible efecto escénico alguno en el viejo sentido de la palabra. La conformación dramática se hizo cada vez más íntima, más intelectualizada, más ajena al efecto sobre la masa y más correspondiente al goce privado y personal. Sin embargo, no sólo la acción y el proceso escénico, sino también los caracteres, pierden su perfil; se hacen más ricos, pero menos claros; más fieles a la vida, pero menos fácilmente comprensibles; menos inmediatos al espectador y más difícilmente reductibles a un esquema recordable. Pero precisamente en esta dificultad consistía el atractivo especial del nuevo drama, que se alejaba cada vez más del teatro popular y de los grandes grupos sociales.

Los personajes mal delimitados traían consigo oscuros conflictos, situaciones en las que ni los personajes enfrentados ni los problemas vitales en cuestión quedaban bastante claros. Esta falta de claridad estaba condicionada sobre todo por la conciliatoria moral burguesa, psicológicamente comprensiva, que por encima de todo buscaba circunstancias aclaratorias y atenuantes y mantenía el punto de vista del «Todo comprendido, todo perdonado». En el viejo drama dominaba una medida uniforme de valores morales que reconocían también los malvados y los canallas<sup>94</sup>; pero ahora que ha surgido un relativismo ético con la revolución social, el dramaturgo dudaba a menudo entre dos ideologías morales, y dejaba sin resolver el auténtico problema, como, por ejemplo, Goethe, el conflicto entre Tasso y Antonio. La discutibilidad de los motivos y disculpas debilitaba la inevitabilidad del conflicto dramático, pero fortalecía la vivacidad dialéctica, de manera que no se puede mantener en modo alguno que el relativismo ético del drama burgués ha tenido solamente una influencia destructora en las formas dramáticas. La nueva moral burguesa no fue menos fértil dramáticamente que la moral feudal aristocrática de la antigua tragedia. Ésta no conocía otros deberes que los de la lealtad al señor feudal y al honor, y ofrecía el espectáculo imponente de conflictos en los que poderosos y violentos personajes se enfurecían consigo mismos y con otros. El drama burgués descubre por su parte los deberes para con la sociedad<sup>95</sup>, y describe la lucha por la libertad y la justicia de hombres que están exteriormente más sujetos, pero que, sin embargo, son internamente libres y animosos; una lucha que es tal vez menos teatral, pero que, no obstante, en sí no es menos dramática de lo que lo era la lucha sangrienta de la tragedia heroica. El resultado de la lucha, sin embargo, no tiene aquí el mismo grado de inevitabilidad que allí, donde la moral simple de la fidelidad feudal y de la caballería heroica no dejaban salida alguna, ni compromiso, ni posibilidad de nadar entre dos aguas. Nada caracteriza mejor la nueva actitud moral que las palabras de

<sup>94</sup> Georg Lukács, *Zur Soziologie des mod. Dramas*. en «Archiv für Sozialwiss. u. Sozialpolitik», 1914, vol. 38, págs. 330 sig.

<sup>95</sup> Arthur Elösser, *op. cit.*. 13; Paul Ernst, *Ein Credo*. 1912, págs. 102 sig.

Lessing en *Natán el Sabio*: «Ningún hombre debe verse obligado», palabras que, naturalmente, no significan que el hombre esté libre de deberes, sino que es interiormente libre, es decir libre en la elección de sus medios, y que no es responsable de sus acciones más que ante sí mismo. En el antiguo drama se acentuaban los lazos internos; en el nuevo se acentúan los externos; pero éstos, por muy opresivos que sean, dejan curso libre a la acción dramáticamente relevante. «La vieja tragedia descansa en un inevitable deber —dice Goethe en su ensayo *Shakespeare und Kein Ende*—; todo deber es des-pótico..., la voluntad, por el contrario, es libre... Es el dios de la época.: El deber hace a la tragedia grande y fuerte, la voluntad la hace débil y pequeña.» Goethe adopta aquí un punto de vista conservador y valora el drama según el esquema de la antigua inmolación cuasirreligiosa, en lugar de hacerlo según los principios del conflicto de voluntad y conciencia en que el drama se ha convertido; reprocha al drama moderno el que conceda a sus héroes demasiada libertad. Los críticos posteriores caen en el error opuesto y piensan que el determinismo del drama naturalista no plantea la cuestión de la libertad y hace imposible, por tanto, todo conflicto dramático. Ellos no comprenden que, a efectos dramáticos, es totalmente indiferente cuál es el origen de la voluntad, por qué motivos se rige, qué es en ella «espiritual» y qué es «material», con tal que de una manera u otra haya conflicto dramático<sup>96</sup>.

Estos críticos consideran, según el principio que oponen a la voluntad del héroe, algo completamente distinto de lo que Goethe había considerado; se trata de dos clases completamente distintas de necesidad. Goethe piensa, al referirse a las antinomias del antiguo drama, en el conflicto entre deber y pasión, lealtad y amor, moderación y presunción, y lamenta que en el drama moderno la fuerza de los principios objetivos de orden haya disminuido en comparación con la del subjetivismo. Posteriormente se entiende por necesidad, la mayor parte de las veces, las leyes de la realidad empírica, es decir aquéllas del ámbito físico y social cuya inevitabilidad ha descubierto precisamente el siglo XVIII. En realidad se

<sup>96</sup> Cf. G. Lukács, *op. cit.*, pág. 343.

trata de tres cosas distintas: una voluntad, un deber y una necesidad. La inclinación individual en el drama moderno está frente a dos distintos órdenes objetivos de la realidad; uno ético-normativo y otro físico-fáctico. El idealismo filosófico describe las leyes de la experiencia como meramente accidentales, en contraste con la validez universal de las normas éticas, y, de acuerdo con este idealismo, la moderna teoría neoclásica considera corruptor el predominio en el drama de las condiciones materiales de la existencia. Pero afirmar que la dependencia del héroe de su ámbito material frustra toda manifestación voluntaria, todo conflicto dramático, todo efecto trágico, y hace por sí misma problemática la posibilidad del drama, no es otra cosa que un prejuicio romántico idealista. El mundo moderno, naturalmente, ofrece a la tragedia, como consecuencia de su moral conciliadora y del sentido no trágico de la vida en la burguesía, menos material que el que le ofrecían las edades anteriores. El público burgués prefiere las obras con un *happy ending* a las grandes tragedias torturantes, y, como Hebbel señala en el prólogo a su *María Magdalena*, no encuentra ninguna diferencia esencial entre trágico y triste. Este público no comprende simplemente que la tristeza no es en sí trágica, y que lo trágico no es necesariamente triste.

El siglo XVIII era aficionado al teatro y fue para la historia del drama un período inusitadamente fértil, pero no fue un período trágico, no fue una época que considerase el problema de la existencia humana en forma de alternativas sin componenda posible. Las grandes épocas de la tragedia son aquéllas en las que se realizan los desplazamientos sociales revolucionarios y una clase dominante pierde súbitamente su poder y su influencia. Los conflictos trágicos giran usualmente en torno a los valores que constituyen la base moral del poder de esta clase, y la ruina del héroe simboliza y transfigura la ruina que amenaza a la clase como conjunto. Tanto la tragedia griega como el drama inglés, español y francés de los siglos XVI y XVII aparecen en tales períodos de crisis y simbolizan el destino trágico de sus aristocracias. El drama heroíza e idealiza su ruina de acuerdo con el concepto del público, que en gran parte se compone ya de miembros de la misma clase que decae.

También en el caso del drama shakespeariano, cuyo público no está dominado por esta clase y donde el poeta no está del lado de la clase social amenazada de ruina, la tragedia extrae su inspiración, su concepto del heroísmo y su idea de la necesidad, de la perspectiva que le ofrece el destino de las antiguas clases dominantes. En contraste con estas épocas, los períodos en que impone el tono una clase social que cree en su triunfo definitivo no son favorables para el drama trágico. Su optimismo, su fe en la capacidad de victoria de la razón y de la justicia, impiden el resultado trágico de la complicación dramática o buscan hacer de la necesidad trágica una equivocación trágica. La diferencia entre las tragedias de Shakespeare y de Corneille, de un lado, y las de Lessing y Schiller, de otro, consiste en que en las primeras la ruina del héroe es una sublime necesidad y, en las otras, mera necesidad histórica. No hay orden social imaginable en el que Hamlet o Antonio no tengan que caer inevitablemente en la ruina; pero los héroes de Lessing y Schiller, Sara Sampson y Emilia Galotti, Fernando y Luisa, Carlos y Posa, pueden, por el contrario, ser felices y estar alegres en cualquier otra sociedad y en cualquier otro tiempo, excepto en los suyos propios, es decir en los de sus autores. Una época que considera la infelicidad de los hombres como algo condicionado históricamente, y no la considera como un hado inevitable e irreparable, puede, sin embargo, crear tragedias, incluso importantes, pero en cambio no puede en modo alguno decir en esta forma su palabra última y más profunda. Con todo, puede ser exacto decir que «cada época engendra su propia necesidad y, por lo tanto, su propia tragedia»<sup>97</sup>; sin embargo, el género representativo de la Ilustración no fue la tragedia, sino la novela. En épocas de tragedia, los representantes de las viejas instituciones combaten el concepto del mundo y las aspiraciones de la nueva generación; y en épocas en que prevalece el drama no trágico, por lo general la generación joven combate las viejas instituciones. El individuo aislado, naturalmente, puede estrellarse contra tales instituciones lo mismo que puede ser exterminado por los representantes de un mundo nuevo.

---

<sup>97</sup> A. Elösser, *op. cit.*, pág. 215.

Sin embargo, una clase que cree en su victoria definitiva considerará a sus víctimas como el precio de su victoria, y, por el contrario, otra que siente cercano su fin irremisible ve en el destino trágico de sus héroes el signo de la ruina del mundo y de un crepúsculo de los dioses. A la burguesía optimista que cree en la victoria de su causa, los golpes destructores del destino ciego no le ofrecen tranquilidad ni ánimos; sólo las clases en ruina de las épocas trágicas encuentran consuelo en la idea de que en este mundo toda grandeza y toda nobleza están condenadas a la ruina, e iluminan esta ruina con un resplandor transfigurador. Tal vez la filosofía romántica de la tragedia, con su apoteosis del héroe que se ofrece voluntariamente, es ya un signo de la decadencia de la burguesía. En cualquier caso, la burguesía no engendra un drama trágico reconciliado con el destino hasta que no se siente amenazada en su propia existencia; entonces se verá aparecer, como ocurre en las obras de Ibsen, al destino llamando a la puerta, en la figura amenazadora de la juventud triunfante.

La diferencia más importante entre la experiencia trágica del siglo XIX y la de los tiempos anteriores consistió en que la moderna burguesía, en contraste con las antiguas aristocracias, no sólo se sintió amenazada desde fuera. Era una clase tan diversamente compuesta e integrada por tan distintos elementos que parecía llevar implícita la disolución desde sus comienzos. Comprendía no sólo elementos que simpatizaban con los grupos reaccionarios y otros que se sentían solidarizados con el bajo pueblo, sino, sobre todo, también aquella intelectualidad socialmente desarraigada que coqueteaba tan pronto con las clases superiores como con las inferiores, y que, por ello, representaba en parte las ideas del romanticismo contrarrevolucionario y enemigo de la Ilustración, y en parte luchaba en pro de la revolución permanente. En ambos casos despertaba en la burguesía dudas sobre su propio derecho a la existencia y sobre la duración de su orden social. Surgió un sentido de la vida antiburgués o «supraburgués», una conciencia de que la burguesía había sido infiel a sus ideas originales y de que ahora tenía que vencerse a sí misma y luchar para conquistar un ideal de humanidad universalmente válido. En general, naturalmente, estas

tendencias «supraburguesas» tenían un origen antiburgués y anti-democrático. La evolución que hizo que Goethe, Schiller y muchos otros escritores, principalmente en Alemania, pasaran de sus comienzos revolucionarios a su actitud posterior conservadora y frecuentemente antirrevolucionaria, correspondía al movimiento reaccionario de la propia burguesía y a la traición de la burguesía a la Ilustración. Los escritores eran simplemente los portavoces de su público. Pero no era raro el caso de que sublimaran las convicciones reaccionarias de sus lectores, y que, con su conciencia menos desarrollada y con su mayor destreza para fingir, simularan más altos ideales supraburgueses cuando estaban unidos realmente hasta un nivel pre y antiburgués.

Esta psicología de represión y sublimación trajo consigo a menudo una estructura tan embrollada que las diversas tendencias son con frecuencia apenas diferenciables. Se ha podido establecer que en *Amor y engaño (Kabale und Liebe)*, de Schiller, por ejemplo, se cruzan tres generaciones distintas y, por tanto, tres ideologías: la preburguesa del círculo cortesano, la burguesa de la familia de Luisa, y la «supraburguesa» de Fernando<sup>98</sup>. Pero el mundo supraburgués se diferencia en esta obra del burgués todavía simplemente en su mayor holgura y en su carencia de prejuicios. Las relaciones son ya mucho más complicadas en una obra como *Don Carlos*, donde la filosofía supraburguesa de Posa le hace capaz de comprender a Felipe e incluso hasta de sentir cierta simpatía por el «desgraciado» rey. En una palabra, es cada vez más difícil establecer si la mentalidad «supraburguesa» del dramaturgo corresponde a una ideología progresiva o reaccionaria, y si se trata de una auto-superación de la burguesía o, simplemente, de una desertión. Como quiera que sea, los ataques a la burguesía se convierten en un rasgo característico del drama burgués, y el rebelde contra la moral burguesa y su sentido de la vida, el burlador de los convencionalismos burgueses y de su filisteísmo y su estrechez de miras llega a ser una de sus figuras básicas. Sería extraordinariamente

<sup>98</sup> Fritz Brüggemann, *Der Kampf um die bürgerliche Welt und Lebensanschauung i. d. deutschen Lit. d. 18. Jahrhunderts*. «Deutsche Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch.», III/1, 1925.

revelador para la enajenación gradual de la literatura frente al poder de la burguesía estudiar la metamorfosis que ha experimentado esta figura desde el *Sturm und Drang* hasta Ibsen y Shaw. Porque no se trata simplemente del estereotipado rebelde contra el orden social establecido, que es uno de los tipos básicos del drama en todos los tiempos, ni de una mera variante de la rebelión contra el que por el momento detenta el poder, que es una de las situaciones dramáticas fundamentales, sino que representa un ataque concreto y consecuente contra la burguesía, contra los fundamentos de su existencia espiritual y de sus pretensiones de representar una norma ética de validez universal. En suma, nos encontramos ante una forma literaria que, de ser una de las armas más efectivas de la clase media, se convirtió en un instrumento peligroso de su autoenajenamiento y su desmoralización.

## ALEMANIA Y LA ILUSTRACIÓN

**E**L movimiento romántico del siglo XVIII fue en toda Europa un fenómeno sociológicamente contradictorio. Representaba, de una parte, la continuación y la cumbre de la emancipación de la burguesía iniciada con la Ilustración, siendo por ello la expresión de un emocionalismo y un entusiasmo plebeyos y, por tanto, la antítesis del intelectualismo delicado y discreto de las clases superiores; y, por otra parte, era la reacción de estas mismas clases contra el racionalismo «corruptor» y las tendencias reformadoras de la Ilustración. Este movimiento se desarrolló al principio en los amplios sectores de la clase media, en los que la Ilustración había influido sólo superficialmente, y en aquella parte de la burguesía a la que le parecía que la Ilustración estaba todavía demasiado estrechamente ligada con la vieja cultura clásica; gradualmente, sin embargo, se convirtió en posesión de aquellos estratos que utilizaban las tendencias emocionales de la época para el logro de sus objetivos antirracionales, reaccionarios religiosa y políticamente. Sin embargo, mientras que en Francia e Inglaterra la burguesía seguía siendo consciente de su propia situación social y no abandonó nunca completamente las conquistas de la Ilustración, en Alemania cayó bajo el influjo de la ideología irracionalista romántica antes de que hubiera pasado por la escuela del racionalismo. Con esto no quiere decirse que el racionalismo como doctrina no tuviera ningún representante en Alemania; probablemente estuvo presente en las universidades alemanas de manera más vigorosa que en parte alguna, pero fue siempre cabalmente eso: una doctrina, la especialidad de unos estudiosos y de los poetas académicos. Nadie había infiltrado completamente este racionalismo en la vida pública, en la ideología políticosocial de las grandes masas y en la actitud vital de las clases medias. Había en

Alemania, efectivamente, grandes representantes aislados de la Ilustración, Lessing sobre todo, que es probablemente la personalidad más genuina y más atractiva humanamente de todo el movimiento; pero los seguidores sinceros, lúcidos y constantes de las ideas de la Ilustración fueron siempre fenómenos aislados y constituyeron una excepción, incluso entre los intelectuales. La mayoría de la burguesía y de la intelectualidad era incapaz de comprender el significado de la Ilustración en relación con su propio interés de clase; no era difícil desfigurar ante sus ojos el carácter del movimiento y caricaturizar las limitaciones e insuficiencias del racionalismo. No se puede, naturalmente, presentar el proceso simplemente como una *conspiración* en la que los escritores fuesen mercenarios y cómplices de los políticos. Probablemente ni siquiera los conductores de la opinión pública admitieron nunca que se trataba de una falsificación ideológica de la realidad, pero en cualquier caso los representantes intelectuales de la burguesía estaban bien lejos de tener conciencia de que aquello era un fraude o una traición.

Pero ¿cómo surgió esta falsa conciencia, esta ingenuidad política de la intelectualidad, que condujo finalmente a Alemania a la tragedia? ¿Cómo se puede explicar que la burguesía alemana no llegara nunca a asimilar auténticamente la Ilustración, y que la intelectualidad progresista y con conciencia de clase fallara completamente como grupo compacto? La Ilustración fue la escuela política elemental de la burguesía moderna, y sin ella su papel en la historia cultural de los últimos siglos sería inconcebible. La desgracia de Alemania consistió en que desaprovechó a su tiempo esta escuela, y después no pudo nunca ya resarcirse de ello. Cuando la Ilustración pasó a ser el movimiento intelectual predominante en Europa, la intelectualidad alemana no estaba madura todavía para participar en él; y luego ya no era tan fácil sobreponerse a las ingenuidades y perjuicios del movimiento.

El retraso de la intelectualidad alemana, naturalmente, no explica nada, y él mismo debe ser explicado previamente. La burguesía alemana había perdido en el curso del siglo XVI su influencia económica y política, que había ido creciendo constante-

mente desde finales de la Edad Media, perdiendo con ello su significación cultural. El comercio internacional se desplazó del Mediterráneo al océano Atlántico: la Liga Hanseática y las ciudades alemanas fueron sustituidas por las holandesas e inglesas, y las ciudades del sur de Alemania, particularmente Augsburgo, Nuremberg, Ratisbona y Ulm, centros de la cultura alemana de entonces, declinaron al mismo tiempo que las ciudades mercantiles italianas, cuyas líneas de comunicación en el ámbito del Mediterráneo habían cortado los turcos. La ruina de las ciudades alemanas significaba la decadencia de la burguesía rudesca; los príncipes no tenían ya nada que esperar ni que temer de ella. El poder de los príncipes había llegado en el oeste de Europa, desde finales del siglo XVI, a un fortalecimiento considerable, dando lugar a un nuevo proceso de aristocratización, pero las monarquías occidentales se apoyaban siempre en parte en la burguesía en su lucha contra la nobleza feudal, y, por lo que se refiere a la nobleza, abandonó el comercio y la industria totalmente en manos de la burguesía, como ocurrió en Francia, o se alió con ella para el aprovechamiento de la prosperidad económica, como en Inglaterra. Por el contrario, los príncipes alemanes, que después de la dominación de las sublevaciones de los campesinos eran los dueños indiscutibles del país, no veían peligro en la nobleza, a la que ellos mismos pertenecían y cuya política representaban ante el Emperador, sino en los campesinos y en la burguesía, que amenazaban su predominio. Los príncipes territoriales alemanes, a diferencia de los reyes de Francia y de Inglaterra, eran grandes terratenientes que tenían sobre todo intereses feudales y a los que el bienestar de la burguesía y de las ciudades no les preocupaba gran cosa. La guerra de los treinta años había completado el hundimiento del comercio alemán y destruido las ciudades tanto en lo económico como en lo político<sup>99</sup>. La paz de Westfalia confirmó el particularismo alemán y fortaleció la soberanía de los príncipes territoriales; sancionó con ello aquellas condiciones frente a las cuales el oeste de Europa, donde el rey, hasta cierto punto, representaba la unidad de la nación y defendía sus intereses en de-

---

<sup>99</sup> Karl Biedermann, *Deutschland im 18. Jahrh.*, 1880, 2.<sup>a</sup> ed., I, págs. 276 sigs.

terminadas circunstancias incluso contra la aristocracia, puede ser calificado como progresista. Aquí continuó existiendo entre el rey y la nobleza insubordinada, incluso después de la reconciliación, una cierta tensión de la que la burguesía se aprovechó resueltamente; en Alemania, por el contrario, los príncipes y la nobleza estaban siempre de acuerdo cuando se trataba de privar de sus derechos a las demás clases. En el oeste de Europa la burguesía se había establecido en la Administración y nunca más pudo ser completamente desalojada de ella; pero en Alemania, donde la lealtad del ejército y de la burocracia constituía el fundamento de un nuevo feudalismo, los puestos, con excepción de los funcionarios subalternos, estaban reservados a la alta nobleza y a la nobleza campesina. El pueblo era oprimido por los funcionarios de la Corona, altos y bajos, tan fuertemente o más que antaño por los intendentes de los señores feudales. Los campesinos no habían conocido en Alemania otra cosa que la servidumbre, pero ahora también la burguesía perdió todo lo que había ganado en el curso de los siglos XIV y XV. Primeramente se empobreció y fue privada de sus privilegios, y después perdió también la confianza en sí misma y la propia estimación. Y, finalmente, desarrolló, partiendo de su miseria, aquellos ideales de moral de sumisión, aquella lealtad y aquella fidelidad que autorizaban a todo burgués que se revolcaba en el polvo a sentirse servidor de un alto ideal.

Así como la evolución desde el mercantilismo hacia la libertad de comercio e industria tuvo lugar en Alemania sólo con mucha lentitud y apenas se completa antes de 1850 <sup>100</sup>, también el poder central político consigue la supremacía sobre los señores territoriales no antes de la segunda mitad del siglo XIX. Como ha señalado un historiador francés, el interregno dura efectivamente hasta 1870 <sup>101</sup>. En el siglo XVI el Imperio se restablece transitoriamente, y Carlos V consigue, apoyado en la corriente absolutista de la época, consolidar el poder imperial; sin embargo, no tuvo éxito en su intento de quebrantar la autoridad de los príncipes. Sus actividades eran demasiado dispersas como para dedicarse a la mo-

<sup>100</sup> Werner Sombart, *Der Bourgeois*, 1913, págs. 183-184.

<sup>101</sup> Jacques Bainville, *Histoire de deux peuples*, 1933, pág. 35.

dificación de las condiciones en Alemania. Por otra parte, debido a sus intereses en Europa, debía sacrificar de antemano la causa de la Reforma alemana a sus consideraciones al papa, y así desaprovechó la irrecuperable ocasión de crear una Alemania unida, partiendo de un movimiento popular auténtico<sup>102</sup>. Cedió las ventajas anejas al patronato de la Reforma a los príncipes alemanes, a los que Lutero entregó inmediatamente el instrumento del poder espiritual. Lutero los convirtió en cabezas de las iglesias locales y les confirió autoridad para guiar en lo sucesivo la vida de sus súbditos también en lo espiritual y para tomar sobre sí el cuidado de su salvación. Los príncipes se apoderaron de los bienes de la Iglesia, decidieron sobre la provisión de los cargos eclesiásticos, tomaron en su mano la educación religiosa, y, por lo tanto, no hay que maravillarse ante el hecho de que las iglesias locales se convirtieran en el apoyo más seguro del poder de los príncipes. Predicaban el deber de obediencia a la autoridad, confirmaban el derecho divino de sus ilustres señores y originaban aquel espíritu apagado, mezquino y conservador que caracteriza al luteranismo alemán en el siglo XVII. El despotismo de los pequeños Estados, al que no se oponía entonces ningún poder en el país, apartó igualmente de la Iglesia a las clases progresistas.

El espíritu burgués de los siglos XV y XVI desaparece también del arte y de la cultura alemanes, hasta tal punto que no puede hablarse de tales cosas después de la paz de Westfalia. Los alemanes participan del estilo cortesano-aristocrático francés no sólo como discípulos y seguidores, sino que lo aceptan, bien a través de la importación directa de artistas y artesanos, bien de la imitación servil de los modelos franceses. Todos los doscientos pequeños Estados pusieron su ambición en igualar al rey de Francia y a la corte de Versalles. Así surgen en la primera mitad del siglo XVIII los magníficos castillos de los príncipes alemanes: Nymphenburg, Schleissheim, Ludwigsburg, Pommersfelden, el Zwinger en Dresde, la Orangerie en Fulda, la Residencia de Würzburg, Bruchsal, Rheinsberg, Sanssouci, todos construidos con una misma escala y

<sup>102</sup> Cf. Geoffrey Barraclough, *Factors in German History*, 1946, pág. 68.

adornados con un lujo que no está en proporción con el poder y los recursos de los estados, en su mayor parte muy pequeños y muy pobres. Gracias a este derroche se desarrolla algo así como una variedad alemana del rococó francés e italiano. Pero la literatura no sacó mucho provecho de la ambición de los príncipes, y los poetas obtuvieron por este lado poca inspiración, con excepción de algunas cortes poéticas, las cuales, sin embargo, no surgen hasta finales de siglo. «Alemania es un enjambre de príncipes, de los cuales tres cuartas partes apenas si tienen sano el juicio y son la afrenta y el azote de la humanidad», escribe un contemporáneo. «Tan pequeños como son sus estados, y, sin embargo, se imaginan que la humanidad se ha hecho para ellos»<sup>103</sup>. Con todo, había en Alemania príncipes muy distintos, más y menos cultos, más y menos déspotas, progresistas y retrógrados, amantes del arte o simplemente de la bambolla; pero probablemente no había ni uno que dudara de que, para un mortal común, el sentido de la existencia consistía en ser dominado y explotado por su señor.

Los recursos de dinero que no eran consumidos por el lujo absurdo, la construcción arquitectónica perulante, la corte dispendiosa y las amantes de los príncipes, se dedicaban al ejército y a la burocracia. El ejército, naturalmente, podía desempeñar sólo servicios de policía y costaba relativamente poco; más pesadamente cargaba sobre la nación la burocracia. Esta fragmentación política originaba de por sí una multiplicación del aparato estatal, incrementado aún más por la burocratización del Estado, la traslación de las funciones de las corporaciones autónomas a las oficinas estatales, la afición a decretos y ordenanzas y la tendencia general a la reglamentación de la vida pública y privada. Es cierto que en Francia dominaba el mismo sistema político, económico y social; también en ella el ciudadano estaba cohibido en sus negocios y empresas por el intervencionismo, y perjudicado por el desgobierno, y tenía que sufrir, lo mismo que en Alemania, la privación de derechos y el desprecio; pero en las condiciones de pequeñez de los principados alemanes todo esto resultaba más opresivo y humi-

<sup>103</sup> El conde Manteuffel en una carta al filósofo Wolf. Citado por K. Biedermann, *op. cit.*, II, 1, pág. 140.

llante. En la vecindad inmediata de la corte, bajo la opresión de un aparato estatal minúsculo, pero de un príncipe exigente y pródigo, y siempre vigilado por funcionarios poco influyentes, pero inhumanos, el ciudadano alemán llevaba una existencia inquieta y amenazada siempre. Es cierto que el servicio oficial absorbía en sus funciones subordinadas una parte considerable de la clase media, pero corrompía a estos pequeños funcionarios por la circunstancia de que el empleo oficial representaba para la mayoría de ellos la única posibilidad de vivir conforme a su condición. Para un miembro de la burguesía que no se ocupara en el comercio o en la industria no quedaba otro recurso que convertirse en funcionario oficial, jurista de la administración pública, clérigo de la iglesia local o profesor en un instituto público.

La impotencia de la clase burguesa, su exclusión del gobierno del país, así como de toda actividad política, provocó una pasividad que se extendió a toda la vida cultural. La intelectualidad formada por funcionarios subalternos, maestros de escuela y poetas ajenos al mundo se acostumbró a trazar una línea divisoria entre su vida privada y la política, y a renunciar de antemano a toda influencia práctica. Se resarcía de ello con su exagerado idealismo y con el acentuado desinterés de su ideología, y cedía la dirección del Estado a los detentadores del poder. En esta renuncia se manifiesta no sólo una indiferencia absoluta por las aparentemente inalterables condiciones sociales, sino también un desprecio manifiesto de la política como profesión. La intelectualidad burguesa perdió de esta manera todo contacto con la realidad social y se hizo cada vez más aislada, más excéntrica e intransigente. Su pensamiento se hizo meramente contemplativo y especulativo, irreal e irracional; su modo de expresión se volvió caprichoso, encasillado, incomunicable, incapaz de tomar en consideración a los demás y opuesto a toda corrección venida del exterior. Se retiró a un nivel de vida «universalmente humano», situado por encima de clases, estamentos y grupos; hizo de su falta de sentido práctico una virtud y la llamó idealismo, interioridad y superación de las limitaciones de tiempo y espacio. Desarrolló, partiendo de su involuntaria pasividad, un ideal idílico de existencia privada, y, partiendo de sus tra-

bas exteriores, la idea de la libertad interior y de la soberanía espiritual sobre la común realidad empírica. Así se llegó en Alemania a la separación completa de la literatura y la política y a la desaparición de aquel representante de la opinión pública tan conocido en el oeste de Europa: el escritor que es al mismo tiempo político, científico y publicista, buen filósofo y buen periodista.

La evolución social que dividía a la burguesía alemana desde finales de la Edad Media en distintos estratos claramente definibles llegó en el siglo XVI a una estabilización. La sustituyó, como proceso regresivo, una nueva integración, que dio como resultado otra vez una clase burguesa bastante indiferenciada, tal como la encontramos en el siglo XVII. Los estratos más amplios de la burguesía habían abandonado sus exigencias culturales, y la alta burguesía estaba tan diluida que ya no contaba mucho como factor cultural. Apenas se podía hablar ya de un estilo de vida burgués elevado, ni de una mentalidad burguesa creadora de una expresión propia en el arte y en la literatura. Lo que había surgido era más bien un nivel uniforme de carencia de exigencias, que recordaba las condiciones de la alta Edad Media. Los acontecimientos revolucionarios del siglo XVI, principalmente el desplazamiento de los centros de la economía mundial y el fortalecimiento del poder de los príncipes, destruyeron los frutos del gótico tardío y el Renacimiento burgueses. No quedaba ya nada de aquella cultura que tenía sus fundamentos en el modelo de vida burgués, ni de los criterios de una educación propiamente burguesa, ni del ideal artístico específicamente burgués, ni de la atmósfera espiritual de una época en la que todo el desarrollo cultural decisivo y las tendencias progresistas artísticas y filosóficas se movían dentro de las formas de pensamiento y experiencia de la burguesía, y las personalidades señeras, como Durero y Altdorfer, Hans Sachs y Jakob Böhme, eran representantes de la mentalidad burguesa.

La burguesía, que consiguió riqueza y consideración gracias a la evolución de la economía monetaria, el crecimiento de las ciudades y la decadencia de la nobleza feudal, logró por la lucha y por su influencia monetaria la autonomía de los municipios más grandes, asumió su administración y conquistó puestos importantes en

el gobierno del Estado, en el consejo de los príncipes y en la administración de justicia. La decadencia posterior de las ciudades alemanas y la consiguiente pérdida de prestigio de la burguesía, así como la progresiva ruina económica de la nobleza, condujeron ya a finales del siglo XVI al desplazamiento del elemento burgués de los puestos del Estado y de la corte y a la incautación de estos puestos por la nobleza<sup>104</sup>. La guerra de los treinta años, que empeoró también la situación de las clases feudales, renovó y apresuró el curso de la nobleza hacia los empleos oficiales y privó a la burguesía de la alta carrera de funcionario. En Francia se desarrolló la nobleza burocrática —que tenía principalmente su origen en la burguesía— *junto* a la nobleza campesina y cortesana; en Alemania, por el contrario, la misma aristocracia caballeresca y terrateniente se transformó en tal nobleza burocrática, y la burguesía fue arrinconada, de manera mucho más radical incluso que luego en el siglo XVIII, en las filas de la burocracia subalterna. La victoria de los príncipes significó el fin de las «clases» como factor político, es decir la privación de derechos tanto de la nobleza como de la clase media; a partir de entonces había solamente *un* poder político: el de los príncipes. Pero ocurrió lo que en general suele ocurrir en tales casos: los príncipes indemnizaron a la nobleza y dejaron a la burguesía con las manos vacías. La sociedad alemana está dominada ahora por dos grupos: los altos funcionarios del Estado y de la corte, que forman *una* especie de nuevos vasallos con relación a los príncipes, y la burocracia más baja, que está constituida por los más fieles servidores de los príncipes. Unos se resarcen de su servilismo para con sus superiores mediante una inmensa brutalidad hacia los inferiores, y otros se compensan con un culto de la disciplina que hace del jefe un «director íntimo» de la propia conducta, y del *cumplimiento del deber burocrático una religión*.

Sin embargo, a pesar de los impedimentos provenientes de los pequeños estados, con sus intereses particularistas y sus finanzas descuidadas, no se puede detener a la larga el progreso del comercio y de la industria. La burguesía se enriqueció otra vez y comen-

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, pág. 23.

zó a dividirse de nuevo en clases según su fortuna. Primeramente surgió una burguesía desgajada de la clase media inferior, que podía pagar la protección de los funcionarios de la corte y participar de la moda francesa de los círculos cortesanos. A través de esta alta burguesía, que es, junto a la nobleza cortesana, la única portadora de cultura en la nación, el gusto francés y el desprecio de las tradiciones nativas se extienden a toda la intelectualidad. La literatura francesa dominó las universidades y encontró en Gottsched el poeta erudito representativo de la época, su abogado más entusiasta. El arte burgués del Renacimiento alemán y las escasas huellas que se han conservado de él como tradición viva le parecen a éste groseros, atrofiados y faltos de gusto en comparación con el ideal artístico francés. Y, a pesar de esto, Gottsched no puede en modo alguno ser considerado como el portavoz literario de la aristocracia; es más bien el exponente de la burguesía, que, ciertamente, no tiene todavía un ideal propio y no posee carácter nacional distinto ni conciencia de clase inequívoca. Naturalmente, no debe olvidarse que la cultura aristocrática que se ofrece como modelo a la burguesía, e incluso la cultura de la nobleza cortesana, son sólo una seudocultura compuesta según patrones estereotipados y frecuentemente vacíos <sup>105</sup>. La literatura profana universal, que, por decirlo así, representa la única necesidad cultural de estas clases, se limitaba hacia 1700 a los géneros que eran también populares en los círculos aristocráticos cortesanos de Francia, sobre todo a la novela heroica, pastoril y amorosa, y a la tragedia heroica. Pero sus creadores son, a diferencia de los autores franceses e ingleses, personas de formación académica, es decir profesores universitarios, juristas y funcionarios de la corte, que pertenecen en su mayor parte a la burguesía. Hay entre ellos nobles como el barón de Canitz, Friedrich von Spee y Friedrich von Logau, pero apenas si hay un representante de las clases inferiores <sup>106</sup>. Aparte de los grandes señores que escribían versos para esparcimiento y recreo propio, todos estos autores dependen directa o indirectamente de la corte. O están al servicio directo del príncipe, o están adscritos a una de las

<sup>105</sup> *Ibid.*, pág. 134.

<sup>106</sup> W. H. Bruford, *Germany in the 18th Century*. 1935, págs. 310-311.

universidades y pertenecen de esta manera al séquito cortesano.

El primer poeta profesional alemán en el sentido europeo de la palabra es Klopstock, si bien tampoco él pudo valerse completamente sin el apoyo de protectores privados. Antes de la aparición de Lessing y del desarrollo de la gran ciudad como base sustentadora de la literatura no hay en Alemania escritores libres. La gran burguesía permanece todavía largo tiempo fiel a la moda francesa y a las formas cortesanas de poesía. Sabemos que el gusto por el rococó, incluso en una ciudad mercantil como Leipzig, era el dominante aún en los tiempos en que Goethe era estudiante allí. A pesar de ello, había ciudades comerciales, tales como Hamburgo y Zurich, que habían sido las primeras en liberarse de los dictados del gusto de la corte y ofrecían acomodo a la literatura burguesa. Después de mediados de siglo había incluso cortes en las que la poesía encontraba cultivo—Weimar es el ejemplo clásico—, pero no había ya una poesía cortesana. Lessing es el representante de la burguesía y de la vida ciudadana, no sólo por su origen y sus simpatías, sino también por las características de su actividad de escritor, que es principalmente crítica y periodística. Berlín mostraba ya perfiles de gran ciudad cuando Lessing se estableció en ella. Tenía cien mil habitantes y disfrutaba, en parte como consecuencia de la guerra de los siete años, de cierta libertad de discusión y de crítica. Ciertamente, Federico II la suprimió tan pronto como tocó campos ajenos a la religión<sup>107</sup>. A esta limitación característica de lo discutible alude también Lessing en una carta a Nicolai: «Vuestra libertad berlinesa —escribe— se reduce... a la libertad de traer al mercado tantos absurdos contra la religión como se quiera... Hagan ustedes aparecer en Berlín a alguien que quiera levantar su voz en favor del derecho de los súbditos y contra la explotación y el despotismo... y descubrirán en seguida cuál es hoy el país más servil de Europa.» Y, sin embargo, Lessing sabía muy bien por qué iba a Berlín: se respiraba en esta gran ciudad un aire muy distinto del de las mezquinas residencias y de las universidades aisladas del mundo como por un muro, constitu-

<sup>107</sup> Wilhelm Dilthey, *Leben Schleiermachers*, I, 1870, págs. 183 sigs. Cf. W. Dilthey, *Das Erlebnis u. die Dichtung*, 1910, pág. 29.

yendo ella la única oportunidad ofrecida a un escritor de entonces que deseara trabajar <sup>108</sup>. Es verdad que Lessing llevó la existencia de un jornalero literario: ordenó bibliotecas, hizo oficios de secretario, realizó traducciones, pero era totalmente independiente. De lo que le costaba esta libertad puede uno hacerse idea oyendo la respuesta que dio en cierta ocasión a la pregunta de por qué escribía con letra tan pequeña: sus honorarios no cubrirían los gastos de papel y tinta si escribiera con letra más grande, respondió. Con cuarenta años pasados ya, no le quedó finalmente otro recurso que admitir el yugo contra el que se había rebelado toda su vida. Entró al servicio de un príncipe y pasó los últimos años angustiosos de su vida en Wolfenbüttel, como bibliotecario del duque de Brunswick. Sin embargo, la literatura alemana progresaba. El número de escritores aumentó (en 1773 había en Alemania unos tres mil autores, y en 1787 había ya el doble) y en las últimas decenas del siglo XVIII muchos vivían ya del fruto de sus trabajos literarios <sup>109</sup>. De todos modos, la mayoría debían hasta en la época romántica buscar una ocupación burguesa. Gellert, Herder y Lavater eran teólogos; Hamann, Winckelmann, Lenz, Hölderlin y Fichte, profesores privados; Gottsched, Kant, Schiller, Görres, Schelling y los hermanos Grimm eran profesores universitarios, y Novalis, A. W. Schlegel, Schleiermacher, Eichendorff y E. T. A. Hoffmann, funcionarios públicos.

Con el *Sturm und Drang* la literatura alemana se hace totalmente burguesa, a pesar incluso de que los jóvenes rebeldes no son precisamente indulgentes con respecto a la burguesía. Pero su protesta contra los abusos del despotismo y su exaltación de los derechos de la libertad son tan auténticas y tan sinceras como su actitud opuesta a la Ilustración. Y aunque son simplemente un grupo poco unido de ilusos enajenados y de locos ingenuos, están enraizados profundamente en la burguesía y apenas pueden desmentir su origen. Todo el período de la cultura alemana que se extiende desde el *Sturm und Drang* hasta el romanticismo está sustentado

<sup>108</sup> *Das Erlebnis u. die Dichtung*, 1910, pág. 30.

<sup>109</sup> Johann Goldfriedrich, *Gesch. des deutschen Buchhandels*, 1908-1909, III, págs. 118 sigs.

por esta burguesía; los jefes intelectuales de la época piensan y sienten de manera burguesa, y el público al que se dirigen se compone fundamentalmente de elementos burgueses. Ciertamente, este público no abarca la totalidad de la burguesía y a menudo se reduce a una élite no muy numerosa, pero, a pesar de ello, representa una tendencia progresista y consuma la disolución definitiva de la cultura cortesana. La burguesía evoluciona hacia una clase cultural que no sólo se destaca de la nobleza, sino también de la clase académica, y establece un puente tanto entre el mundo de la realidad y el del espíritu como entre los conductores intelectuales y los amplios estratos de la nación. Alemania se convierte ahora en aquel «país de la clase media» en el que la aristocracia se muestra siempre estéril, y la burguesía, por el contrario, a pesar de su impotencia política, se impone intelectualmente y socava con su racionalismo las formas no burguesas de la cultura. El racionalismo del siglo XVIII pertenece a los movimientos cuyo progreso puede ser retardado, pero no detenido por corrientes reaccionarias. Ningún grupo social podía desentenderse de él, y mucho menos la intelectualidad alemana, ya que sus tendencias antirracionalistas derivaban de la falsa comprensión de sus verdaderos intereses. La situación, pues, en Alemania, se conforma así a grandes rasgos: la actitud ante la vida de las clases portadoras de la cultura se aburguesa, sus hábitos mentales y sus formas de experiencia se vuelven racionalistas y revolucionarios, y surge un nuevo tipo de intelectual que carece íntimamente de vínculo, es decir que está libre de tradiciones y convencionalismos, y que no puede ejercer sobre la realidad política y social la correspondiente influencia, o que, frecuentemente, tampoco quiere hacerlo. Lucha contra el racionalismo, del que es portador involuntario, y se convierte en cierto modo en campeón del conservadurismo contra el cual cree estar luchando. De este modo, se mezclan características conservadoras y reaccionarias con rasgos progresistas y liberales <sup>110</sup>.

Lessing sabía que la «superación» del racionalismo por medio del *Sturm und Drang* era una aberración de la burguesía; por esto se

<sup>110</sup> Cf. Georg Lukács, *Fortschritt u. Reaktion i. d. deutschen Lit.*, en «Internationale Literatur», 1945, XV, 8/9, pág. 89.

mantiene tan reservado ante las obras juveniles de Goethe, principalmente ante *Goetz* y *Werther* <sup>111</sup>. La crítica que la nueva generación hacía de la filosofía popular racionalista estaba justificada ciertamente, pero en las circunstancias dadas se necesitaba más inteligencia para sobreponerse a las incapacidades del racionalismo que para seguir adherido a ellas. En su lucha contra la Iglesia, aliada con el absolutismo, la Ilustración se había vuelto insensible a todo lo que se relacionara con la religión y con las fuerzas irracionales en la historia, y los representantes del *Sturm und Drang* esgrimían estas fuerzas irracionales contra la realidad «desencantada», a la que no se sentían ligados en modo alguno. Pero con esto no hacían más que responder a los deseos de las clases dominantes, que se esforzaban en distraer la atención para que ésta no se fijase en la realidad, de la que ellos disfrutaban. Estas clases fomentaban toda mentalidad que presentara el significado del mundo como inexplicable e incalculable, y favorecían la espiritualización de los problemas, por medio de la cual podían ser encauzadas las tendencias revolucionarias dentro de la esfera intelectual, y la burguesía podía ser inducida a contentarse con una solución ideológica en vez de práctica <sup>112</sup>. Bajo la influencia de esta droga, la intelectualidad alemana perdió su sentido para el conocimiento positivo y racional y lo substituyó por la intuición y la visión metafísica.

El irracionalismo fue, ciertamente, un fenómeno común a toda Europa, pero se manifestó en todas partes esencialmente como una forma de emocionalismo, y sólo en Alemania recibe el cuño especial de idealismo y espiritualismo; únicamente allí se convirtió en una concepción metafísica que despreciaba la realidad empírica y se basaba en lo intemporal e infinito, en lo eterno y absoluto. Como forma de emocionalismo, el movimiento romántico tenía todavía una conexión inmediata con las tendencias revolucionarias existentes entre la burguesía; pero como forma de idealismo y supranaturalismo, por el contrario, se alejaba cada vez más de la ideología progresista burguesa. Es cierto que la filosofía idea-

<sup>111</sup> Franz Mehring, *Die Lessing-Legende*. 1893, pág. 371.

<sup>112</sup> Cf. Karl Mannheim, *Das konservative Denken*, en «Archiv. für Sozialwiss. u. Sozialpolit.», 1927, vol. 57, pág. 91.

lista alemana partía de la teoría del conocimiento antimetafísica de Kant, la cual tenía sus raíces en la Ilustración; pero su subjetivismo hacía derivar esta doctrina hacia un desprecio absoluto de la realidad objetiva, hasta situarse finalmente en una oposición decidida al realismo de la Ilustración. La filosofía alemana se había alejado ya con Kant del público culto lego de la época, sobre todo por su jerga, que era sencillamente incomprensible para los no iniciados y que identificaba la profundidad con la dificultad. El lenguaje científico alemán fue tomando paulatinamente aquel carácter frecuentemente vago, sugerente y de límites inciertos que lo distingue tan profundamente del estilo del lenguaje científico de Europa occidental. Los alemanes pierden al mismo tiempo el sentido de la realidad simple, sobria y segura, que en Occidente se estimaba tanto, y su preferencia por las construcciones especulativas y las complicaciones se convierte en una auténtica pasión.

El hábito mental denominado «pensamiento alemán», «ciencia alemana» y «estilo alemán» no debe ser considerado como expresión de una característica nacional constante, sino simplemente como un modo de pensamiento y lenguaje que surge en un período determinado de la historia cultural alemana —es decir en la segunda mitad del siglo XVIII— por obra de una determinada clase social, la intelectualidad burguesa, excluida del gobierno del país y prácticamente carente de influencia. Este estrato desempeña en el desarrollo de la clase culta alemana un papel tan importante como los literatos de la Ilustración en el del público lector de Francia. Lo que Tocqueville asegura de los orígenes de la mentalidad francesa —esto es, que debe su inclinación hacia las ideas racionales, abstractas y generales a la enorme influencia de la literatura de la Ilustración<sup>115</sup>— puede también aplicarse *mutatis mutandis* al origen de la mentalidad alemana, excéntrica y aficionada a las sorpresas y las complicaciones. Una y otra son creaciones de una época en la que la clase literaria, en proceso de independización, ejerció una influencia decisiva sobre el desarrollo intelectual de la nación. El siglo XVIII fue en todo Occidente, tanto en Francia e Inglaterra

<sup>115</sup> A. de Tocqueville, *op. cit.*, págs. 247-248. Cf. K. Mannheim, *loc. cit.*

como en Alemania, el período de nacimiento del pensamiento científico moderno y de los criterios de educación válidos hoy todavía en general. Surgieron al mismo tiempo que la moderna burguesía, y a ella deben su tenacidad. Así, por ejemplo, Thomas Mann, en *La montaña mágica*, juzga aún la Ilustración según los mismos puntos de vista utilizados por el movimiento del *Sturm und Drang*. Habla todavía del «superficial optimismo» del siglo pedagógico, y en la figura de Settembrini caracteriza al racionalismo europeo occidental como un charlatán frívolo y un filántropo vanidoso.

El irrealismo que se expresa en el pensamiento abstracto y en el lenguaje esotérico de los poetas y filósofos alemanes se manifiesta también en su individualismo exagerado y en su manía por la originalidad. Su deseo de ser absolutamente diferentes de los demás, lo mismo que su jerga, no son más que un síntoma de su naturaleza social. Las palabras de Madame de Staël: «trop d'idées neuves, pas assez d'idées communes», nos dan en la fórmula más breve el diagnóstico del espíritu alemán. Lo que les faltaba a los alemanes no era el pastel de los domingos, sino el pan nuestro de cada día. Les faltaba aquella sana, vigilante y competente opinión pública que en los países de Europa occidental puso de antemano límites a las aspiraciones individuales y creó una orientación común. Madame de Staël reconocía ya que la libertad individual, o, como Goethe la llamaba, el «sansculottismo literario» de los poetas alemanes, no era otra cosa que una compensación por su exclusión de la vida política activa. Su lenguaje cifrado y su «profundidad», su culto a lo difícil y lo complicado tenían también el mismo origen. Todo expresaba la aspiración a resarcirse de la falta de influencia política y social, que se había negado a la intelectualidad alemana, con su aislamiento intelectual y su posición especial, y a hacer de las más altas formas de la vida intelectual una especie de vedado restringido a una élite, como se había hecho con los privilegios políticos.

La intelectualidad alemana fue incapaz de comprender que el racionalismo y el empirismo eran aliados naturales de una clase media progresista y la mejor preparación para un orden social en el que la opresión desaparecería más pronto o más tarde. No podían

hacer a las fuerzas conservadoras servicio más grande que desacreditar «el sobrio lenguaje de la razón». Estos intelectuales se equivocaban en sus propósitos, por una parte porque los príncipes alemanes aceptaban en apariencia la Ilustración y adaptaban el racionalismo del viejo régimen absolutista al nuevo cultivo de la razón, y de otro lado debido a las tradiciones religiosas de los hogares de la pequeña burguesía, a menudo condicionados intelectualmente por la profesión de pastor del padre. La mayoría de los representantes de la intelectualidad habían heredado estas tradiciones, que experimentaban ahora un renacimiento prometedor a través del pietismo. Naturalmente, los intelectuales mantuvieron su campaña contra la Ilustración sobre todo en aquellos campos en que lo irracional tenía más ambiente tomando prestadas sus armas principalmente de la esfera religiosa y la estética. La experiencia religiosa era irracional en sí misma, y la artística se volvió irracional a medida que se alejó de los criterios estéticos de la cultura cortesana. En un principio, y siguiendo el ejemplo del neoplatonismo, se fundieron ambas esferas, pero poco después se dio la primacía de la nueva visión del mundo a las categorías estéticas. Los rasgos de una obra de arte, impenetrables a la razón e indefinibles en términos lógicos, no se descubrieron ahora, pues los había observado y acentuado ya el Renacimiento; pero el siglo XVIII es el primero en llamar la atención sobre la irracionalidad fundamental y la irregularidad de la creación artística. Esta época antiautoritaria, opuesta de manera consciente y sistemática al academicismo áulico, fue la primera en poner en tela de juicio que las facultades reflexivas, racionales e intelectuales, la inteligencia artística y la capacidad crítica, tuvieran parte en la génesis de la obra de arte.

El establecimiento del irracionalismo encontró en esta esfera una oposición infinitamente menor que en el campo de la teoría. Las tendencias opuestas a la Ilustración se retiraron a las líneas de la estética, y, partiendo de aquí, conquistaron todo el mundo intelectual. La estructura armónica de la obra de arte se trasladó a todo el cosmos, y al creador del mundo se le atribuyó una especie de plan artístico, como ya había hecho Plotino. «Lo bello es una manifestación de las fuerzas secretas de la naturaleza», decía el mis-

mo Goethe, que, por lo demás, no se inclinaba demasiado al misticismo, y toda la filosofía natural del romanticismo giraba en torno a esta idea. La estética se convierte en disciplina básica y en órgano de la metafísica. Ya en la teoría del conocimiento de Kant la experiencia era una creación del sujeto cognoscente, en analogía con la obra de arte, considerada desde siempre como producto del artista ligado a la realidad, pero señor de ella. Kant mismo creía no poder decir nada sobre la naturaleza del objeto en sí, y en cambio sí creía poder decir mucho sobre la espontaneidad del sujeto, y transformaba el conocimiento, que había sido concebido durante toda la antigüedad y la Edad Media como imagen de una realidad, en una función de la razón. La oposición de la objetividad a la libertad del sujeto disminuyó con la marcha del tiempo, y, como objeto de conocimiento, se convirtió finalmente en dominio absoluto del yo creador. ¿Cómo pudo cambiar tanto la concepción del mundo? Los sistemas filosóficos se trasladan al papel en las bibliotecas y en los gabinetes de estudio, pero no surgen en ellos; y si alguna vez es este el caso, como lo fue efectivamente en el idealismo alemán, tienen también su motivación real, derivada de la vida práctica. Los gabinetes de estudio de los filósofos alemanes estaban herméticamente cerrados, y la experiencia de la que estos filósofos derivaban, sus sistemas fue precisamente su aislamiento, su soledad y su falta de influencia en la vida práctica. Su concepción estética del mundo era en parte un cerrarse contra el mundo en el que el «intelecto» había demostrado ser impotente, y en parte un rodeo hacia la manifestación de un ideal humano que no podía realizarse por el camino directo de la educación política y social.

Voltaire y Rousseau se pusieron de moda al mismo tiempo en Alemania, pero la influencia de Rousseau fue incomparablemente más amplia y más profunda que la de su competidor. Ni siquiera en Francia encontró Rousseau tan numerosos y exaltados partidarios como en Alemania. Todo el *Sturm und Drang*, Lessing, Kant, Herder, Goethe y Schiller eran descendientes suyos y le reconocían su deuda. Kant veía en Rousseau al «Newton del mundo moral» y Herder le llamó «santo y profeta». La autoridad de Shaftesbury en Alemania estaba a la altura de la fama de que disfrutaba en su

propia patria. Los eruditos ingleses dedicados al siglo XVIII no le conceden especial significación, y encuentran incomprensible cómo este autor de «segunda fila» pudo alcanzar en Alemania tanto renombre <sup>114</sup>. Pero cuando se conocen mejor las circunstancias de Alemania, no resulta tan extraño que un irracionalista como Shaftesbury, con su espiritualismo opuesto a Locke, con su entusiasmo platónico y su idea plotiniana de la belleza como la esencia más íntima de la divinidad, produjera sobre los alemanes influencia tan profunda. Shaftesbury era un típico aristócrata *whig*, cuya singularidad intelectual encontraba su expresión más adecuada en la *χαλοχαγαθια* de su ideal pedagógico y de su doctrina moral estetizante. Su *self-breeding* no era otra cosa que la traducción de la idea de la selección aristocrática del campo de lo físico al de lo intelectual y moral. El origen sociológico de su ideal de la personalidad se reflejaba de modo tan inconfundible en la idea de que el conflicto entre los instintos egoístas y altruistas, que deprava moralmente a las clases más bajas de la humanidad, encuentra un equilibrio armónico en las clases más altas y «educadas», como en la identificación de lo verdadero y lo bueno con lo bello. La idea de que la vida es una obra de arte en la que se trabaja guiado por un instinto infalible (*moral sense*) lo mismo que el artista crea su obra guiado por el genio, era una concepción aristocrática que podía ser aceptada por la intelectualidad alemana de modo tan entusiasta simplemente porque fue mal entendida, pudiendo su aristocratism ser interpretado como conciencia de nobleza intelectual.

El mundo le parecía a la Ilustración algo plenamente comprensible, explicable y fácil de entender; el *Sturm und Drang*, por el contrario, lo consideraba como algo fundamentalmente incomprensible, misterioso y, desde el punto de vista de la razón humana, desprovisto de significado. Semejantes concepciones no son mera imaginación desarrollada según reglas lógicas. Una es consecuencia del convencimiento de poder conquistar y dominar la realidad, y la otra es la expresión del sentimiento de estar perdido y abandonado en esa realidad. No todas las clases sociales ni todas las

<sup>114</sup> Christian Friedr. Weiser, *Shaftesbury u. das deutsche Geistesleben*. 1916, págs. IX, XII.

generaciones abandonan el mundo voluntariamente; y cuando se ven obligadas a hacerlo, inventan a menudo las más bellas filosofías, cuentos de hadas y mitos para elevar a la esfera de la libertad, de la espiritualidad y la interioridad la necesidad a la que sucumben. Así surgieron también las teorías de la autorrealización de la Idea en la historia, del imperativo categórico de la persona moral, de la ley impuesta a sí mismo por el artista creador, y tantas otras semejantes. Pero nada refleja los motivos a partir de los cuales el *Sturm und Drang* desarrolla su imagen del mundo tan aguda y exhaustivamente como el concepto del genio artístico, al que se coloca en la cúspide de los valores humanos. Este concepto contiene sobre todo los criterios de lo irracional y lo subjetivo, que el prerromanticismo acentúa en oposición a la Ilustración dogmatizante y generalizadora, la elevación de la necesidad externa a una libertad interior, que es al mismo tiempo rebelde y despótica, y, finalmente, el principio de la originalidad, que en esta hora natal del escritor libre y de una competencia intelectual que se agudiza por momentos se convierte en el arma más importante en la lucha del intelectual por la existencia.

La creación artística, que tanto para el clasicismo cortesano como para la Ilustración era una actividad intelectual unívocamente definible y apoyada en reglas de gusto explicables y que podían aprenderse, se convierte ahora en un proceso misterioso que surge de fuentes tan insondables como la inspiración divina, la intuición ciega y una incalculable disposición de ánimo. Para el clasicismo y la Ilustración el genio era una inteligencia esclarecida vinculada a la razón, la teoría, la historia, la tradición y los convencionalismos; para el prerromanticismo y el *Sturm und Drang* se convierte en un ideal para el que es decisiva sobre todo la falta de estos vínculos. El genio se redime de las miserias cotidianas en la tierra imaginaria de un libre albedrío sin restricciones. Vive en ella libre no sólo de las cadenas de la razón, sino que al mismo tiempo está en posesión de fuerzas místicas que hacen innecesaria para él la ordinaria experiencia sensible. «El genio tiene presentimientos; es decir, su sentimiento va por delante de su observación. El genio no observa. Ve, siente», dice Lavater. Es cierto que los rasgos irra-

cionales, inconscientes y creadores del concepto de genio se encuentran ya en el prerromanticismo europeo occidental, sobre todo en *Conjectures on Original Composition*, 1759, de Edward Young, pero todavía en ellas el genio es al mero talento lo que un «mago» a un «buen constructor», mientras que en la filosofía del arte del *Sturm und Drang* se convierte, por el contrario, en un titán rebelde, sobrehumano y semejante a Dios. Ya no estamos frente a un nigromante cuyas artes sean incomprensibles pero no sobrenaturales, sino ante el guardián de una sabiduría misteriosa, ante un «hombre que habla de cosas inefables», que es legislador de un mundo propio con leyes propias <sup>115</sup>.

Este concepto del genio se distingue del de Young sobre todo por su extremo subjetivismo, debido a las circunstancias peculiares de Alemania. Los rasgos personales de la creación artística eran ya conocidos, tanto en el período helenístico como en el Renacimiento; sin embargo, ninguna de estas épocas llegó a un concepto del arte cuyo subjetivismo fuese comparable con el del siglo XVIII <sup>116</sup>. Pero también en el siglo XVIII es sólo en Alemania donde el subjetivismo evoluciona hacia una manía de originalidad que no se puede explicar simplemente como una protesta contra el dogmatismo de la Ilustración ni como un medio de autopropaganda de los literatos enfrentados en una competencia cerrada. Para comprenderlo rectamente, se debe tener en cuenta también la desmedida veneración que se dispensó al hombre enérgico, al «todo un hombre». El subjetivismo extremado, que ha sido llamado no sin razón «exceso de frenesí burgués» <sup>117</sup>, podía surgir sólo en un mundo burgués relativamente libre de la moral y la solidaridad de clase de la aristocracia, y dominado por la idea de la libre competencia; pero sin el antagonismo psicológico de la intelectualidad alemana oprimida e intimidada, que estaba siempre buscando indecisamente compensaciones entre la sumisión y la petulancia, el

<sup>115</sup> Cf. Rudolf Unger, *Hamann u. die Aufklärung*, 1925, 2.<sup>a</sup> ed., I, págs. 327-328.

<sup>116</sup> Cf. B. Schweitzer, *Der bildende Künstler u. der Befrist des Künstlerischen in der Antike*, 1925, pág. 130; Alfred Stränge, *Die Bedeutung des subjektivistischen Individualismus für die europäische Kunst von 1750-1850*, en «Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.», IX 1, pág. 94.

<sup>117</sup> L. Balet-E. Gerhard, *op. cit.*, pág. 228.

pesimismo y el optimismo desbordado, no hubiera podido llegar a la forma patológica propia del *Sturm und Drang*. Sin estas íntimas contradicciones y estas tendencias a la compensación exacerbada de las restricciones de la vida práctica sería incomprensible no sólo el subjetivismo, sino también la disolución formal del prerromanticismo alemán, su fuga hacia lo extravagante y lo informe y su doctrina de la falsedad fundamental y la inadecuación de toda forma. El mundo que se había vuelto ajeno y hostil no quería prestarse a ser reducido a una forma dominada y, por lo tanto, hizo de la atomización de la imagen del mundo de los prerrománticos y del carácter fragmentario de sus experiencias un símbolo de la existencia. El criterio de Goethe sobre la falsedad de toda forma procede del sentido de la vida de esta generación y corresponde en lo esencial a las palabras de Hamann, cuando decía que todo sistema «es en sí un obstáculo para la verdad»<sup>118</sup>.

El *Sturm und Drang* era en su estructura sociológica más complicado aún que las formas europeas occidentales del prerromanticismo; ello no sólo porque la burguesía y la intelectualidad alemanas nunca se habían identificado con la Ilustración lo bastante como para mantener siempre ante la vista las metas del movimiento y no extraviarse, sino también porque su lucha contra el racionalismo del régimen absolutista era al mismo tiempo una lucha contra las tendencias progresistas de la época. No se habían dado cuenta de que el racionalismo de los príncipes representaba para el futuro un peligro mucho menor que el antirracionalismo de sus propios compañeros de clase burguesa. Al volverse enemigos del despotismo, se convertían en instrumento de la reacción, y con sus ataques al centralismo burocrático favorecerían simplemente los intereses de las clases privilegiadas. Su lucha, naturalmente, se dirigía no contra las tendencias socialmente niveladoras, frente a las que estaba el interés de la aristocracia y de la alta burguesía, sino contra su influencia generalizadora, que violaba toda diferencia y toda variedad intelectual. Combatían el rígido formalismo de la administración racionalista en nombre de los derechos de la vida, del crecimiento

<sup>118</sup> Hamann, *Leben und Schriften von C. H. Gildemeister*. 1857-1873, V, pág. 228.

natural y el desarrollo orgánico, y sostenían no sólo la negación del Estado burocrático con su generalización mecánica y su reglamentación, sino también el espíritu reformador de la Ilustración planificadora y regularizadora. Y aunque la idea de la vida espontánea y antirracionalista tenía todavía un carácter indefinido e incluso hostil a la Ilustración, si bien todavía no mostraba un sentido expresamente conservador, contenía ya el germen de toda la filosofía conservadora. No se necesitaba ya mucho para adscribir a este principio de la «vida» una suprarracionalidad mística, frente a la que el racionalismo de la ideología de la Ilustración parecía artificioso, inflexible y doctrinario, y representar la génesis de las instituciones sociales y políticas a partir de la vida histórica como un crecimiento «natural», esto es, espontáneo y suprarracional, para proteger estas instituciones de todo ataque arbitrario y asegurar la existencia del sistema establecido.

A primera vista sorprende que el conservadurismo, que estamos acostumbrados a asociar con la idea de la continuidad y de la inercia, acentúa ahora el valor de la vida y la evolución, mientras que el liberalismo, habitualmente ligado a la idea del movimiento y la dinámica, basa sus reclamaciones en la razón. Esta aparente paradoja se quiso explicar diciendo que la ideología revolucionaria de la burguesía estaba en una relación «unívoca» con el racionalismo, y la contracorriente aceptó el punto de vista ideológicamente opuesto, aunque sólo fuera por «mera oposición»<sup>119</sup>. Pero la dificultad del problema está precisamente en que la relación de los distintos grupos sociales y direcciones políticas con el racionalismo del siglo XVIII no es precisamente inequívoca, y en que incluso el conservadurismo de la época tenía un carácter más o menos racionalista. La situación peculiar del *Sturm und Drang* entre la Ilustración y el romanticismo está justamente determinada por el hecho de que no se pueden identificar simplemente racionalismo y antirracionalismo con progreso y reacción, y de que el moderno racionalismo no es un fenómeno inequívoco y específico, sino una característica general de la historia moderna. Este racionalismo hace

<sup>119</sup> K. Mannheim, *loc. cit.*, pág. 470.

sentir su influencia desde el Renacimiento en todos los períodos de desarrollo y en todas las clases de la sociedad, y tan pronto muestra una tendencia hacia la elasticidad intelectual y la movilidad como una aspiración a lo permanente y universalmente válido. El racionalismo del Renacimiento italiano era completamente diferente del del clasicismo francés, y el de la Ilustración era otra vez distinto por completo del de la aristocracia cortesana y la monarquía absolutista. Había un racionalismo burgués y progresista, pero había también otro peculiar de las clases conservadoras. La burguesía del Renacimiento tenía que luchar contra hábitos y costumbres paralizadores, y, concretamente, su racionalismo mostraba un carácter dinámico y antitradicional y una tendencia orientada a la máxima eficacia. La nobleza contemporánea era caballeresco-romántica, irracional y nada práctica; sin embargo, principalmente bajo la presión del desarrollo económico, se adapta cada vez más desde finales del siglo XVI al racionalismo de la burguesía, aunque no sin modificar ciertas manifestaciones de esta forma de pensamiento y experiencia. Así se sometió sobre todo al antitradicionalismo de la ideología burguesa racionalista, pero eliminó de su propia imagen del mundo medieval todo lo fantástico y lo novelesco, y desarrolló en el curso del siglo XVII una filosofía del orden y la disciplina que era en lo esencial tan carente de dinámica como «razonable».

La burguesía de la Ilustración estaba en un principio bajo la influencia de esta aristocracia de mentalidad y acción racionalistas, y tomó de ella el ideal de un modo de vida estrictamente regulado y normativo, aunque, por otra parte, mantuvo la vieja forma del racionalismo procedente del Renacimiento, y desarrolló consecuentemente la doctrina de la eficiencia y la competición económicas. Pero la burguesía media de la segunda mitad del siglo XVIII volvió la espalda al racionalismo en algunos aspectos, y dejó de momento su interpretación a la nobleza y a la alta burguesía. Los estratos medios de la burguesía se volvieron rousseauianos, sentimentales y románticos, mientras las clases superiores, por el contrario, despreciaban toda sensiblería y permanecían fieles a su intelectualismo. La burguesía progresista, sin embargo, conservó el

carácter antitradicionalista y, por tanto, dinámico de su sentido de la vida, lo mismo que las clases conservadoras, a pesar del racionalismo de sus principios morales y de su concepción del arte, mantuvieron el tradicionalismo de su filosofía social. Una consideración más detenida demuestra que el carácter dinámico, que se acostumbra adscribir a la actitud liberal y progresista, es tan metafórico como el estatismo asignado al racionalismo. Liberalismo y conservadurismo son ambos dinámicos y conservadores al mismo tiempo, y no pueden ser en absoluto otra cosa en este estadio de la evolución en que se liquida definitivamente la Edad Media. Los únicos antirracionalistas son ahora los idealistas —poetas y filósofos—, desorientados por la compleja situación social, y que, como consecuencia de lo que a ellos mismos les ocurre, se han vuelto propagandistas del conservadurismo. Mantienen los derechos de la «vida» contra la razón no porque el racionalismo haya perdido de hecho su autoridad y su influencia, sino porque el pensamiento concreto, basado en la realidad, del que pronto las dos partes pretenderán tener el monopolio, ha adquirido un nuevo y estimable valor.

Herder es tal vez la figura más característica de la literatura alemana del siglo XVIII. Reúne en sí las tendencias más importantes de la época y expresa del modo más claro aquel conflicto en la concepción del mundo y aquella mezcla de corrientes progresistas y reaccionarias que dominan la sociedad de su tiempo. Desprecia «la seca cultura intelectualista» de la Ilustración, pero habla a la vez de su tiempo como de «un siglo verdaderamente grande», y cree poder hacer compatibles sus opiniones hostiles a la Ilustración con su entusiasmo por la Revolución francesa, de igual modo que la mayor parte de la intelectualidad alemana y un gran número de escritores, entre ellos Kant, Wieland, Schiller, Friedrich Schlegel y Fichte, comenzaron siendo seguidores entusiastas de la Revolución y no reniegan de ella sino después de la Convención. La evolución de Herder sigue el camino de la intelectualidad alemana, desde la rebeldía del *Sturm und Drang* hasta la actitud burguesa más consciente, aunque también más resignada, del período clásico. Su ejemplo muestra del modo más claro lo que Weimar significó para

la literatura alemana. La influencia de Goethe desplaza en él la de Hamann y Jacobi y le acerca al racionalismo. Herder escribe una nota necrológica entusiasta de Lessing, el campeón impertérrito de la verdad, y supera no sólo su primitiva ortodoxia, sino que da carácter estético a todas sus relaciones con la religión, y aplica su teoría sobre la canción popular también a los documentos religiosos, de manera que la Biblia se convierte para él finalmente en el prototipo de la poesía popular. Naturalmente, no puede renunciar a todo su pasado; los vínculos religiosos de su juventud se convierten en un filisteísmo moralizante, y su filosofía de la historia, tan cercana a las ideas de Burke, nos demuestra hasta qué punto sigue arraigado en el mundo ideológico conservador. Herder quiere, como Burke, no dominar ni modificar o violar las formas de la vida histórica, sino comprenderlas, interpretarlas y abandonarse a ellas <sup>120</sup>. Su concepción morfológica de la historia, que arranca de una rotación vegetal y ve por todas partes la evolución de la semilla hacia la yema y las flores, y del florecer al ajarse y caer, es, a pesar de la cariñosa piedad con que mira las cosas, la expresión de una concepción pesimista que contiene ya los fundamentos de la teoría de la decadencia de las civilizaciones de Spengler <sup>121</sup>.

El clasicismo de Herder, Goethe y Schiller ha sido denominado Renacimiento alemán retardado y considerado como el paralelo del clasicismo francés. Sin embargo, se distingue de todos los movimientos semejantes de fuera de Alemania, ante todo, en que presenta una síntesis de tendencias clasicistas y románticas y, sobre todo desde el punto de vista francés, parece totalmente romántico <sup>122</sup>. Pero los clásicos alemanes, que pertenecieron casi todos en su juventud al *Sturm und Drang* y son inconcebibles sin el evangelio naturalista de Rousseau, representan al mismo tiempo una renuncia a la hostilidad romántica contra la cultura y al nihilismo de Rousseau. Viven en un frenesí de cultura y educación que no tiene igual en ninguna otra generación de escritores desde el humanismo, y consideran a la sociedad civilizada, no al individuo aventa-

<sup>120</sup> Friedrich Meusel, *Edmund Burke u. d. franz. Revolution*, 1913, págs. 127-128.

<sup>121</sup> Hans Weil, *Die Entstehung des deutschen Bildungsprinzips*, 1930, pág. 75.

<sup>122</sup> Julius Petersen, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, 1926, pág. 59.

jado, como la auténtica portadora de la cultura <sup>123</sup>. El ideal educativo de Goethe, sobre todo, sólo encuentra realización en la cultura de la sociedad, y la capacidad de acoplamiento de una aportación individual al orden de la vida burguesa se convierte para él en criterio del valor de esta aportación. Este es cabalmente el concepto de la cultura de una clase de literatos que ha alcanzado ya el éxito y la consideración social, que está contenta con sus laureles y no siente ya ninguna clase de resentimiento contra la sociedad. Este éxito no significa, sin embargo, en modo alguno que los clásicos alemanes se hayan vuelto populares en ningún momento; sus obras no han penetrado nunca tan profundamente en el pueblo como las creaciones clásicas de la literatura francesa e inglesa.

Y Goethe era el poeta menos popular de todos. Su fama se extendió durante su vida solamente a un limitado estrato culto, e incluso después de su muerte sus escritos no fueron leídos más que por la intelectualidad. Goethe se lamenta repetidamente de su soledad, a pesar de que era, como dice Schiller, «el más comunicativo de los hombres», y suspiraba por simpatía, comprensión e influencia sobre los demás. La mayoría de las cartas conservadas y de las conversaciones recogidas muestran cuánto significaban para él la comunicación intelectual, el intercambio de ideas y el desarrollo en común de éstas. Goethe era completamente consciente de su falta de influencia, y atribuyó no sólo el carácter de la literatura alemana en general, sino también el de sus propios escritos, a la falta de un intercambio social en la vida intelectual alemana. La época de su verdadera popularidad fue su juventud, cuando publicó *Goetz* y *Werther*. Después de su traslado a Weimar y del comienzo de su actividad oficial desapareció en cierto modo de la vida literaria <sup>124</sup>. En Weimar, su público estaba compuesto por una media docena de personas —el duque, las dos duquesas, la señora Von Stein, Knebel y Wieland—, a las que él leía sus nuevas obras, no precisamente numerosas ni extensas; es decir, capítulos aislados y fragmentos de sus obras. No podemos imaginarnos que tampoco

<sup>123</sup> H. A. Korff, *Die erste Generation der Goethezeit*, en «Zeitschr. f. Deutschkunde», 1928, vol. 42, pág. 641.

<sup>124</sup> Viktor Hehn, *Gedanken über Goethe*, 1887, pág. 65.

este público fuera particularmente entendido <sup>125</sup>. El incidente con el domador de los perros, al que, a pesar de las enérgicas protestas de Goethe, se le permitía representar sus obras en el teatro de la corte, caracteriza mejor que nada la situación. ¡Podemos imaginarnos la situación en las otras cortes! La literatura alemana, como tal, no encontró en Weimar ninguna consideración especial; allí, como en los círculos cortesanos y entre la aristocracia en general, no se leía por lo común otra cosa que los últimos libros franceses <sup>126</sup>. Entre el gran público, en cuanto éste alcanzaba a tener algún conocimiento de la literatura seria, Schiller se convirtió en el centro de la atención durante el tiempo en que Goethe estuvo en Italia; *Don Carlos*, por ejemplo, fue acogido con mucho más calor que *Tasso*. Pero el éxito literario más grande no fue conseguido por Goethe ni por Schiller, sino por Gessner y Kotzebue. Sólo después de la aparición del romanticismo y de su entusiasmo, sobre todo, por *Wilhelm Meister*, alcanzó Goethe su posición inigualada en la literatura alemana <sup>127</sup>. El entusiasmo de los románticos por Goethe es el signo más expresivo de la profunda e indestructible comunidad que, a pesar de todos los antagonismos personales e ideológicos, mantiene unidos no sólo clasicismo y romanticismo, sino todos los períodos culturales alemanes desde el *Sturm und Drang*. El arte es su más grande experiencia común, y es, además, no sólo el objeto del más alto placer espiritual y el único camino todavía practicable para alcanzar la perfección personal, sino también el instrumento por el que la humanidad recobra la inocencia perdida y puede conseguir la posesión simultánea de naturaleza y cultura. Para Schiller, la educación estética es la única redención del mal siniestro reconocido por Rousseau, y Goethe va realmente más allá afirmando que el arte es el intento del individuo de «preservarse contra el poder destructor del conjunto». La experiencia artística asume ahora la función que hasta ese momento sólo había podido llenar la religión: se convierte en un baluarte contra el caos.

Una frase como ésta es suficiente para darnos una idea de la

<sup>125</sup> *Ibid.*, pág. 74.

<sup>126</sup> *Ibid.*, pág. 89.

<sup>127</sup> Heine. *Die romantische Schule*. I, 1833.

concepción completamente arreligiosa, aunque tal vez no fuese exactamente irreligiosa, que Goethe tenía del mundo. Pues, a pesar de su idealismo «fáustico», de su esteticismo aristocrático y de su veneración fanáticamente conservadora por el orden, era uno de los más acérrimos representantes de la Ilustración en Alemania, y si no se le puede llamar en modo alguno seco racionalista, hay que ver en él al enemigo irreconciliable de todo oscurantismo y al luchador apasionado contra toda nebulosidad y todo misticismo, contra toda fuerza reaccionaria y retardataria. A pesar de su conexión con el *Sturm und Drang*, sentía una profunda aversión a todo romanticismo, a toda supresión atolondrada de la razón, y una simpatía igualmente profunda por el realismo sólido, por la disciplina, la estimación moral del trabajo y la tolerancia de la burguesía. La impetuosidad revolucionaria de la época de *Werther*: su encendida protesta contra el orden social predominante y la moral convencional, se han calmado al correr de los años, pero Goethe sigue siendo enemigo de toda opresión y combate toda injusticia que se dirija contra la burguesía como comunidad de vida intelectual. El auténtico valor de esta comunidad no lo ha reconocido hasta más tarde, y sólo en *Wilhelm Meister* lo ha estimado. No hace falta silenciar o negar en absoluto la inclinación intelectualmente aristocrática de Goethe y sus ambiciones cortesanas, su olímpico egocentrismo y su indiferencia política, e incluso su comprometedora frase «antes la injusticia que el desorden». A pesar de todo, Goethe sigue siendo un hombre de libertad y de progreso, y no sólo como escritor y poeta, al que han llevado a ese punto el realismo de su arte y su *ins Reale verliebte Beschränkung*, su «limitación enamorada de lo real». Hay muchas maneras distintas de luchar por el progreso y contra la reacción. Unos odian al papa y a los párrocos, otros a los príncipes y a sus vasallos, otros a los explotadores y opresores del pueblo, pero hay también otros que sienten lo que significa la reacción de modo más agudo en la obnubilación deliberada de la mente del hombre y en las trabas puestas a la verdad, y que reconocen de la manera más sensible en toda injusticia social un «pecado contra el espíritu»; éstos, cuando propugnan la libertad de conciencia, de pensamiento y de palabra, luchan por la libertad,

que es idéntica e indivisible en todas las formas de vida. Goethe no sentía mucha simpatía por los tiranicidas, pero tenía una fina sensibilidad para percibir cuándo estaba amenazada la libertad de pensamiento, y no se prestó nunca a ayudar a su restricción. Cuando en 1794 la intelectualidad alemana, y principalmente Goethe, recibió del bando conservador la invitación a colocarse al servicio de la nueva liga de príncipes para salvar al país de la «anarquía» que lo amenazaba, Goethe contestó que le parecía imposible unir príncipes y escritores de este modo <sup>128</sup>.

Todo lo que contribuyó a la educación de Goethe en su juventud –su origen, sus impresiones infantiles, la ciudad imperial de Frankfurt, el Leipzig del comercio y de la Universidad, el gótico Estrasburgo, el ambiente renano, Darmstadt, Düsseldorf, el hogar de Fräulein Klettenberg y de los Schönemann–, todo era completamente burgués en el mismo sentido: perteneciente en parte a la alta burguesía, y a menudo limitando con el círculo de la aristocracia, pero siempre ligado íntimamente al espíritu de la clase media <sup>129</sup>. Sin embargo, la mentalidad burguesa de Goethe no era una postura militante, ni se dirigió nunca como tal contra la nobleza, ni siquiera en su juventud ni aun en *Werther* <sup>130</sup>. Le parecía más importante preservar las formas de vida burguesas del oscurantismo y el irrealismo que de la influencia de las clases altas. Lo más interesante y original en la concepción que Goethe tenía de la vida burguesa es que en ella se reflejaba el espíritu conscientemente burgués de los artistas modernos, y se encarecía la estimación ética del trabajo ordinario incluso en relación con la obra de arte. Goethe acentúa constantemente la naturaleza artesanal de la creación artística y exige del artista, sobre todo, seguridad profesional. Desde el Renacimiento, el arte y la literatura son realizados en la mayoría de los casos por burgueses. El carácter artesano de la relación del productor con su arte aparece tan natural que hubiera carecido de sentido el recordarlo. Lo que había que hacer era estimular al artista y al es-

<sup>128</sup> Thomas Mann, *Goethe als Repräsentant des Bürgertums*, 1932, pág. 46.

<sup>129</sup> Cf. Alfred Nollau, *Das literarische Publikum des jungen Goethe*, 1935, pág. 4.

<sup>130</sup> Georg Kefersstein, *Bürgertum und Bürgerlichkeit bei Goethe*, 1933, págs. 90-91.

critor más que elevarle por encima del nivel meramente artesano de su destreza.

Sólo en el siglo XVIII, cuando, por una parte, la burguesía intensifica su conciencia de clase, y, por otra, el rabioso subjetivismo del «genio original» y su repulsa de toda regla y todo lazo comienzan a ejercer su influencia como una excrecencia de la emancipación burguesa y una especie de competencia desalmada, parece necesario recordar el origen burgués y artesano de su profesión. Ya no se necesitaba encarecer la elevada categoría de un poeta, y era más urgente preservar a los escritores de los desmanes del diletantismo y la charlatanería. El porte y la actitud de «genio» eran un recurso para la competencia en la lucha por la existencia del escritor en la época de su emancipación; las protestas contra el uso de tales recursos comenzaron a oírse cuando ya no eran necesarios. Atreverse a ser «genial» era un síntoma de que se había alcanzado la independencia; no querer y no deber ser ya «genial» era signo de que se había llegado a una situación en la que la libertad artística era cosa completamente natural. La conciencia de sí mismo en el respetable burgués y en el artista reconocido es ya tan fuerte en Goethe que busca evitar tanto en su arte como en su conducta todo lo extravagante, y siente una aversión particular por lo que no está bien hecho y lo que no es sólido, por la tendencia a lo caótico y lo patológico, rasgos que hasta cierto punto son propios del carácter de los artistas<sup>131</sup>. Con ello anticipa una característica del siglo XIX y del artista moderno que consigue el triunfo, el cual reacciona con exagerada precaución contra el desarreglo del bohemio y adopta un modo de vida entera y normalmente burgués, casi de pequeñoburgués, por temor de parecer indigno de confianza.

El ideal artístico del clasicismo alemán, de acuerdo con la repulsa de las clases dominantes contra todo lo caprichoso y anárquico, adopta una tendencia innegable a lo típico y lo generalmente válido, a lo regular y normativo, lo permanente y lo atemporal. En contraste con el *Sturm und Drang*, concibe la forma como la expresión de la esencialidad y la idea misma de la obra, y

<sup>131</sup> Cf. G. Keferstejn, *op. cit.*, págs. 174-175.

no la identifica ya con la armonía exterior de las proporciones, con la eufonía y la belleza de la línea. En lo sucesivo se entiende por forma «forma interior», el equivalente microcósmico de la totalidad de la existencia. Finalmente, Goethe supera también esta variedad de la concepción esteticista y encuentra el camino hacia una filosofía de la vida completamente realista basada en la idea de la sociedad burguesa. El contenido de *Wilhelm Meister* no es otra cosa que este camino que conduce del arte a la sociedad, de una concepción de la vida artístico-individualista a la experiencia de la comunidad espiritual, de una relación con el mundo estética y contemplativa a una vida activa, socialmente útil <sup>152</sup>. En su última época, Goethe se distancia de su actitud meramente personal ante la literatura y se acerca a una concepción del arte supraindividual y supranacional, dirigida a cometidos de importancia general para la civilización. El término y en parte el concepto de *Weltliteratur* o «literatura universal» son suyos, como es notorio; sin embargo, en realidad existió antes de que nadie fuera consciente de ello. La literatura de la Ilustración, las obras de Voltaire y Diderot, de Locke y Helvétius, de Rousseau y Richardson, eran ya «literatura universal» en el sentido más estricto de la palabra. Desde la primera mitad del siglo XVIII estaba en curso un «diálogo europeo» en el que habían participado todas las naciones civilizadas aunque la mayoría sólo de modo pasivo. La literatura de la época era la de Europa como conjunto, expresión de una comunidad europea de ideas como no se había conocido desde la Edad Media. Pero era casi tan distinta de la literatura medieval como de los movimientos literarios internacionales de los últimos tiempos. La literatura de la Edad Media debió su universalidad al latín, y la del Barroco y el rococó, al francés; aquélla estaba limitada a los clérigos ilustrados, y ésta a los aristocráticos círculos cortesanos. Ambas eran productos indiferenciados cuyo origen se debía a una actitud intelectual más o menos uniforme, pero no concierto de varias voces como Goethe quería y como la Ilustración lo hizo surgir de las literaturas de

---

<sup>152</sup> Cf. H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, 1930, pág. 353; Ludwig W. Kahn, *Social Ideals in German Lit. (1770-1830)*, 1938, págs. 32-34.

las grandes naciones europeas. La teoría y la práctica de la literatura mundial fueron creación de una civilización condicionada por los propósitos y los métodos del comercio mundial. Las palabras del mismo Goethe, que compara el intercambio de bienes intelectuales entre las naciones con el comercio internacional, aluden a esta conexión y señalan el origen del concepto. Cuando Goethe llega incluso a hablar del carácter «velocifista» de la producción intelectual y material, y del *tempo* acelerado con que los bienes intelectuales y materiales son cambiados, se ve cuán directamente todo este círculo de ideas está relacionado con la experiencia de la revolución industrial<sup>155</sup>. Lo único curioso es que los alemanes, que fueron entre las grandes naciones los que menos habían contribuido a esta literatura universal, fueran los primeros en comprender su sentido y en desarrollar la idea.

---

<sup>155</sup> Cf. Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, 1946, pág. 84.

## REVOLUCIÓN Y ARTE

**E**L siglo XVIII está lleno de contradicciones. No sólo su actitud filosófica vacila entre racionalismo e idealismo; también sus propósitos artísticos están dominados por dos corrientes contrarias y tan pronto se acercan a una concepción severamente clasicista como a otra desenfrenadamente pictórica. Y lo mismo que el racionalismo de la época, también su clasicismo es un fenómeno difícilmente definible y sociológicamente equívoco, puesto que está sostenido alternativamente por estratos sociales unas veces cortesanos y aristocráticos y otras veces burgueses, y termina desarrollando el estilo artístico representativo de la burguesía revolucionaria. El hecho de que la pintura de David se convierta en el arte oficial de la Revolución sólo puede parecer extraño e incluso inexplicable si se tiene una idea demasiado estrecha del concepto de clasicismo, reduciéndolo a ser la visión artística de las clases superiores de mentalidad conservadora. El arte clasicista tiende ciertamente al conservadurismo y es muy apropiado para la representación de ideologías autoritarias, pero el sentido de la vida de la aristocracia encuentra en sí una expresión más inmediata en el Barroco sensualista y exuberante que en el sobrio y seco clasicismo. La burguesía de mentalidad racionalista, disciplinada y moderada prefiere, por el contrario, las formas artísticas sencillas, claras y sin complicaciones del clasicismo, y se siente tan escasamente atraída por la confusa e informe imitación de la naturaleza como por el petulante arte imaginativo de la aristocracia. Su naturalismo se mueve dentro de límites relativamente estrechos, y habitualmente se restringe al retrato racionalista de la realidad, es decir de una realidad sin contradicciones internas. Naturalidad y disciplina formal significan en él casi lo mismo. Sólo en el clasicismo de la aristocracia se convierten los principios de orden del arte burgués

en una conformación estricta a rígidas normas; su aspiración a la simplicidad y la economía, en coerción y subordinación, y su sana lógica, en un indiferente intelectualismo. En el clasicismo griego o en el de Giotto, la fidelidad a la naturaleza no es entendida nunca como incompatible con la concentración formal; sólo en el arte de la aristocracia cortesana la forma se impone a expensas de la naturalidad, y sólo en él se la concibe como una limitación y una barrera. Pero el clasicismo en sí representa tan escasamente una tendencia expansiva y naturalista como un estilo típicamente burgués<sup>134</sup>, aunque frecuentemente comienza siendo un movimiento burgués y desarrolla sus principios formales orientándolos hacia la naturalidad. En cualquier caso, sobrepasa los límites tanto de la concepción artística burguesa como los de los presupuestos del naturalismo. El arte de Racine y de Claudio de Lorena es clasicista sin ser burgués ni naturalista.

La historia del arte moderno está señalada por el progreso consecutivo y casi ininterrumpido del naturalismo; las corrientes rigurosamente formales surgen en pocas ocasiones y son de escasa duración, aunque están presentes de manera subterránea en toda la evolución. La alianza sin contradicciones del naturalismo con la forma clásica en la obra de Giotto se disuelve ya en el *Trecento*, y el arte esencialmente burgués de los dos siglos siguientes desarrolla el naturalismo a expensas de la forma. El pleno Renacimiento vuelve de nuevo su atención a los principios de la forma, pero ya no considera la composición, al igual que antaño Giotto, como un instrumento de clarificación y simplificación, sino, de acuerdo con su filiación aristocrática, como un vehículo para la exaltación e idealización de la realidad. Sin embargo, el arte del pleno Renacimiento no es en modo alguno antinaturalista; es, simplemente, más pobre en detalles naturalistas y menos concentrado en la diferenciación del material empírico que el arte del período precedente, pero no es en absoluto menos verdadero ni exacto. El manierismo, por el contrario, que corresponde en su mentalidad a un progreso ulterior del proce-

<sup>134</sup> Por ejemplo, Wilhelm Hausenstein, *Der nackte Mensch*. 1913, pág. 151, y E. Antal, *Reflections on Classicism and Romanticism*. en «*Burlington Magazine*», 1935, vol. 66, pág. 161.

clasicismo. En el drama, sin embargo, el clasicismo burgués se impone totalmente con sus tres unidades. *El Cid*, del abogado de Ruán, Corneille, que aparece en 1635, puede ser considerado como el triunfo definitivo de este clasicismo. Tropieza al principio también con la oposición de los círculos cortesanos; pero la ideología realista y racionalista que domina la economía y la política de la época no puede ser detenida en su marcha triunfal. La aristocracia, que está bajo la influencia del gusto español, tiene que superar su inclinación por lo aventurero, extravagante y fantástico, y someterse a los criterios estéticos de la burguesía sobria y nada pretenciosa. Lo cual no ocurre, naturalmente, sin que la aristocracia modifique esta concepción del arte según conviene a sus propios ideales y propósitos. Mantiene la armonía, la regularidad y la naturalidad del clasicismo burgués, puesto que la nueva etiqueta cortesana prohíbe todo lo estridente, lo ruidoso y lo caprichoso, pero reinterpreta la economía artística de esta dirección estilística haciendo de ella una concepción del mundo en la que por concentración y precisión no se entienden puritanos principios de disciplina, sino escrupulosas reglas del gusto, y éstas se oponen a la naturaleza grosera, indómita e incalculable como normas de una realidad más alta y más pura. El clasicismo, que originariamente no se proponía más que acentuar y mantener la unidad orgánica y la severa «lógica» de la naturaleza, se convierte de este modo en un freno del instinto, en una defensa contra el aluvión de las emociones y en un velo para cubrir lo ordinario y lo demasiado natural.

En las tragedias de Corneille, que son una de las manifestaciones más maduras del nuevo racionalismo artístico, pero que evidentemente no han surgido sin tener en cuenta las exigencias del teatro cortesano, está ya en cierto modo consumada esta reinterpretación. En el período siguiente retroceden constantemente en el arte cortesano estas tendencias puritanas y secas del clasicismo, de un lado porque junto a su rigorismo —y frecuentemente frente a él— se va imponiendo el deseo de una más elevada ostentación, y de otro porque adviene una modificación en las ideas artísticas del siglo y con ello adquieren preeminencia las aspiraciones del Barroco, más libres, más emocionales y más sensualistas. En el arte y la literatura franceses surge de

este modo una curiosa vecindad y amalgama de tendencias clasicistas y barrocas, cuyo resultado es un estilo que es en sí una contradicción: el clasicismo barroco. El barroco pleno de Racine y de Le Brun contiene —en un caso completamente resuelto, y en el otro totalmente por resolver— el conflicto entre el nuevo estilo cortesano ceremonial y el rigorismo formal cuyos principios tienen sus raíces en el clasicismo burgués. Es clasicista y anticlasicista al mismo tiempo, tanto en la materia como en la forma, en la profusión como en la restricción, en la expansión como en la concentración.

Hacia 1680 aparece una contracorriente opuesta a este estilo cortesano y académico: es una oposición tanto a su actitud grandiosa y sus temas pretenciosos como a su supuesta fidelidad a los modelos clásicos. Se impone con ella una concepción artística menos contenida, más individualista y más íntima, y su liberalismo se dirige sobre todo contra el clasicismo, no contra las tendencias barrocas, del arte cortesano. El triunfo de los modernos en la «Cuestión de los antiguos y los modernos» es nada más que un síntoma de esta evolución. La Regencia decide el triunfo de las tendencias anticlasicistas y trae consigo una orientación totalmente nueva del gusto dominante. El origen social del nuevo arte no es del todo inequívoco y claro. El cambio lo realiza en parte la aristocracia de ideas liberales y sentimientos antimonárquicos, y en parte la alta burguesía. Pero a medida que el arte de la Regencia evoluciona hacia el rococó, adopta cada vez más características de un estilo cortesano aristocrático, aunque desde el primer momento lleva en sí los elementos de disolución de la cultura cortesana. Pierde, sobre todo, el carácter concentrado, preciso y sólido del clasicismo, y muestra una repulsa siempre creciente contra todo lo regular, geométrico y tectónico, y una inclinación cada vez más manifiesta a la improvisación, el *aperçu* y el epigrama. «Si quelqu'un est assez barbare-assez classique!», llega a decir Beaumarchais, que no tiene en modo alguno una mentalidad cortesana. Nunca desde la Edad Media el arte se ha alejado tanto del ideal clásico y nunca ha sido tan complicado y artificioso.

Y entonces, hacia 1750, en medio del rococó se inserta una nueva reacción. Los elementos progresistas representan, frente a la orientación dominante, un ideal artístico que tiene otra vez un ca-

rácter racionalmente clasicista. Ningún clasicismo ha sido nunca más estricto, más sobrio ni más metódico que éste; en ninguno la reducción de las formas, la línea recta y todo lo que poseyera alguna significación tectónica se realizó de manera más consecuente, ni se acentuó hasta tal punto lo típico y lo normativo. Ningún clasicismo fue tan inequívoco como éste, porque ninguno poseyó su carácter estrictamente programático ni su voluntad destructiva dirigida a la disolución del rococó. Pero tampoco ahora está claro cuáles han sido las clases sociales iniciadoras del nuevo movimiento. Sus primeros representantes, Caylus y Cochin, Gabriel y Soufflot, tienen sus raíces en la cultura cortesana aristocrática, pero pronto se hace evidente que detrás de ellos están como fuerza motriz los elementos más progresistas de la sociedad. El origen sociológico del nuevo clasicismo es ahora tan difícil de decidir porque nunca se había desarraigado totalmente la tradición del antiguo clasicismo barroco, y es tan efectiva en la elegancia de Vanloo o de Reynolds como en la corrección de Voltaire o de Pope. Ciertas fórmulas clasicistas permanecen en vigor tanto en la pintura como en la literatura durante todo el período estilístico cortesano, que se extiende a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y, por lo que se refiere a la dicción poética, el pasaje siguiente, de Pope, representa el clasicismo de esta época tan perfectamente como cualquier texto del siglo de Luis XIV:

Mira a través de este aire, este océano y esta tierra,  
 toda la materia alienta e irrumpe en la vida.  
 Arriba ¡cuán alta y creciente vida puede desenvolverse!  
 En torno ¡qué amplitud! ¡Qué profundidad se extiende debajo!  
 Inmensa cadena de la existencia, que partió de Dios,  
 engendra lo etéreo, lo humano, el ángel, el hombre,  
 la bestia, el pájaro, el pez, el insecto, lo que no llega a ver el ojo,  
 lo que no alcanza a distinguir la lente; desde el infinito a ti,  
 desde ti a la nada <sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> Pope, *Essay on Man*. I, vs. 233 sigs.

El severo racionalismo y la forma suave y cristalina de estos versos son diferentes, sin embargo, incluso a primera vista, de las siguientes líneas de Chénier, que son tan irreprochablemente clasicistas como ellos, pero que, sin embargo, están llenas ya de una pasión nueva:

Allons, étouffe tes clameurs;  
Souffre, o coeur gros de haine, affamé de justice.  
Toi, Vertu, pleure si je meurs.

Los versos de Pope son una reminiscencia de la cultura intelectual de la aristocracia cortesana, mientras que los de Chénier son ya la expresión del nuevo emocionalismo burgués y están en labios de un poeta que se yergue a la sombra de la guillotina y se convierte en víctima de aquella burguesía revolucionaria cuyo gusto clasicista encontró en él su primer representante valioso, aunque involuntario.

El nuevo clasicismo no aparece en modo alguno tan de improviso como frecuentemente se ha dicho <sup>136</sup>. Su desarrollo corre ya desde finales de la Edad Media entre los dos polos de una concepción artística estrictamente tectónica y otra de libertad formal, esto es, entre una ligada al clasicismo y otra opuesta a él. Ninguna de las innovaciones del nuevo arte representa una aportación completamente nueva; todas se enlazan con una u otra de estas dos tendencias, que se relevan una a la otra en la dirección, pero que no son enteramente desplazadas nunca. Aquellos investigadores que presentan el neoclasicismo como una innovación completa acostumbran descubrir la peculiaridad de su génesis en que la evolución en él no procede de lo simple a lo complicado, es decir de lo lineal a lo pictórico o de lo pictórico a lo más pictórico, sino que el proceso de diferenciación «se interrumpe», y el desarrollo en cierto modo «retrocede a saltos». Wölfflin piensa que en esta regresión «la iniciativa está más claramente motivada por las circunstancias externas» que por el ininterrumpido proceso de complicación. En

<sup>136</sup> Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1927, 7.ª ed., pág. 252; Hans Rose, *Spätbarock*, 1922, pág. 13.

realidad no hay diferencia fundamental entre los dos tipos de desarrollo; lo que ocurre, simplemente, es que la influencia de las «circunstancias externas» es más evidente en el caso de un desarrollo intermitente que en el de un desarrollo rectilíneo. Efectivamente, estas circunstancias desempeñan siempre el mismo papel decisivo. En cualquier punto y en cualquier momento de la evolución está abierto el interrogante de qué dirección ha de tomar la creación artística. El mantener la orientación existente representa un proceso dialéctico semejante y es, en igual medida, una consecuencia de las «circunstancias externas», que el modificar la orientación dada. La pretensión de retener o de interrumpir el progreso del naturalismo no presupone ningún factor fundamentalmente distinto de los que constituyen el deseo de mantener o acelerar su progreso. El arte de la época de la Revolución se distingue del clasicismo anterior sobre todo en que con él consigue el predominio definitivo la concepción artística rigurosamente formal, lo que no había ocurrido desde principios del Renacimiento, y en que representa la consumación definitiva de una evolución que había durado trescientos años y se extendía desde el naturalismo de Pisanello hasta el impresionismo de Guardi <sup>137</sup>. A pesar de ello, sería injusto negar toda tensión y todo conflicto estilístico al arte de David; la dialéctica de las distintas direcciones estilísticas está latiendo en él tan febrilmente como en la poesía de Chénier y en todas las creaciones artísticas importantes del período revolucionario.

El clasicismo que se extiende desde la mitad del siglo XVIII hasta la Revolución de Julio no representa un movimiento homogéneo, sino una evolución que, aunque procede de manera ininterrumpida, se consume en varias fases claramente distintas. La primera de estas fases, que se extiende aproximadamente desde 1750 hasta 1780 y que suele ser llamada «clasicismo rococó» por el carácter mixto de su estilo, representa en el desarrollo histórico las tendencias probablemente más importantes, reunidas en el «estilo Luis XVI», pero representa sólo una corriente subterránea en la auténtica vida artística de la época. La heterogeneidad de las tenden-

---

<sup>137</sup> Cf. Wölfflin, *op. cit.*, pág. 35.

cias estilísticas en competencia se manifiesta del modo más agudo en la arquitectura, que combina interiores rococós con fachadas clasicistas, sin que los contemporáneos encontrasen nunca molesta esta mezcla de estilos. En ningún fenómeno se manifiestan más expresivamente la indecisión de la época y su incapacidad para elegir entre las alternativas posibles que en este eclecticismo. El Barroco se caracterizaba ya por su vacilación entre racionalismo y sensualismo, formalismo y espontaneidad, clasicismo y modernidad, pero trataba de resolver estos antagonismos en un único estilo, aunque no fuera completamente homogéneo. Ahora, por el contrario, nos encontramos ante un arte en el que ni siquiera se intenta reducir los diversos elementos estilísticos a un común denominador. Pues lo mismo que en la arquitectura se combinan exteriores e interiores de diferente dirección estilística, en la pintura y en la poesía están también creaciones de estilos completamente distintos unas junto a otras: obras de Boucher, Fragonard y Voltaire junto a las de Vien, Greuze, Diderot y Rousseau. La época produce a lo sumo formas híbridas, pero no trae un ajuste de los principios formales opuestos. Este eclecticismo corresponde a la estructura general de la sociedad, en la que las clases se mezclan y con frecuencia operan conjuntamente, pero interiormente, sin embargo, siguen siendo ajenas unas a otras. Las relaciones de las fuerzas existentes se expresan artísticamente sobre todo en el hecho de que el rococó cortesano es prácticamente siempre el estilo predominante y disfruta el favor de una mayoría abrumadora entre el público de arte, mientras el clasicismo no representa más que el arte de la oposición y constituye el programa artístico de un estrato de aficionados relativamente escaso, apenas digno de ser tenido en cuenta en el mercado artístico.

Este nuevo movimiento, que ha sido también llamado «clasicismo arqueológico», depende de la vivencia clasicista del arte griego y romano más fuertemente que las anteriores tendencias afines. Pero incluso ahora el interés teórico por la antigüedad clásica no es lo principal, sino que presupone más bien un cambio de gusto, y este cambio de gusto, a su vez, una modificación de valores vitales. El arte clásico cobra actualidad para el siglo XVIII porque,

después de la técnica que se ha vuelto demasiado flexible y fluida y después del atractivo en exceso jugueteón de colores y tonos, se siente de nuevo la atracción de un estilo artístico más sobrio, más serio y más objetivo. Cuando a mediados de siglo surge la nueva tendencia clasicista, el clasicismo del *grand siècle* ha muerto hace ya cincuenta años; el arte se ha entregado a la misma voluptuosidad que domina todo el siglo. El antisensualismo del ideal artístico clásico puesto de nuevo en vigor ahora no es cuestión de gusto o de valoración estética, o al menos no lo es en primer lugar, sino que es cuestión de moral: es la expresión de una ambición de sencillez y sinceridad. El cambio de gusto que hace olvidar el estímulo de lo óptico sensual, la riqueza y la gradación del color, la plenitud fluyente y el ímpetu arrollador de las impresiones, y pone en duda sobre todo el valor de aquello que todo experto había considerado desde hacía medio siglo como la quintaesencia del arte, esta inaudita simplificación y nivelación de la escala de valores estéticos significa el triunfo de un nuevo ideal puritano que se opone al hedonismo de la época. La nostalgia de la línea pura, inequívoca y sin complicaciones, de la regularidad y la disciplina, de la armonía y el sosiego, de la «noble simplicidad y la tranquila grandeza» de Winckelmann, es, sobre todo, una protesta contra la insinceridad y la artificiosidad, contra el virtuosismo y el brillo vacíos del rococó, que ahora comienzan a ser considerados como depravados, degenerados, enfermizos y antinaturales.

Junto a los artistas que, como Vien, Falconet, Mengs, Bottoni, Benjamin West y William Hamilton, se adhieren con entusiasmo en toda Europa a la nueva tendencia, hay innumerables artistas y aficionados, críticos y coleccionistas que coquetean meramente con esta revolución contra el rococó y participan de manera sólo superficial en la moda arqueológica. La mayoría de ellos son simplemente transmisores de un movimiento cuyo verdadero origen y cuyos últimos propósitos desconocen. Teóricamente, el director de la Academia, Antoine Coypel, se coloca al lado del clasicismo, y el conde Caylus, el noble aficionado al arte y arqueólogo, se pone incluso a la cabeza del movimiento. El superintendente De Marigny, hermano de Madame de Pompadour, va en 1784 con

Soufflot y Cochin a Italia en viaje de estudios, y con esto inicia las nuevas peregrinaciones al sur. Con Winckelmann comienza la investigación arqueológica sistemática; con Mengs, la nueva tendencia clasicista se impone en Roma, y en la obra de Piranesi la experiencia de la arqueología se convierte en el verdadero objeto del arte. El nuevo clasicismo se distingue principalmente de los antiguos movimientos clasicistas en que concibe lo clásico y lo moderno como dos tendencias hostiles e incompatibles<sup>138</sup>. Sin embargo, mientras en Francia se encuentra una fórmula de compromiso entre las tendencias antagónicas, y el clasicismo, sobre todo en la obra de David, representa un progreso del naturalismo, el nuevo movimiento produce en los demás países europeos, por lo general, un anémico arte académico que considera la imitación de la antigüedad clásica como un fin en sí misma.

Se acostumbra ver en las excavaciones de Pompeya (1748) el estímulo decisivo para el nuevo clasicismo arqueológico; esta empresa, sin embargo, tuvo que haber sido promovida a su vez por un nuevo interés y un nuevo punto de vista para lograr tal influencia, pues las primeras excavaciones, que tuvieron lugar en Herculano en 1737, no produjeron consecuencias estimables. El cambio en el clima intelectual no ocurre sino hasta mediados de siglo. A partir de este momento es cuando comienzan a surgir el cultivo científico internacional de la arqueología y el movimiento artístico internacional del clasicismo, que ya no estará bajo predominio francés, aunque la escuela de David extenderá su filiación a toda Europa. Los *scavi* se convierten en el tema del día; toda la intelectualidad de Occidente se interesa por ellos. El coleccionar antigüedades se convierte en una verdadera pasión; se gastan sumas importantes en obras de arte clásico y se crean nuevas gliptotecas y colecciones de gemas y vasos. Un viaje de estudios a Italia se convierte ahora no sólo en una cosa de buen tono, sino en parte indispensable de la educación de un joven de la buena sociedad. No hay artista, ni poeta, ni persona interesada en cuestiones intelectuales que no se prometa la más alta potenciación de sí mismo como resultado de la ex-

---

<sup>138</sup> Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 1923, 3.<sup>a</sup> ed., III, pág. 272.

perencia directa de los monumentos clásicos en Italia. El viaje de Goethe a Italia, su colección de antigüedades, la sala de Hera en su casa de Weimar, con el busto colosal de la diosa, que amenaza hacer saltar las paredes de aquel interior burgués, valen como símbolo de esta época cultural.

Pero el nuevo culto de lo clásico es, tanto como el casi contemporáneo entusiasmo por la Edad Media, un movimiento esencialmente romántico; porque también la antigüedad clásica aparece ahora como un período primitivo de la cultura humana, inasequible y desaparecido para siempre, en el sentido rousseauniano. En esta concepción de la antigüedad están acordes Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe y todo el romanticismo alemán. Todos descubren en ella una fuente de restablecimiento y renovación, un ejemplo de humanidad plena y genuina, aunque ya irrealizable. No es casual que el movimiento prerromántico coincida con los inicios de la arqueología, y que Rousseau y Winckelmann sean contemporáneos; la característica intelectual básica de la época se expresa siempre en la misma nostálgica filosofía de la cultura, tan pronto vuelta hacia la antigüedad clásica como hacia la Edad Media. El nuevo clasicismo se dirige tanto contra el prerromanticismo como contra la frivolidad y la artificiosidad del rococó; ambos están impregnados del mismo sentido burgués de la vida. La imagen que el Renacimiento tenía de la antigüedad clásica estaba condicionada por la concepción del mundo de los humanistas y reflejaba las ideas antiescolásticas y anticlericales de este estrato intelectual; el arte del siglo XVII interpretaba el mundo de los griegos y los romanos según los conceptos feudales de la moral profesados por la monarquía absolutista; el clasicismo de la época de la Revolución depende del ideal de vida estoico republicano de la burguesía progresiva y permanece fiel a este ideal en todas sus manifestaciones.

El tercer cuarto de siglo estuvo todavía lleno del conflicto de los estilos. El clasicismo se encontraba envuelto en una lucha y era la más débil de las dos tendencias en competencia. Hasta 1780 aproximadamente se limitó en la mayoría de los casos a una discusión teórica con el arte cortesano; sólo después de esta fecha, espe-

cialmente desde la aparición de David, puede el rococó ser considerado vencido. El éxito de *El juramento de los Horacios*, en 1785, significa el fin de una lucha de treinta años y la victoria del nuevo estilo monumental. Con el arte de la era revolucionaria, que se extiende aproximadamente de 1780 a 1800, comienza una nueva fase del clasicismo. En vísperas de la Revolución estaban en conjunto representadas en la pintura francesa las siguientes tendencias: 1, la tradición del rococó sensualista y colorista en el arte de Fragonard; 2, el sentimentalismo representado por Greuze; 3, el naturalismo burgués de Chardin; 4, el clasicismo de Vien. La Revolución escogió este clasicismo como el estilo más acorde con su ideología, aunque debiera pensarse que el gusto representado por Greuze y Chardin era más adecuado a ella. Sin embargo, lo decisivo en la elección no fue la cuestión del gusto y de la forma, ni el principio de la interioridad y la intimidad derivado del ideal artístico burgués de la baja Edad Media y el Renacimiento temprano, sino la consideración de cuál de las direcciones existentes era la más apropiada para representar del modo más eficaz posible la ética de la Revolución con sus ideales patriótico-heroicos, sus virtudes cívicas romanas y sus ideas republicanas de libertad. Amor a la libertad y a la patria, heroísmo y espíritu de sacrificio, rigor espartano y autodominio estoico sustituyen ahora a aquellos conceptos morales que la burguesía había desarrollado en el curso de su ascenso económico, y que, finalmente, se habían debilitado y socavado tanto que la burguesía había podido convertirse en uno de los sustentadores más importantes de la cultura del rococó. Los precursores y adelantados de la Revolución tuvieron que volverse tan acremente contra el ideal de vida de los *fermiers généraux* como contra las *douceurs de vivre* de la aristocracia. Pero no podían apoyarse en la burguesa concepción del mundo confortable, patriarcal y antiheroica de los siglos anteriores, y debían esperar el logro de sus propósitos sólo de un arte completamente militante. Para conseguirlo, de entre todas las direcciones artísticas que se les ofrecían para la elección, el clasicismo de Vien y su escuela poseía la mayor parte de las premisas.

El arte de Vien, sin embargo, estaba todavía lleno de disper-

sión y trivialidad, y tan estrechamente ligado al rococó como la pintura sentimentalmente burguesa de Greuze. El clasicismo no era en este caso más que un tributo rendido a la moda, a la que el artista se unía con celo pedantesco. En sus pinturas coquetamente eróticas solamente los motivos eran clásicos y el estilo era clasicista, pero el espíritu y la disposición eran puramente rococós. No hay que maravillarse de que el joven David comenzara su viaje a Italia con la decisión de no dejarse seducir por los atractivos de la antigüedad clásica<sup>139</sup>. Nada muestra tan claramente cuán profunda fue la cesura entre el clasicismo rococó y el clasicismo revolucionario de la generación siguiente que esta resolución de David. Si, a pesar de ello, David se convirtió en el adelantado y el más grande representante del arte clasicista, hay que atribuirlo al cambio de significación que había padecido el clasicismo, como consecuencia de lo cual había perdido su carácter estetizante. Sin embargo, David no consiguió inmediatamente el triunfo con su nueva interpretación del clasicismo. En primer lugar, nada nos autoriza a suponer que había de ocupar la posición privilegiada que tenía desde *El juramento de los Horacios* y que sólo perdió después de la Restauración. Al mismo tiempo que David, se encuentra en Roma también un grupo de jóvenes artistas franceses en los que se da un desarrollo semejante al del propio David. El Salón de 1781 estaba dominado por estos jóvenes «romanos» que habían evolucionado hacia el clasicismo estricto, y de los que Ménageot era considerado el auténtico jefe. Los cuadros de David eran siempre más severos y serios para el gusto de la época. La crítica se dio cuenta sólo poco a poco de que precisamente estos cuadros significaban el triunfo de las ideas que trataban de imponerse frente al rococó<sup>140</sup>.

Pero a David le llegó la madurez, y la reparación que se le ofreció no dejó nada que desear. *El juramento de los Horacios* constituyó uno de los éxitos más grandes en la historia del arte. El camino triunfal de la obra comenzó en Italia, donde David la expuso en su propio estudio. Se peregrinó al cuadro, se le ofrecieron

<sup>139</sup> Maurice Dreyfous, *Les Arts et les artistes pendant la période révolutionnaire*. 1906, pág. 152.

<sup>140</sup> Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*. 1915, págs. 229-230.

flores, y Vien, Battoni, Angelika Kauffmann y Wilhelm Tischbein, es decir los artistas más estimados en Roma, estuvieron acordes en las alabanzas al joven maestro. En París, donde el público conoció la obra en el Salón de 1785, el triunfo continuó. *El juramento de los Horacios* fue designado como «el cuadro más bello del siglo», y la hazaña de David fue considerada como realmente revolucionaria. La obra pareció a los contemporáneos el hecho más nuevo y audaz que podían imaginarse y de la realización más completa del ideal clasicista. En el cuadro, la escena representada se reducía a un par de figuras, casi sin comparsas, sin accesorios. Los protagonistas del drama, como signo de su unanimidad y su resolución de, si fuera necesario, morir juntos por su común ideal, están concentrados en una línea única, entera y rígida; el artista consiguió con este radicalismo formal un efecto con el que no podía compararse ninguna de las experiencias artísticas de su generación. Desarrolló su clasicismo dentro de un arte puramente lineal, con una renuncia absoluta a los efectos pictóricos y a todas las concesiones que hubieran convertido la representación en una pura fiesta para los ojos. Los medios artísticos de que se sirvió eran estrictamente racionales, metódicos y puritanos, y subordinaban toda la organización de la obra al principio de la economía. La precisión y la objetividad, la limitación a lo más necesario y la energía espiritual que se expresaban en esta concentración, correspondían al estoicismo de la burguesía revolucionaria como ninguna otra orientación artística. En ella estaban unidas la grandeza y la sencillez, la dignidad y la sobriedad. *El juramento de los Horacios* ha sido llamado con razón «el cuadro clasicista por excelencia»<sup>141</sup>. La obra representaba el ideal estilístico de su tiempo tan perfectamente como, por ejemplo, la *Cena* de Leonardo, la concepción artística del Renacimiento. Si se pueden alguna vez interpretar sociológicamente las puras formas artísticas, éste es el caso. Esta claridad, esta ausencia de concesiones, esta agudeza de expresión tienen su origen indudablemente en las virtudes cívicas republicanas; la forma es

---

<sup>141</sup> Walter Friedlaender, *Hauptströmungen der franz. Malerei von David bis Cézanne*, I, 1930, pág. 8.

ahora realmente sólo un vehículo, un medio para un fin. El hecho de que, a pesar de ello, las clases superiores participaran de este clasicismo es, por lo que sabemos del poder sugestivo de los movimientos triunfantes, mucho menos asombroso que el hecho de que también el gobierno lo fomentara. *El juramento de los Horacios*, como se sabe, fue pintado para el ministerio de Bellas Artes. La actitud general frente a las tendencias subversivas era tan desprevenida y tan indecisa en el arte como en la política.

Cuando en 1789 se expone *Bruto*, el cuadro con que David alcanza la cumbre de su gloria, las consideraciones formales no desempeñan ningún papel de tipo consciente en la acogida que el público dispensa a la obra. El atavío y el patriotismo romanos se han adueñado de la moda y se han convertido en un símbolo universalmente válido del que se hace uso con tanto más gusto cuanto que cualquier otra analogía o cualquier otro paralelo histórico recordarían el ideal heroico caballeresco. Sin embargo, los presupuestos de los que surge el moderno patriotismo no tienen realmente nada en común con los romanos. Este patriotismo es producto de una época en la que Francia no tiene ya que defender su libertad contra un vecino codicioso o contra un señor feudal extranjero, sino contra un entorno hostil distinto de ella en toda su estructura social y opuesto a la Revolución. La Francia revolucionaria pone el arte de manera totalmente ingenua al servicio de esta lucha; hasta el siglo XIX no surge la idea de *l'art pour l'art*, que prohíbe esta práctica. La oposición del romanticismo a la Ilustración y a la Revolución es la primera en alumbrar el principio del arte «puro» e «inútil», y cuando las clases dominantes temen perder su influencia sobre el arte es cuando aparece la exigencia de la pasividad del artista. El siglo XVIII usa todavía del arte para la consecución de sus fines prácticos de manera tan carente de escrúpulos como lo habían hecho los siglos precedentes; pero hasta la Revolución apenas si los artistas se habían dado cuenta de esta práctica y mucho menos habían pensado convertirla en un programa. Con la Revolución el arte se convierte ya en una confesión de fe política, y entonces por vez primera se encarece de manera bien expresiva que el arte no debe ser un «mero adorno en la estructura

social», sino «una parte de sus fundamentos»<sup>142</sup>. Debe ser, se dice, no un pasatiempo ni un estimulante para los nervios, ni un privilegio de ricos y ociosos, sino que debe instruir y perfeccionar, espolear a la acción y dar ejemplo. Debe ser puro, verdadero, inspirado e inspirador, debe contribuir a la felicidad del público en general y convertirse en posesión de toda la nación.

El programa era ingenuo, como todas las reformas abstractas del arte, y su esterilidad demuestra que una revolución debe modificar la sociedad antes de que pueda modificar el arte, aunque el arte mismo sea un instrumento de esta modificación y guarde con el proceso social una complicada relación de acción y reacción recíprocas. Por otra parte, el verdadero designio del programa artístico de la Revolución no era extender la participación del disfrute del arte a las clases excluidas del privilegio de la cultura, sino modificar la sociedad, hacer más hondo el sentimiento de comunidad y despertar la conciencia de las conquistas revolucionarias<sup>143</sup>. En lo sucesivo, el cultivo del arte constituyó un instrumento de gobierno y disfrutó de una atención entonces sólo prestada a los asuntos importantes de Estado. Mientras la República estuvo en peligro y luchó por su propia existencia, todos tuvieron que servirla con todas sus fuerzas. En una comunicación dirigida por David a la Convención se dice: «Cada uno de nosotros es responsable ante la nación del talento que ha recibido de la naturaleza»<sup>144</sup>. Y Hassenfratz, un miembro del jurado del Salón de 1793, formulaba la correspondiente teoría estética en los siguientes términos: «Todo el talento del artista reside en su corazón; lo que lleva a cabo con sus manos no tiene importancia»<sup>145</sup>.

David desempeña un papel sin precedentes en la política artística de su tiempo. Es miembro de la Convención y ejerce como tal una influencia considerable; pero es al mismo tiempo confidente y portavoz del gobierno de la Revolución en toda cuestión de

<sup>142</sup> François Benoit, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, 1897, pág. 3.

<sup>143</sup> *Ibid.*, págs. 4-5.

<sup>144</sup> Jules David, *Le Peintre David*, 1880, pág. 117.

<sup>145</sup> Edmond y Jules Concourt, *Hist. de la société française pendant la Révolution*, 1880, pág. 346.

arte. Desde Le Brun, ningún artista ha tenido una esfera de actividad tan amplia; sin embargo, el prestigio personal de David es incomparablemente mayor de lo que fue el del factótum de Luis XIV. Es no sólo el dictador artístico de la Revolución, no sólo la autoridad a la que están sometidas la propaganda artística, la organización de todas las grandes fiestas y solemnidades, la Academia con todas sus funciones y todo el sistema de museos y exposiciones, sino que es también el autor de una revolución artística propia, de aquella *révolution davidienne* en la que el arte moderno tiene en cierto aspecto su punto de partida. Es el fundador de una escuela que apenas si tiene paralelo en la historia del arte en cuanto a autoridad, extensión y duración. A ella pertenecen casi todos los jóvenes talentos, y, a pesar de las contrariedades que el maestro tuvo que sufrir, a pesar de la fuga, del destierro y de la merma de su propia fuerza creadora, esta escuela sigue siendo hasta la Revolución de Julio no sólo la escuela más importante, sino *la* «escuela» de la pintura francesa. Incluso se convierte en la escuela del clasicismo europeo en conjunto, y su creador, que ha sido llamado el Napoleón de la pintura, ejerce a través de ella una influencia que, en su propia esfera, puede incluso compararse con la del conquistador del mundo.

La autoridad del maestro sobrevive al 9 Termidor, al 18 Brumario y al advenimiento de Napoleón al trono, y no simplemente porque David es el pintor más grande de la Francia de entonces, sino porque su clasicismo representa la concepción artística más en armonía con los designios políticos del Consulado y del Imperio. El desarrollo uniforme desde el punto de vista del trabajo artístico sufre sólo una interrupción durante el período del Directorio, que, en contraste tanto con la Revolución como con el Imperio, tiene un carácter sorprendentemente frívolo, hedonista y estéticamente epicúreo<sup>146</sup>. Bajo el Consulado, cuando los franceses están pensando constantemente en el heroísmo de los romanos, y bajo el Imperio, en cuya propaganda política la comparación con el Imperio romano desempeña un papel semejante al de la analogía con la Repú-

<sup>146</sup> Louis Madelin, *La Révolution*, 1911, págs. 490 sigs.

blica romana durante la Revolución, el clasicismo sigue siendo el estilo representativo del arte francés. Pero la pintura de David, a pesar del carácter lógico de su desarrollo, lleva en sí el signo del mismo cambio que están sufriendo la sociedad y el gobierno del país. Ya durante la época del Directorio su estilo, sobre todo en *El rapto de las Sabinas*, muestra un carácter más delicado, más agradable, desprovisto de la severidad artística sin concesiones de los años de la Revolución. Y durante el Imperio se entrega de nuevo a la lisonjera elegancia y a la artificiosidad de su estilo Directorio, desviándose de los propósitos de sus primeros tiempos en otra dirección. El estilo Imperio del maestro contiene, trasladado al terreno artístico, todo el conflicto interno de la hegemonía de Napoleón. Pues así como este régimen no pudo nunca desmentir su origen revolucionario y destruye de una vez para siempre la esperanza de una renovación de los privilegios hereditarios, pero continúa inesorablemente la liquidación de la Revolución, que había comenzado con el 9 Termidor, y no sólo asegura la posesión del poder a la burguesía acaudalada y a los ricos terratenientes, sino que implanta una dictadura política que restringe los derechos de libertad de estas clases al código civil, así también el arte de David en el Imperio es una síntesis desequilibrada de tendencias opuestas en la que gradualmente lo ceremonioso y lo convencional se imponen al naturalismo y a la espontaneidad.

Las tareas encargadas a David como *premier peintre* de Napoleón favorecían a su arte en cuanto que le llevaban de nuevo a una relación inmediata con la realidad histórica y le ofrecían la ocasión de enfrentarse con los problemas formales de la gran pintura histórica oficial, pero al mismo tiempo acartonaban su clasicismo y anticipaban las características de aquel academicismo que habría de ser tan fatal para él mismo y para su escuela. Delacroix llamó a David «le père de toute l'école moderne», y lo era en un doble aspecto: no sólo como creador del nuevo naturalismo burgués que, especialmente en el retrato, dio expresión a la seriedad y la dignidad de una concepción de la vida severa, sencilla y nada teatral, sino precisamente también como renovador de los cuadros de historia y de la representación pictórica de las grandes ocasiones his-

tóricas. Gracias a tales tareas David consiguió, después de la elegancia superficial y del frívolo tratamiento de los problemas formales de su época del Directorio, recobrar una gran parte de su primitiva objetividad y su naturalidad. Los problemas que ahora tiene que resolver ya no se ciernen en el aire como el tema de *El rapto de las Sabinas*, sino que resultan de la realidad inmediata y actual. Encuentra en encargos como el de *La consagración de Napoleón* (1805-1808) o el de *Reparto de las águilas* (1810) muchos más estímulos artísticos de los que quizá él mismo hubiera esperado. Lo que estas pinturas nos hacen echar de menos en estímulo y dramatismo, comparadas con *Juramento en el Juego de la Pelota*, está compensado por el tratamiento más simple y menos teatral del tema. David se aleja con ellas cada vez más del siglo XVIII y de la tradición del rococó, y crea, en contraste con el individualismo genial de sus obras juveniles, un estilo más objetivo, del que cabe que se abuse académicamente, pero que de cualquiera de las maneras puede ser continuado. La íntima discordia que amenazaba la unidad espiritual de su arte desde el Directorio no la ha superado todavía por completo. Junto a las ceremonias oficiales, para las que encuentra una solución completamente satisfactoria, pinta escenas del mundo clásico, como *Safo* (1809) o *Leónidas* (1812), que son tan afectadas y amaneradas como lo era *El rapto de las Sabinas*. El mundo clásico ha dejado de ser para David una fuente de inspiración y se le convierte en mero convencionalismo, como a sus contemporáneos. Cuando se ocupa en tareas prácticas, continúa produciendo obras maestras, pero cuando intenta remontarse sobre la realidad, falla.

El conflicto existente en el arte de David —el contraste entre el abstracto y anémico idealismo de sus composiciones mitológicas y anticuario-históricas, y el jugoso naturalismo de sus retratos— se vuelve más agudo durante su exilio en Bruselas. Cuantas veces entra en contacto con la vida real, es decir cuando tiene que pintar retratos, sigue siendo el gran maestro de siempre; por el contrario, cuando se ensimisma en sus ilusiones clásicas, que han perdido toda relación con el presente y se han convertido en un mero juego artístico, no sólo da la impresión de estar pasado de moda, sino

frecuentemente también de caer en el mal gusto. El caso de David tiene una importancia especial para la sociología del arte, pues probablemente no hay a lo largo de toda la historia otro ejemplo semejante para refutar de manera tan incuestionable la tesis de la incompatibilidad de los designios políticos prácticos y la calidad auténticamente artística. Cuanto más íntimamente estaba ligado a los intereses políticos y más completamente colocaba su arte al servicio de tareas propagandísticas, mayor era el valor artístico de sus creaciones. Durante la Revolución, cuando todos sus pensamientos giran en torno a la política y pinta *Juramento en el Juego de la Pelota* y *Muerte de Marat*, está en la cumbre de su pujanza artística. Y bajo el Imperio, cuando al menos podía identificarse con los propósitos patrióticos de Napoleón y era indudablemente consciente de lo que la Revolución, a pesar de todo, debía al dictador, su arte siguió siendo vivo y creador mientras se ocupó de tareas prácticas. Sin embargo, más tarde, en Bruselas, cuando perdió toda relación con la realidad política y no era otra cosa que un pintor, descendió al punto más bajo de su desarrollo artístico. Si bien estas correlaciones no demuestran de manera absoluta que un pintor deba estar interesado en la política y ser de mentalidad progresista para pintar buenos cuadros, sí demuestran, sin embargo, que tales intereses y tales designios no estorban en modo alguno la creación de buenos cuadros.

Se ha asegurado con frecuencia que la Revolución fue artísticamente estéril y que sus creaciones se movieron dentro de los límites de un estilo que no era otra cosa que la continuación y la consumación del antiguo clasicismo rococó. Se ha resaltado que el arte del período revolucionario puede ser denominado revolucionario con referencia a su contenido y a sus ideas, pero no respecto a sus formas y a sus medios estilísticos<sup>147</sup>. La Revolución, efectivamente, se había encontrado con el clasicismo más o menos hecho, pero le dio en cierto modo nuevo contenido y nuevo sentido. El clasicismo de la Revolución parece no original y no creador sólo

<sup>147</sup> George Plejánov, *Art and Society*. 1937, pág. 20; (ed. cast., *Arte y sociedad*): Louis Hourticq, *La Peinture française au XVIII<sup>e</sup> siècle*. 1939, págs. 145 sigs.; Albert Thibaudet, *Hist. de la litt. franç. de 1789 à nos jours*. 1936, pág. 5.

desde la perspectiva niveladora de la posteridad; los contemporáneos estaban completamente convencidos de las diferencias estilísticas existentes entre el clasicismo de David y el de sus predecesores. Cuán osadas y revolucionarias les parecieron las innovaciones de David lo demuestran mejor que nada las palabras del director de la Academia, Pierre, que designaba la composición de *El juramento de los Horacios* como «un ataque al buen gusto» en tanto que consecuencia de su desviación del habitual esquema piramidal <sup>148</sup>. Pero la auténtica creación estilística de la Revolución no es este clasicismo, sino el romanticismo; es decir no el arte que ella practicó, sino el arte al que preparó el camino. La Revolución misma no podía realizar el nuevo estilo porque ella poseía ciertamente nuevos designios políticos, nuevas instituciones sociales, nuevas normas jurídicas, pero no tenía una sociedad nueva que hablara un lenguaje propio. Había, nada más, las premisas para la aparición de esa nueva sociedad. El arte se queda retrasado en relación con el desarrollo político, y se mueve, en parte, como ya advertía Marx, dentro de las viejas formas anticuadas <sup>149</sup>. Los artistas y los poetas no son en modo alguno siempre profetas, y el arte va con relación a su tiempo retrasado tantas veces como adelantado.

También el romanticismo, al que la Revolución preparó el camino, se apoya en un movimiento similar anterior, pero el prerromanticismo y el romanticismo propiamente dicho no tienen entre sí tanto en común como las dos formas del moderno clasicismo. No constituyen en modo alguno un movimiento romántico unitario que, simplemente, fuera interrumpido en su desarrollo <sup>150</sup>. El prerromanticismo sufre a manos de la Revolución su derrota decisiva y definitiva. Es cierto que el antirracionalismo experimenta un renacimiento, pero el sentimentalismo del siglo XVIII no sobrevive, sin embargo, a la Revolución. El romanticismo posrevolucionario refleja un sentido nuevo del mundo y de la vida y hace madurar sobre todo una nueva interpretación de la idea de libertad artística.

<sup>148</sup> Jules David, *op. cit.*, pág. 57.

<sup>149</sup> Karl Marx, *Der 18. Brumaire des Louis Napoléon*, 1852. (Ed. cast., *El 18 Brumario*.)

<sup>150</sup> Louis Hautecoeur, *Les origines du Romantisme*, en *Le romantisme et l'art*, 1928, pág. 18.

Esta libertad no es ya un privilegio del genio, sino el derecho innato de todo artista y de todo individuo con capacidad. El prerromanticismo autorizaba sólo al genio a apartarse de las reglas; el romanticismo niega el valor de toda regla artística objetiva. Toda expresión individual es única, insustituible, y tiene sus propias leyes y su propia tabla de valores en sí; esta visión es la gran conquista de la Revolución para el arte.

El movimiento romántico se convierte ahora por vez primera en una lucha por la libertad que no se dirige contra las academias, las iglesias, las cortes, los mecenas, los aficionados, los críticos o los maestros, sino contra el mismo principio de tradición, de autoridad y contra toda regla. Esta lucha es inconcebible sin la atmósfera intelectual creada por la Revolución; a la Revolución debe tanto su génesis como su influencia. Todo el arte moderno es hasta cierto punto el resultado de esta romántica lucha por la libertad. Aunque se hable de normas estéticas supratemporales, de valores artísticos eternamente humanos, de la necesidad de cánones objetivos y convencionalismos vinculadores, la emancipación del individuo, la exclusión de toda autoridad extraña y la falta de consideración para con toda barrera y toda prohibición son y siguen siendo el principio vital del arte moderno. El artista de nuestro tiempo puede reconocer con entusiasmo escuelas, grupos, movimientos y compañeros de lucha y de destino, pero mientras pinta o compone música o poesía está solo y se siente solo. El arte moderno es la expresión del hombre solitario, del individuo, que se siente diferente, trágica o dichosamente diferente, de sus compañeros. La Revolución y el romanticismo significan el fin de la época cultural en la que el artista apelaba todavía a una «sociedad», a un grupo más o menos numeroso, pero homogéneo, a un público cuya autoridad en principio reconocía de manera incondicional. El arte deja de ser arte social regido por criterios objetivos y convencionales, y se convierte en un arte de expresión propia, creador de sus propios criterios, de acuerdo con los cuales quiere ser juzgado; en una palabra, se convierte en un medio por el que el individuo particular habla a individuos particulares. Hasta el romanticismo carecía de importancia el que el público estuviera compuesto por verdaderos en-

tendidos, y en qué medida lo estuviera; artistas y escritores se proponían con todo su ánimo corresponder a los deseos de este público, en contraste con el período romántico y posromántico, en los que ya no se someten al gusto y las exigencias de ningún grupo colectivo y están dispuestos siempre a apelar contra el juicio de alguien ante un tribunal distinto. Se encuentran con su creación en una tensión constante y en una eterna situación de lucha frente al público; permanentemente se constituyen grupos de conocedores y aficionados, pero esta formación de grupos está en constante fluir y destruye toda continuidad en las relaciones entre arte y público.

El origen común del clasicismo de David y de la pintura romántica, que está en la Revolución, se expresa también en que el romanticismo no comienza siendo un ataque al clasicismo y no socava la escuela de David desde fuera, sino que al principio aparece precisamente en los más cercanos y más calificados discípulos del maestro, en Gros, Girodet y Guérin. La rígida separación entre las dos tendencias estilísticas tiene comienzo entre 1820 y 1830, cuando el romanticismo se convierte en el estilo del elemento artísticamente progresista, y el clasicismo en el del conservador, que acata todavía incondicionalmente la autoridad de David. Al gusto personal de Napoleón y a la naturaleza de las tareas que sus artistas habían de resolver correspondía mejor que cualquier otra cosa la forma híbrida de clasicismo y romanticismo creada por Gros. Napoleón buscaba alivio para su racionalismo práctico en obras de arte románticas y era inclinado al sentimentalismo cuando no consideraba el arte como medio de propaganda y ostentación. Esto explica sus preferencias por Ossian y Rousseau en la literatura y por lo pintoresco en la pintura <sup>151</sup>. Cuando Napoleón nombró a David su pintor de corte no hizo otra cosa que seguir la opinión pública; sus simpatías personales pertenecían a Gros, a Gérard, a Vernet, a Prudhon y a los «pintores anecdóticos» de su tiempo <sup>152</sup>. Por otra parte, todos ellos tenían que pintar sus batallas y victorias, sus festividades y ceremonias, tanto el melindroso Prudhon como el ro-

---

<sup>151</sup> Léon Rosenthal, *La peinture romantique*, 1903, págs. 25 sig.

<sup>152</sup> François Benoît, *op. cit.*, pág. 171.

busto David. El auténtico pintor del Imperio, el pintor de Napoleón por excelencia, era, sin embargo, Gros, el cual debía su fama, que aprobaban tanto los seguidores como los impugnadores de la escuela de David, en parte a su habilidad para pintar escenas sugestivas con una inmediatez de figuras de cera, y en parte a su nueva concepción moral de la pintura de batallas. Fue, como se sabe, el primero que representó la guerra desde el punto de vista humanitario y mostró el lado no heroico del sangriento suceso. La miseria era tan grande que ya no podía ser paliada; más razonable era no intentarlo siquiera.

El Imperio encontró la expresión artística de su concepción del mundo en un eclecticismo que combinaba y unía las tendencias estilísticas existentes. El carácter contradictorio del arte correspondía a las antinomias políticas y sociales del gobierno napoleónico. El gran problema que el Imperio trataba de resolver era la conciliación de las conquistas democráticas de la Revolución con las formas políticas de la monarquía absolutista. El retroceso al *ancien régime* era tan inconcebible para Napoleón como el permanecer en la «anarquía» de la Revolución. Había que encontrar una forma de gobierno que pudiera combinar ambas posturas y crear un compromiso entre el viejo y el nuevo Estado, entre la nobleza antigua y la nueva, entre la nivelación social y la nueva riqueza. La idea de libertad era tan ajena al *ancien régime* como la de igualdad. La Revolución se propuso realizar las dos, pero finalmente abandonó el principio de la igualdad. Napoleón quiso rescatar este principio pero no lo consiguió más que desde el punto de vista jurídico; económica y socialmente sigue predominando la antigua desigualdad prerrevolucionaria. La igualdad política consistió en que todos estaban igualmente desprovistos de derechos. De las conquistas revolucionarias no subsistieron más que la libertad personal ciudadana, la igualdad ante la ley, la abolición de los privilegios feudales, la libertad de creencias y la *carrière ouverte aux talents*. No era poco, ciertamente. La lógica del gobierno autoritario y de las ambiciones cortesanas de Napoleón, sin embargo, condujo a la rehabilitación de la nobleza y de la Iglesia, y, a pesar de la aspiración a mantener los principios fundamentales de la Revolución,

creó una atmósfera antirrevolucionaria<sup>153</sup>. El romanticismo recibió un enorme ímpetu con la firma del Concordato y el renacimiento religioso anejo a él. Había ido ya, en la obra de Chateaubriand, de la mano de la idea de una renovación católica y de las tendencias monárquicas. *El genio del cristianismo*, que apareció un año después del Concordato y era la primera obra representativa del romanticismo francés, tuvo un éxito tan inaudito como ninguna otra producción literaria del siglo XVIII. Lo leyó todo París y el *premier consul* hizo que le leyeran durante varias tardes algunas partes de él. La aparición de la obra señala el comienzo del partido clerical y el fin de la hegemonía de los «filósofos»<sup>154</sup>. Con Girodet, la reacción clerical romántica se extiende también al arte y acelera la disolución del clasicismo. Durante los años de la Revolución no se veía en ninguna exposición un cuadro de contenido religioso<sup>155</sup>. La escuela de David mantuvo en un principio una actitud opuesta al género; pero con la difusión del romanticismo se incrementó el número de pinturas religiosas, y los temas sagrados invadieron, finalmente, también el clasicismo académico.

El renacimiento religioso comienza al mismo tiempo que la reacción política bajo el Consulado. También ella es una parte de la liquidación de la Revolución y es recibida con entusiasmo por la clase dominante. Sin embargo, el júbilo general enmudece pronto bajo la carga de los sacrificios opresivos que la aventura napoleónica impone a la nación, y la alegría desbordante de la burguesía es también sustancialmente reducida por la creación de la nueva nobleza militar y por los intentos de reconciliación con la antigua aristocracia. Pero los días dorados de los abastecedores del ejército, de los comerciantes en granos y los especuladores comienza ahora, y el vencedor en la lucha por lograr la supremacía en la sociedad sigue siendo finalmente la burguesía, aunque ya no es en absoluto la antigua burguesía revolucionaria. Dicho sea de paso, los objetivos que se perseguían con la Revolución nunca fueron tan altruistas como se suelen presentar. La burguesía adinerada era ya mucho an-

---

<sup>153</sup> Louis Madelin, *La Contre-Révolution sous la Révolution*, 1935, pág. 329.

<sup>154</sup> *Ibid.*, págs. 162, 175.

<sup>155</sup> Jules Renouvier, *Hist. de l'art pendant la Révolution*, 1863, pág. 31.

tes de la Revolución el acreedor del Estado, y, en vista de la persistente mala administración de la corte, tenía cada vez más motivo para temer la quiebra de las finanzas del Estado. Cuando ella luchaba por un nuevo orden, lo hacía sobre todo para asegurar sus rentas. Esta circunstancia explica la aparente paradoja de que la Revolución fuera realizada por una de las clases más ricas, y no de las menos privilegiadas <sup>156</sup>. No fue en ningún sentido la Revolución del proletariado y de la pequeña burguesía desposeída, sino la Revolución de los rentistas y de los empresarios comerciales, es decir de una clase que era dificultada en su expansión económica por los privilegios de la nobleza feudal, pero que en su existencia no estaba vitalmente amenazada <sup>157</sup>. Sin embargo, la Revolución se hizo con la ayuda de la clase trabajadora y de los estratos inferiores de la burguesía, y difícilmente hubiera triunfado sin ellos. No obstante, tan pronto como la burguesía hubo alcanzado sus fines, abandonó a sus antiguos aliados y quiso disfrutar ella sola de los frutos de la lucha común. Al final, todas las clases oprimidas y desposeídas de derechos se aprovecharon de la Revolución, que, después de tantas rebeliones fracasadas y tantas revueltas, condujo ya a una transformación radical y durable de la sociedad. Pero la reacción inmediata de los acontecimientos no fue nada halagüeña. Apenas había terminado la Revolución se apoderó de las almas una desilusión inmensa, y de la alegre concepción del mundo propia de la Ilustración no quedó ni huella. El liberalismo del siglo XVIII partía de la identidad entre libertad e igualdad. La fe en esta ecuación era la fuente de su optimismo, y la pérdida de la fe en la compatibilidad de ambas ideas fue el origen del pesimismo del período posrevolucionario.

El signo más chocante de la victoria de las ideas liberales es que la influencia de la coerción, de la limitación y la reglamentación del pensamiento no es considerada paralizadora hasta después de la Revolución. Hasta entonces, los más grandes florecimientos artísticos se habían relacionado frecuentemente con las tiranías

<sup>156</sup> Joseph Aynard, *La Bourgeoisie française*, 1934, pág. 396.

<sup>157</sup> Cf. Etienne Fajon, *The working class in the Revolution of 1789*, en *Essays on the French Revolution*, ed. por T. A. Jackson, 1945, pág. 121.

más rígidas; de ahora en adelante, todo intento de cultura autoritaria tropieza con una oposición invencible. La Revolución había demostrado que ninguna institución humana es inalterable; pero con esto pierden también las ideas impuestas a los artistas toda pretensión de representar una norma superior, y, en vez de merecer la confianza en su verdad, despiertan sólo sospechas sobre su obligatoriedad. Los principios del orden y la disciplina perdieron su influencia estimulante en el arte, y la idea liberal se convirtió a partir de ahora —sí, efectivamente, sólo a partir de ahora— en fuente de inspiración artística. Napoleón no pudo espolpear a sus artistas y escritores a ninguna creación importante, a pesar de los premios, regalos y distinciones que les concedía. Los autores realmente productivos de la época, gente como Madame de Staël y Benjamin Constant, eran disidentes y exiliados <sup>158</sup>.

La aportación más importante del Imperio en el terreno del arte consistió en la estabilización de las relaciones creadas durante el período revolucionario entre productores y consumidores. El público burgués, que había surgido en el siglo XVIII, se consolidó y desempeñó en lo sucesivo un papel decisivo como círculo interesado en las artes plásticas. El público de la literatura francesa del siglo XVII estaba compuesto por unos miles de personas; era un círculo de aficionados y conocedores, cuyo número estimaba Voltaire en dos mil o tres mil <sup>159</sup>. Esto no significaba, naturalmente, que este público se compusiera exclusivamente de gente que tuviera juicio artístico independiente, sino, sólo, que poseía ciertos criterios de gusto, los cuales capacitaban a sus miembros para distinguir lo que tenía valor de lo que no lo tenía dentro de unos límites por lo común bastante estrechos. El público de las artes plásticas era, naturalmente, más reducido todavía, y se componía exclusivamente de coleccionistas y conocedores. Hasta el período de la disputa entre los partidarios de Poussin y de Rubens el público del arte no dejó de estar constituido exclusivamente por especialistas <sup>160</sup>, y sólo en el siglo XVIII abarcó también a gente que se interesaba por los

<sup>158</sup> Petit de Julleville, *Hist. de la langue et de la litt. franç.*, VII, 1899, pág. 110.

<sup>159</sup> Henri Peyre, *Le classicisme français*, 1942, pág. 37. (Ed. cast., *El clasicismo francés*.)

<sup>160</sup> A. Dresdner, *op. cit.*, pág. 128.

cuadros sin pensar en su adquisición. Esta tendencia venía acentuándose desde el Salón de 1699, y en 1725 informa ya el *Mercure de France* que se podía ver en el Salón un enorme público de todas las clases y todas las edades, que miraba, ensalzaba, criticaba y censuraba <sup>161</sup>. Según los informes de la época, la afluencia fue sin precedentes, y aunque la mayoría acudía sólo porque la visita al Salón se había puesto de moda, sin embargo, el número de aficionados serios había crecido también. Esto lo prueba, sobre todo, la gran cantidad de nuevas publicaciones de arte, de revistas artísticas y de reproducciones <sup>162</sup>.

París, que era hacía ya tiempo el centro de la vida social y literaria, se convierte ahora también en capital artística de Europa y asume plenamente el papel que había desempeñado Italia desde el Renacimiento en la vida artística de Occidente. Es verdad que Roma sigue siendo el centro de estudio del arte clásico; sin embargo, París es el lugar donde se va a estudiar el arte moderno <sup>163</sup>. La vida artística de París, de la que en adelante se ocupa todo el mundo culto, debe, sin embargo, su impulso más fuerte a las exposiciones de arte, que en modo alguno se limitan al Salón. Es cierto que también en Italia y en Holanda había exposiciones, incluso antes, pero es precisamente en la Francia de los siglos XVII y XVIII donde se convierten en un factor indispensable de la actividad artística <sup>164</sup>. Las exposiciones de arte fueron organizadas de manera regular sólo a partir de 1673, es decir desde el momento en que al reducirse el apoyo oficial, se ven obligados los artistas franceses a volverse a los compradores. En el Salón podían exponer sólo los miembros de la Academia; los artistas no académicos tenían que exponer al público sus obras en la «Academia» de la Asociación de San Lucas, mucho menos distinguida, o en la Exposition de la Jeunesse. Hasta que la Revolución abrió en 1791 el Salón a la totalidad de los artistas, no se hicieron innecesarias las exposi-

<sup>161</sup> *Ibid.*, págs. 128 sig.

<sup>162</sup> André Fontaine, *Les doctrines d'art en France*, 1909, pág. 186; F. Benoît, *op. cit.*, pág. 133.

<sup>163</sup> A. Dresdner, *op. cit.*, pág. 180.

<sup>164</sup> *Ibid.*, pág. 150.

ciones secesionistas, y la vida artística, que había recibido su carácter inquieto y estimulante de ellas —de las exposiciones privadas, de las de los estudios y de las de los discípulos—, se volvió más organizada y más sana, aunque tal vez menos vivaz y menos interesante. La Revolución significó el fin de la dictadura de la Academia y de la monopolización del mercado artístico por la corte, la aristocracia y la alta finanza. Las antiguas trabas existentes en el camino de la democratización del arte fueron disueltas; desaparecieron la sociedad y la cultura del rococó. Sin embargo, no se debe asegurar, como se ha hecho con frecuencia, que todos los estratos del público que tenían en sus manos las llaves de la cultura y representaban el «buen gusto» habían desaparecido. Como consecuencia de la amplia participación de la burguesía en la vida artística ya mucho antes de la Revolución, existía una cierta continuidad del desarrollo artístico a pesar de la profunda convulsión. Se realizó, ciertamente, una democratización de la vida artística hasta entonces nunca igualada; es decir, no sólo una difusión, sino también una nivelación del público, pero incluso esta tendencia había empezado antes de la Revolución. Bello es lo que agrada a la mayoría, afirmaba ya Mengs en *Pensamientos sobre la belleza y el gusto* (1765). La auténtica modificación realizada después de la Revolución consistía en que el viejo público representaba una clase en la que el arte desempeñaba una función vital directa y constituía una parte de aquellas formas por medio de las cuales esta clase expresaba, por un lado, su distancia de los estratos más bajos de la sociedad, y, por otro, su comunidad con la corte y el monarca, mientras el nuevo público, por el contrario, pasó a ser un público de aficionados con intereses meramente estéticos, para los que el arte se había convertido en objeto de libre elección y de gusto mutable.

Después que la Asamblea Legislativa aboliese en 1791 los privilegios de la Academia y concediese a todos los artistas el derecho de exponer en el Salón, la Academia fue suprimida totalmente, dos años más tarde. El decreto correspondía en el terreno del arte a la abolición de los privilegios feudales y a la implantación de la democracia. Pero también este desarrollo artístico-político había co-

menzado antes de la Revolución como el correspondiente desarrollo social. La Academia había sido siempre considerada por los liberales como la quintaesencia del conservadurismo; en realidad, especialmente desde finales del siglo XVII, no era en modo alguno tan estrecha de miras ni tan inaccesible como se la presentaba. La cuestión de la admisión de miembros fue resuelta en el siglo XVIII de manera muy liberal, como es bien sabido; la limitación del derecho a exponer en el Salón a los miembros de la Academia era la única regla observada estrictamente. Pero precisamente contra esta práctica se dirigía la lucha más enconada por parte de los artistas progresistas agrupados bajo la dirección de David. La Academia fue disuelta tajantemente; sin embargo, no fue tan fácil encontrarle sustituto. En 1793 David fundaba ya la *Commune des Arts*, una asociación de artistas libre y democrática, sin grupos especiales, clases ni miembros privilegiados. Pero, debido a las intrigas de los monárquicos en su seno, hubo de ser sustituida al año siguiente por la *Société Populaire et Républicaine des Arts*. Ésta fue realmente la primera asociación verdaderamente revolucionaria de los artistas franceses, y fue considerada como la asociación oficial que debía asumir las funciones de la Academia. Pero no fue ni mucho menos una academia, sino una sociedad a la que todo el mundo podía pertenecer, sin consideración hacia su posición u oficio. El mismo año surgió el *Club Révolutionnaire des Arts*, al que, entre otros, pertenecían David, Prudhon, Gérard e Isabey, y que disfrutaba de gran prestigio debido a sus famosos miembros. Todas estas asociaciones dependían directamente del Comité de Instrucción Pública y estaban bajo la égida de la Convención, del Comité de Salud Pública y de la *Commune de París* <sup>165</sup>. La Academia fue suprimida al principio sólo como poseedora de la exclusiva de las exposiciones, pero continuó ejerciendo durante mucho tiempo el monopolio de la enseñanza, y de este modo mantuvo una buena parte de su influencia <sup>166</sup>. Sin embargo, su puesto fue ocupado pronto por la Escuela Técnica de Pintura y Es-

<sup>165</sup> Joseph Billiet, *The French Revolution and the Fine Arts*, en *Essays on the French Revolution*, ed. por T. A. Jackson, 1945, pág. 203.

<sup>166</sup> F. Benoît, *op. cit.*, pág. 180.

cultura; igualmente comenzaron a darse enseñanzas artísticas en escuelas privadas y en clases nocturnas. Además, se introdujo la enseñanza del dibujo también en el plan docente de las escuelas superiores (*écoles centrales*). Sin embargo, nada contribuyó tanto probablemente a la democratización de la educación artística como la organización y ampliación de los museos. Hasta la Revolución, todo artista que no estaba en condiciones de emprender un viaje a Italia podía ver muy poco de las obras de los famosos maestros. Éstas se encontraban en gran parte en las galerías de los reyes y en las de los grandes coleccionistas, y no eran accesibles al público. Todo esto cambió con la Revolución. En 1792 la Convención decidió la creación de un museo en el Louvre. Allí, en la vecindad inmediata de los estudios, los jóvenes artistas podían en lo sucesivo estudiar y copiar diariamente las grandes obras de arte, y allí, en las galerías del Louvre, encontraban el mejor complemento de las enseñanzas de sus propios maestros.

Después del 9 Termidor, el principio de autoridad fue gradualmente restablecido también en el terreno del arte, y finalmente la Academia de Bellas Artes fue sustituida por la sección IV del Instituto. Nada es tan característico del espíritu antidemocrático con que fue realizada esta reforma como el hecho de que la vieja Academia tuviera 150 miembros, frente a los 22 que tenía la nueva. No obstante, pertenecían también a ella David, Houdon y Gérard, que pronto recobraron su antigua autoridad. Desde luego, los artistas revisaron también su relación con la Revolución, que, por lo demás, no había sido completamente uniforme. Había artistas que fueron desde el principio sinceros y auténticos revolucionarios, y no sólo algunos como David, que, gracias al dinero de su esposa, era en lo material independiente y no tenía que preocuparse por las circunstancias momentáneas del mercado artístico, sino también gente como Fragonard, que se arruinó por la marcha de los acontecimientos, y a pesar de ello permaneció leal a la Revolución. Pero había también entre los artistas, naturalmente, contrarrevolucionarios convencidos; por ejemplo, Madame Vigée-Lebrun, que abandonó el país con su distinguida clientela. Sin embargo, tanto en la derecha como en la izquierda la mayoría eran simpatizantes

que, según conviniera a sus intereses, estaban con los revolucionarios o con los emigrados. Los artistas, como conjunto, se vieron en un principio seriamente amenazados por la Revolución; la Revolución les arrebató sus compradores más ricos y más competentes <sup>167</sup>. El número de emigrados crecía de día en día, y la parte del público interesado que no se expatrió, no estaba en condiciones ni tenía humor para adquirir obras de arte. La mayoría de los artistas pasaron en un principio graves privaciones y no es de extrañar que no siempre fueran capaces de sentir entusiasmo por la Revolución. Si, a pesar de ello, en gran número tomaron partido por la Revolución fue porque se sentían humillados y explotados en el antiguo régimen, en el que habitualmente habían sido considerados como criados de sus señores. La Revolución significaba el fin de esta situación y les compensaba, después de todo, también materialmente. Porque, aparte del creciente interés del Gobierno por el arte, surgían también nuevamente aficionados particulares, y de repente apareció un nuevo público que se tomaba vivo interés por la labor de los artistas famosos <sup>168</sup>.

La atención prestada al Salón no decayó en absoluto durante la Revolución, sino incluso aumentó. Las obras de arte alcanzaron pronto en las subastas precios tan altos como antes de la Revolución, y durante el Imperio hasta consiguieron una considerable elevación <sup>169</sup>. El número de artistas aumentó, y la crítica se lamentaba de que había ya demasiados artistas. La vida artística se había recobrado rápidamente —demasiado rápidamente— de las conmociones de la Revolución. El ejercicio artístico se restableció antes de que surgiera un nuevo arte. Se renovaron las antiguas instituciones, pero los renovadores no tenían criterios de gusto propio, ni siquiera el valor para tenerlos. Esto explica la decadencia artística del período posrevolucionario; por esto fueron necesarios todavía más de veinte años antes de que pudiera realizarse el romanticismo en Francia.

---

<sup>167</sup> M. Dreyfous, *op. cit.*, pág. 155.

<sup>168</sup> F. Benoît, *op. cit.*, pág. 132.

<sup>169</sup> *Ibid.*, 134.

## EL ROMANTICISMO ALEMÁN Y EL DE EUROPA OCCIDENTAL

**E**L liberalismo del siglo XIX identificaba el romanticismo con la Restauración y la reacción. Es posible que existiese cierta justificación para establecer esta relación, sobre todo en Alemania, pero en general conducía a una falsa concepción de la historia. La corrección no se hizo hasta que no se realizó una distinción entre romanticismo alemán y romanticismo europeo occidental, y se comenzó a hacer derivar el uno de tendencias reaccionarias y el otro de progresistas. La imagen que de este modo resultó estaba mucho más cerca de la verdad, pero contenía todavía una considerable simplificación de los hechos, pues, desde un punto de vista político, ni una ni otra forma de romanticismo fue clara ni consecuente. Finalmente se estableció la distinción, de acuerdo con la situación real, entre una fase primera y otra posterior, tanto en el romanticismo alemán como en el francés y en el inglés; entre un romanticismo de la primera generación y otro de la segunda. Se hizo constar que la evolución siguió direcciones distintas en Alemania y en Europa occidental, y que el romanticismo alemán procedió de una actitud originariamente revolucionaria hacia una posición reaccionaria, mientras el europeo occidental, por el contrario, pasó de una posición conservadora y monárquica a una actitud liberal. Este planteamiento era ya correcto en sí, pero demostró no ser muy fructífero para la determinación del concepto de romanticismo. Lo característico del movimiento romántico no era que representara una concepción del mundo revolucionaria o antirrevolucionaria, progresista o reaccionaria, sino el que alcanzara una u otra posición por un camino caprichoso, irracional y nada dialéctico. Su entusiasmo revolucionario era tan ajeno a la realidad como su conservadurismo, y su exaltación por la «Revolución, Fichte, y *Wilhelm Meister*, de

Goethe», tan ingenua y tan lejana de la apreciación de las fuerzas verdaderas que mueven los acontecimientos de la historia como su frenética devoción por la Iglesia y el trono, la caballería y el feudalismo.

Quizá los mismos acontecimientos hubieran seguido un rumbo distinto si la intelectualidad no hubiera dejado, incluso en Francia, que fuesen otros los que pensasen y actuasen con sentido realista. Había por todas partes un romanticismo de la Revolución como había otro de la Contrarrevolución y la Restauración. Los Danton y los Robespierre eran dogmáticos tan ajenos a la realidad como los Chateaubriand y los De Maistre, los Görres y los Adam Müller. Friedrich Schlegel era un romántico tanto en su juventud, con su fervor y entusiasmo por Fichte, *Wilhelm Meister* y la Revolución, como en su edad madura, cuando se entusiasmaba por Metternich y la Santa Alianza. Pero Metternich no era un romántico a pesar de su conservadurismo y de su tradicionalismo; dejó que los literatos consolidasen los mitos del historicismo, el legitimismo y el clericalismo.<sup>5</sup> Un hombre realista es el que sabe cuándo está luchando por sus propios intereses y cuándo está haciendo concesiones a los demás, y un hombre dialéctico es el que tiene conciencia de que la situación histórica en un momento dado está formada por un complejo de motivos y tareas que son irreductibles. El romántico, a pesar de toda su estimación por el pasado, no juzga su propio momento ni de manera histórica ni dialéctica. No comprende que el presente está entre el pasado y el futuro y representa un conflicto indisoluble de elementos estáticos y dinámicos.

La definición de Goethe, según la cual el romanticismo representa el principio de enfermedad —un juicio apenas aceptable tal y como fue concebido—, gana a la luz de la psicología moderna un sentido nuevo y una nueva confirmación. Si el romanticismo, en efecto, ve solamente uno de los lados de una situación compleja de tensiones y conflictos, si tiene en cuenta sólo un factor de la dialéctica histórica y lo hipertrofia a expensas de los otros factores, si, finalmente, semejante unilateralidad, semejante reacción exagerada y supercompensada delata una falta de equilibrio espiritual, el romanticismo puede ser calificado con razón de «enfermizo». Pues

¿por qué se han de exagerar y deformar las cosas si uno no se siente inquieto y desazonado por ellas? «Las cosas y las acciones son lo que son, y sus consecuencias serán las que tengan que ser; ¿por qué entonces hemos de desear ser engañados?», pregunta el obispo Butler, dando con ello la mejor descripción del sereno y «sano» sentido de la realidad propio del siglo XVIII, enemigo de toda ilusión <sup>170</sup>. Visto desde este realismo, el romanticismo parece siempre una mentira, un autoengaño que, como dice Nietzsche refiriéndose a Wagner, «no quiere concebir las antítesis como antítesis» y grita más alto cuanto más duda. La fuga al pasado es sólo una de las formas del irrealismo y el ilusionismo románticos, pero hay también una fuga hacia el futuro, hacia la utopía. Aquello a lo que el romántico se aferra es, bien considerado, insignificante; lo definitivo es su temor al presente y al fin del mundo.

• El romanticismo no tuvo sólo una importancia que hizo época, sino que tenía también conciencia de que hacía época <sup>171</sup>. Representó una de las variaciones más importantes en la historia de la mentalidad occidental y fue consciente por completo de su papel histórico. Desde el gótico, el desarrollo de la sensibilidad no había recibido un impulso tan fuerte, y el derecho del artista a seguir la voz de sus sentimientos y su disposición individual nunca fue probablemente acentuado de manera tan incondicional. El racionalismo, que seguía progresando desde el Renacimiento y había conseguido a través de la Ilustración una vigencia universal, dominando todo el mundo civilizado, sufrió la derrota más penosa de su historia. Desde la disolución del sobrenaturalismo y el tradicionalismo de la Edad Media, nunca se había hablado con tal menosprecio de la razón, de la vigilancia y la sobriedad mentales, de la voluntad y la capacidad de autodominio. «Aquellos que refrenan su deseo lo hacen porque éste es bastante débil como para ser refrenado», dice incluso Blake, que no estaba en modo alguno de acuerdo con el emocionalismo desbordado de Wordsworth. El racionalismo como principio científico y práctico se recobró pronto de las acometidas

<sup>170</sup> Cit. por F. L. Lucas, *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*. 1937, pág. 36.

<sup>171</sup> Cf. para el concepto de la «conciencia de hacer época», Karl Jaspers, *Die geistige Situation der Zeit*. 1932, 3.<sup>a</sup> ed., págs. 7 sigs.

románticas, pero el arte de Occidente sigue siendo «romántico». El romanticismo fue no sólo un movimiento general de toda Europa, que abarcó una nación tras otra y creó un lenguaje literario universal, el cual era al fin tan comprensible en Rusia y Polonia como en Inglaterra y Francia, sino que acreditó ser al mismo tiempo una de aquellas tendencias que, como el naturalismo del gótico o el clasicismo del Renacimiento, han continuado siendo un factor permanente en el desarrollo del arte. Efectivamente, no hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición de ánimo del hombre moderno, que no deba su sutileza y su variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el romanticismo. Toda la exuberancia, la anarquía y la violencia del arte moderno, su lirismo ebrio y balbuciente, su exhibicionismo desenfrenado y desconsiderado proceden del romanticismo. Y esta actitud subjetiva y egocéntrica se ha vuelto para nosotros tan obvia, tan indispensable, que no podemos ni siquiera reproducir una asociación abstracta de ideas sin hablar de nuestros sentimientos<sup>172</sup>. La pasión intelectual, el fervor de la razón, la productividad artística del racionalismo han caído tan profundamente en el olvido que no podemos concebir el arte clásico sino como expresión de un sentimiento romántico. «Seuls les romantiques savent lire les ouvrages classiques, parce qu'ils les lisent comme ils ont été écrits, romantiquement», dice Marcel Proust<sup>173</sup>.

Todo el siglo XX dependió artísticamente del romanticismo, pero el romanticismo mismo era todavía un producto del siglo XVIII y nunca perdió la conciencia de su carácter transitorio y de su posición históricamente problemática. Occidente había pasado muchas otras crisis —semejantes y más graves—, pero nunca había tenido tan agudo el sentimiento de estar en un momento crucial de su desarrollo. Esta no era en modo alguno la primera vez que una generación adoptaba una actitud crítica frente a su propio momento histórico y rehusaba las formas culturales heredadas porque era incapaz de expresar en ellas su propio sentido de la vida. Hubo también antes generaciones que tuvieron el sentimiento de

<sup>172</sup> G. Lanson, *op. cit.*, pág. 943.

<sup>173</sup> Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, 1919, pág. 267.

haber envejecido y desearon una renovación; pero ninguna había llegado todavía a hacer un problema del sentido y la razón de ser de su propia cultura, ni de si su modo de ser tenía algún derecho a ser así y representaba un eslabón necesario en el conjunto de la cultura humana. El sentido de renacer del romanticismo no era nuevo en modo alguno; el Renacimiento lo había sentido ya, y antes la Edad Media se había preocupado por ideas de renovación y visiones de resurrección cuyo tema era la antigua Roma. Pero ninguna generación tuvo tan agudamente el sentimiento de ser heredera y descendiente de períodos anteriores, ni poseyó un deseo tan definido de repetir simplemente un tiempo pasado, una cultura perdida y despertarlos a una nueva vida.

El romanticismo buscaba constantemente recuerdos y analogías en la historia, y encontraba su inspiración más alta en ideales que él creía ver ya realizados en el pasado. Pero su relación con la Edad Media no corresponde exactamente a la del clasicismo con la antigüedad, pues el clasicismo toma a los griegos y a los romanos meramente como ejemplo, mientras que el romanticismo, por el contrario, tiene siempre el sentimiento de *déjà vécu* en relación con el pasado. Recuerda el tiempo antiguo y pasado como una preexistencia. Sin embargo, este sentimiento no demuestra en modo alguno que el romanticismo tuviera más en común con la Edad Media que el clasicismo con la antigüedad clásica; demuestra más bien lo contrario. «Cuando un benedictino —dice un reciente y muy agudo análisis del romanticismo— estudiaba la Edad Media, no se preguntaba para qué le serviría ni si la gente vivía más feliz y piadosamente en la Edad Media. Puesto que se encontraba en la continuidad de la fe y de la organización eclesiástica, podía adoptar frente a la religión una actitud más crítica que un romántico, el cual vivía en un siglo de revolución, en el que toda fe vacila y todo está puesto en tela de juicio»<sup>174</sup>. Es innegable que la experiencia romántica de la historia expresa un miedo morboso al presente y un intento de fuga al pasado. Pero nunca una psicosis ha sido tan fructífera. A ella debe el romanticismo su sensibilidad histórica y su

<sup>174</sup> Joseph Aynard, *Comment définir le romantisme?*, en «Rev. de Litt. Comparée», 1925, V, pág. 653.

clarividencia y su agudeza para todo, por lejanamente emparentado que estuviera o por difícil de interpretar que fuera. Sin esta hiperestesia difícilmente hubiera conseguido restaurar las grandes continuidades históricas de la cultura, delimitar la cultura moderna frente a la clásica, reconocer en el cristianismo la gran línea divisoria de la historia occidental y descubrir los rasgos comunes «románticos» de todas las culturas problemáticas, individualistas y reflexivas derivadas del cristianismo.

Sin la conciencia histórica del romanticismo, sin la constante problematización del presente, que domina el mundo mental del Renacimiento, hubiera sido inconcebible todo el historicismo del siglo XIX, y con él una de las revoluciones más profundas en la historia del espíritu. La imagen del mundo hasta el romanticismo era fundamentalmente estática, parmenídea y ahistórica, a pesar de Heráclito y de los sofistas, del nominalismo de la escolástica y del naturalismo del Renacimiento, de la dinámica de la economía capitalista y del progreso de las ciencias históricas en el siglo XVIII. Los factores determinantes de la cultura humana, los principios racionales de la ordenación natural y sobrenatural del mundo, las leyes morales y lógicas, los ideales de la verdad y el derecho, el destino del hombre y el sentido de las instituciones sociales habían sido concebidos fundamentalmente como algo unívoco e inmutable en su significación, como entelequias atemporales o como ideas innatas. En relación con la constancia de estos principios, todo cambio, todo desarrollo y diferenciación parecían sin relieve y efímeros; todo lo que ocurría en el medio del tiempo histórico parecía afectar sólo a la superficie de las cosas. Sólo a partir de la Revolución y el romanticismo comenzó la naturaleza del hombre y de la sociedad a ser sentida como esencialmente evolucionista y dinámica. La idea de que nosotros y nuestra cultura estamos en un eterno fluir y en una lucha interminable, la idea de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio, es un descubrimiento del romanticismo y representa su contribución más importante a la filosofía del presente.

Es un hecho bien conocido que el «sentido histórico» no sólo era despierto y activo en el prerromanticismo, sino que operó como

fuerza motriz en el desarrollo de la época. Sabemos que la Ilustración produjo no sólo historiadores como Montesquieu, Hume, Gibbon, Vico, Winckelmann y Herder, y acentuó el origen histórico de los valores culturales frente a su explicación por la revelación, sino que tenía ya una idea de la relatividad de esos valores. De cualquier manera, en la estética del momento era ya una idea corriente el que había varios tipos equivalentes de belleza, que los conceptos de belleza eran tan distintos como las condiciones físicas de vida, y que «un dios chino tiene un vientre tan grueso como un mandarín»<sup>175</sup>. Pero a pesar de estas consideraciones, la filosofía de la historia de la Ilustración se basa en la idea de que la historia revela el despliegue de una razón inmutable y de que la evolución se dirige hacia una meta discernible de antemano. El carácter ahistórico del siglo XVIII no se expresa, pues, en que no tuviera ningún interés por el pasado y en que desconociera el carácter histórico de la cultura humana, sino en que desconoció la naturaleza del desarrollo histórico y lo concibió como una continuidad rectilínea<sup>176</sup>. Friedrich Schlegel fue el primero en reconocer que las relaciones históricas no son de naturaleza lógica, y Novalis fue el primero en resaltar que «la filosofía es fundamentalmente antihistórica». Ante todo, el reconocimiento de que hay una especie de destino histórico y de que «nosotros somos precisamente lo que somos porque tenemos detrás un determinado curso vital» es una conquista del romanticismo. Una ideología de esta clase, y el historicismo que refleja, eran totalmente ajenos a la Ilustración. La idea de que la naturaleza del espíritu humano, de las instituciones políticas, del derecho, del lenguaje, de la religión y del arte son comprensibles sólo desde su historia, y de que la vida histórica representa la esfera en que estas estructuras se encarnan de forma más inmediata, más pura y más esencial, hubiera sido sencillamente inconcebible antes del romanticismo. Pero adonde conduce este historicismo se ve quizá del modo más claro en la formulación paradójicamente exagerada que Ortega y Gasset le dio: «El hombre

<sup>175</sup> F. Benoît, *op. cit.*, págs. 62 sig.

<sup>176</sup> Cf. Albert Pötzsch, *Studien zur frühromantischen Politik u. Geschichtsauffassung*, 1907, págs. 62 sig.

no tiene naturaleza, sino que tiene... historia...»<sup>177</sup>. Esto, a primera vista, no suena alentador; sin embargo, nos encontramos también ahora, como en todo el romanticismo, con una postura equívoca que está entre el optimismo y el pesimismo, entre el activismo y el fatalismo, y que puede ser reivindicada por ambas partes.

Con el arte hermenéutico del romanticismo, con su visión para las afinidades históricas y su sensibilidad para con lo problemático y lo discutible en la historia, sin embargo, hemos heredado también su misticismo histórico, su personificación y mitologización de las fuerzas históricas; en otras palabras, la idea de que los fenómenos históricos no son sino funciones, manifestaciones y encarnaciones de principios independientes. Este modo de pensar ha sido llamado de manera muy clara y expresiva «lógica emanatista»<sup>178</sup>, y con ello se ha aludido no sólo a la concepción abstracta de la historia, sino al mismo tiempo a la metafísica con frecuencia inconsciente que semejante método implica. La historia aparece según esta lógica como una esfera dominada por fuerzas anónimas, como un sustrato de ideas más elevadas, las cuales en los fenómenos históricos individuales se expresan sólo de manera imperfecta. Y esta metafísica platónica encuentra expresión no sólo en las teorías románticas, pasadas de moda ya, del espíritu popular, la épica popular, las literaturas nacionales y el arte cristiano, sino también todavía en el concepto de la «intención artística» (*Kunstwollen*). Pues incluso Riegl está todavía bajo el hechizo del misticismo conceptual y la neumática concepción de la historia propios del romanticismo. Él se imagina la intención artística de una época como si se tratara de una persona operante que pusiera en vigencia sus intenciones luchando frecuentemente contra la oposición más cerrada, y se impusiera a veces sin saberlo, incluso contra la voluntad de sus propios mantenedores. Considera los grandes estilos históricos como individuos independientes, no permutables y no compara-

---

<sup>177</sup> Ortega y Gasset, José, *History as a System*, en *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, ed. por R. Klibansky y J. H. Paton, 1936, pág. 313 (*Obras Completas*, 2.ª ed., VI, pág. 41).

<sup>178</sup> Emil Lask, *Fichtes Idealismus und die Geschichte*, 1902, págs. 56 sigs., 83 sigs.; cf. Erich Rothacker, *Einleitung in die Geschichtswissenschaften*, 1920, págs. 116-118.

bles, que viven o mueren, decaen y son sustituidos por otros estilos. La concepción de la historia del arte como la contigüidad y sucesión de tales fenómenos estilísticos que han de ser juzgados con arreglo a su propia medida y tienen su valor en su individualidad, es en cierto aspecto el ejemplo más puro de la concepción romántica de la historia con su personificación de las fuerzas históricas.

En realidad, las creaciones más significativas y extensas del espíritu humano casi nunca representan el resultado de una evolución rectilínea y dirigida de antemano a una meta fija. Ni la épica homérica y la tragedia ática, ni el estilo arquitectónico gótico y el arte de Shakespeare constituyen la realización de un propósito artístico uniforme y unívoco, sino que son la consecuencia casual de necesidades especiales, condicionadas por el tiempo y el espacio, y de toda una serie de medios dados, a menudo extrínsecos e inadecuados. Son, en otras palabras, el producto de graduales innovaciones técnicas, que con la misma frecuencia se acercan o se desvían de la meta originariamente prevista; constituye el resultado de efímeros motivos ocasionales, repentinos caprichos y experiencias personales, que muchas veces no tienen absolutamente ninguna relación con la tarea propiamente artística. La teoría de la «intención artística» coloca hipostáticamente como idea guía el resultado final de este desarrollo totalmente heterogéneo y nada uniforme. Pero también la doctrina de la «historia del arte sin nombre» es, precisamente porque excluye las personalidades reales como factores influyentes en el desarrollo, sólo una forma de esta hipóstasis que personifica las fuerzas históricas. La historia del desarrollo del arte adquiere a través de ella el carácter de un proceso que sigue sus propios principios vitales internos y tolera el triunfo de personalidades artísticas independientes tan escasamente como un cuerpo animal toleraría la emancipación de cada uno de sus órganos. Si se quiere, finalmente, asegurar con el materialismo histórico simplemente que en las estructuras históricas no se expresa más que la peculiaridad de los medios de producción propios del momento, y que la realidad económica tiene en la historia un predominio tan absoluto más o menos como la «intención artística» o la «inmanente ley de la forma» según la interpretación idealista de los románticos, de

Riegl y Wölfflin, se romantiza y simplifica más aún un proceso histórico que es en realidad mucho más complejo, y se hace de la concepción materialista de la historia una mera variante de la lógica emanatista de la historia.

El sentido auténtico del materialismo histórico y al mismo tiempo el progreso más significativo de la filosofía de la historia desde el romanticismo consiste más bien en el descubrimiento de que el desarrollo histórico tiene su origen no en principios formales, ideas y entidades, no en sustancias que se desarrollan y engendran en el curso de la historia simplemente «modificaciones» de su esencia fundamentalmente ahistórica, sino de que el desarrollo representa un proceso dialéctico en el que todo factor está en estado de movimiento y sujeto a un constante cambio de significación, en el que no hay nada estático, nada que tenga valor intemporal, pero tampoco nada unilateralmente activo, sino que la totalidad de los factores, materiales y espirituales, económicos o ideales, están ligados en una indisoluble interdependencia, y de que nosotros no podemos en lo más mínimo retroceder en el tiempo a ningún punto en el que la situación históricamente definible no haya sido ya el resultado de esta acción recíproca. Incluso la economía más primitiva es ya economía organizada, lo cual, sin embargo, no modifica en nada el hecho de que en su análisis hayamos de partir de las condiciones previas materiales, las cuales, en contraste con las formas de organización intelectual, son independientes y comprensibles en sí mismas.

El historicismo, que estaba ligado con una nueva orientación de la cultura, expresaba el resultado de profundos cambios existenciales y correspondía a una revolución que estremecía la sociedad en sus fundamentos. La revolución política había abolido las antiguas barreras entre las clases, y la revolución económica había intensificado la movilidad de la vida hasta un grado inconcebible anteriormente. El romanticismo era la ideología de la nueva sociedad y expresaba la concepción del mundo de una generación que no creía ya en ningún valor absoluto, que no quería creer ya en ningún valor sin acordarse de su relatividad y de su determinación histórica. Veía todas las cosas ligadas a premisas históricas porque había ex-

perimentado, como parte de su destino personal, la decadencia de la cultura antigua y la aparición de la nueva. La conciencia romántica de la historicidad de toda la vida social era tan profunda que incluso las clases conservadoras, cuando querían fundamentar sus privilegios, sólo podían aducir ya argumentos históricos, y apoyaban sus exigencias en la longevidad de éstos y en su enraizamiento en la cultura histórica de la nación. Pero la concepción histórica del mundo no fue en modo alguno creación del conservadurismo, como se ha afirmado repetidamente; las clases conservadoras se la apropiaron simplemente y la desarrollaron en una dirección especial, opuesta a su sentido originario. La burguesía progresista descubrió en el origen histórico de las instituciones sociales un argumento contra su valor absoluto; las clases conservadoras, por el contrario, que no podían apoyarse para el establecimiento de sus privilegios en otra cosa que en sus «derechos históricos», en su antigüedad y en su prioridad, dieron al historicismo un nuevo sentido: disimularon la antítesis entre historicidad y validez supratemporal, pero crearon un antagonismo entre el acaecer histórico y el crecimiento progresivo, por una parte, y el acto de volición espontáneo, racional y reformador, por otra. La antítesis ahora no era entre tiempo y atemporalidad, entre historia y ser absoluto, ley positiva y ley natural, sino entre «desarrollo orgánico» y capricho individual.

La historia se convierte en el refugio de todos los elementos sociales desavenidos con su propio tiempo, amenazados en su existencia espiritual o material; en refugio, sobre todo, de la intelectualidad que no sólo en Alemania, sino también en los países de Europa occidental se siente defraudada en sus esperanzas y burlada en sus derechos. La falta de influencia sobre el desarrollo político, que había sido hasta ahora el destino de la intelectualidad alemana, se convierte en el destino de la intelectualidad de toda Europa occidental. La Revolución y la Ilustración habían alentado al individuo con exageradas esperanzas; parecían garantizarle el dominio ilimitado de la razón y la autoridad absoluta de escritores y pensadores. En el siglo XVIII los escritores eran los guías intelectuales de Occidente; eran el elemento dinámico que estaba detrás del movimiento reformador, representaban el ideal de perso-

nalidad por el que se guiaban las clases progresistas. Pero todo esto cambió con las consecuencias de la Revolución. Ésta les hizo responsables tan pronto de haber ido demasiado lejos como de haberse quedado demasiado atrás con respecto a las innovaciones, y no pudieron mantener su prestigio en aquel período de estancamiento y eclipse de las mentes. Tampoco disfrutaron de la satisfacción de los «filósofos» del siglo XVIII, cuando estuvieron de acuerdo con la reacción y la sirvieron lealmente. La mayoría de ellos se vieron condenados a carecer en absoluto de influencia y se sintieron completamente superfluos. Se refugiaron en el pasado, que convirtieron en el lugar donde se cumplían todos sus deseos y todos sus sueños, y excluyeron de él toda tensión entre idea y realidad, yo y mundo, individuo y sociedad.

«El romanticismo tiene sus raíces en el tormento del mundo, y así se encontrará un pueblo tanto más romántico y elegíaco cuanto más aciagas sean sus condiciones», dice un crítico liberal del romanticismo alemán<sup>179</sup>. Los alemanes eran probablemente el pueblo más desgraciado de Europa; sin embargo, inmediatamente después de la Revolución ningún pueblo de Europa —o al menos la intelectualidad de ningún pueblo— se sintió ya cómodo y seguro en su propio país. El sentimiento de la carencia de patria y de la soledad se convierte en la experiencia definitiva de la nueva generación; toda su concepción del mundo era dependiente de ello y siguió siéndolo. Este sentimiento asumió innumerables formas y encontró expresión en una serie de intentos de fuga de los que el volverse al pasado fue sólo el más característico. La fuga hacia la utopía y los cuentos, hacia lo inconsciente y lo fantástico, hacia lo lúgubre y lo secreto, hacia la niñez y la naturaleza, hacia el sueño y la locura, era una mera forma encubierta y más o menos sublimada del mismo sentimiento, del mismo anhelo de irresponsabilidad e impasibilidad, un intento de huida de aquel caos y aquella anarquía contra los que el clasicismo de los siglos XVII y XVIII luchó tan pronto con furia y recelo como con gracia y agudeza, pero siempre con la misma decisión. El clasicismo se sintió señor de la realidad; había

<sup>179</sup> Arnold Ruge, *Die wahre Romantik*, en *Ges. Schriften*, III, pág. 134, cit. por Carl Schmitt, *Politische Romantik*, 1925, 2.ª ed., pág. 35.

consentido en ser dominado por otros porque él se dominaba a sí mismo y creía que la vida podía ser gobernada. El romanticismo, por el contrario, no reconocía ningún vínculo externo, era incapaz de obligarse a sí mismo, y se sentía expuesto indefenso a la prepotente realidad; de aquí su desprecio y su deificación simultánea de la realidad. La violaba, o se entregaba a ella ciegamente y sin resistencia, pero nunca se sentía igual a ella.

Cuantas veces describen los románticos la peculiaridad de su sentido del arte y del mundo, se desliza en sus frases la palabra *nostalgia* o la idea de la carencia de patria. Novalis define la filosofía como «nostalgia», como «el afán de estar en el hogar en todas partes», y los cuentos como un sueño «de aquella tierra natal que está en todas partes y en ninguna». Él elogia en Schiller «lo que no es de esta tierra», y Schiller, por su parte, llama a los románticos «deserrados que languidecen por su patria». Por esto hablan tanto del caminar, del caminar sin meta ni fin, y de la «flor azul» que es inasequible y tiene que seguir siendo inaccesible, de la soledad que se busca y se evita, y de la infinitud que lo es todo y no es nada. «*Mon coeur désire tout, il veut tout, il contient tout. Que mettre à la place de cet infini qu'exige ma pensée...?*», se dice en *Obermann*, de Senancour. Pero es evidente que este *tout* no contiene nada y que este *infini* no se encuentra en ninguna parte. Nostalgia y dolor por lo lejano son los sentimientos por los que los románticos son desgarrados en todas direcciones. Echan de menos la cercanía y sufren por su aislamiento de los hombres, pero al mismo tiempo los evitan y buscan con diligencia la lejanía y lo desconocido. Sufren por su extrañamiento del mundo, pero aceptan y quieren este extrañamiento. Por ello define Novalis la poesía romántica como «el arte de mostrarse ajeno de manera atractiva, el arte de alejar un objeto y, sin embargo, hacerlo conocido y atractivo», y afirma que todo se vuelve romántico y poético «si se pone en la lejanía», que todo puede ser romantizado «si se da a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido y a lo finito una significación infinita».

La «dignidad de lo desconocido»: ¿qué persona razonable hubiera hablado una generación antes e incluso unos años antes de se-

mejante desatino? Se hablaba de la dignidad de la razón, del conocimiento, del saludable sentido común, del inteligente y sobrio sentido de los hechos concretos; pero de la «dignidad de lo desconocido», ¿a quién se le hubiera ocurrido algo semejante? Se quería vencer lo desconocido y hacerlo inofensivo. Ensalzarlo y hacerlo superior al hombre hubiera sido suicidio intelectual y autodestrucción. Novalis da aquí no sólo una definición de lo romántico, sino también una receta para «romantizar», pues al romántico no le basta con ser romántico, sino que hace del romanticismo un propósito y un programa de vida. Quiere no sólo representar la vida de manera romántica, sino adaptarla al arte y mecerse en la ilusión de una existencia estética utópica. Pero esta romantización significa ante todo simplificar y uniformar la vida, liberarla de la torturante dialéctica de toda esencia histórica, excluir de ella todas las contradicciones insolubles y mitigar las oposiciones racionales que enfrentan a los sueños ilusos y a las fantasías románticas. Toda obra de arte es una visión ensoñada y una leyenda de la realidad, todo arte coloca una utopía en el lugar de la existencia real, pero en el romanticismo el carácter utópico del arte se expresa de manera más pura e inquebrantable que en parte alguna.

El concepto de la «ironía romántica» se basa fundamentalmente en su idea de que el arte no es otra cosa que autosugestión e ilusión, y de que nosotros somos siempre conscientes de lo ficticio de sus representaciones. La definición del arte como «autoengaño consciente»<sup>180</sup> procede del romanticismo y de ideas como la «suspensión voluntaria de la incredulidad», de Coleridge<sup>181</sup>. La «conciencia» y el «carácter deliberado» de esta actitud eran todavía, sin embargo, un rasgo del racionalismo clasicista que el romanticismo abandona con el tiempo, sustituyéndolo por la ilusión *inconsciente*, por la anestesia y la embriaguez de los sentidos y por la renuncia a la ironía y la crítica. El efecto del cine ha sido comparado con el del alcohol y el opio, y la multitud que sale vacilante de la sala en la noche oscura ha sido calificada de borracha y anestesiada, que no puede ni quiere darse cuenta de la situación en que

<sup>180</sup> Konrad Lange, *Das Wesen der Kunst*, 1901.

<sup>181</sup> Coleridge, *Biographia literaria*, XIV.

se encuentra. Pero este efecto no es privativo del cine; tiene su origen en el arte romántico. También el clasicismo quiere ser sugestivo y despertar en el lector o contemplador sentimientos e ilusiones. ¿Qué arte no lo ha querido también? Sin embargo, las representaciones del clasicismo tienen siempre el carácter de un ejemplo instructivo, de una analogía interesante y de un símbolo pleno de referencias. No se reacciona ante él con lágrimas, éxtasis y desmayos, sino con reflexiones, consideraciones y una comprensión más profunda de los hombres y su destino.

El período posrevolucionario fue una época de decepción general. Para todos aquellos que estaban ligados a las ideas revolucionarias sólo de manera superficial, esta desilusión comenzó con la Convención; para los auténticos revolucionarios, con el 9 Termidor. Para los primeros se hizo odioso paulatinamente todo lo que les recordaba la Revolución; para los últimos, cada etapa del desarrollo les confirmaba la traición de sus antiguos aliados. Pero era un doloroso despertar también para aquellos que habían sufrido el sueño de la Revolución desde el principio como una pesadilla. A todos les parecía que el presente se había vuelto insípido y vacío. La intelectualidad se aisló cada vez más del resto de la sociedad y los elementos intelectualmente productores vivían ya su propia vida. Se desarrolló el concepto del filisteo y del «burgués» en contraste con el «ciudadano», y lo curioso de esta situación sin precedentes es que artistas y escritores estaban llenos de odio contra la misma clase a la que debían su existencia material e intelectual.

Pues el romanticismo era, en efecto, un movimiento esencialmente burgués, e incluso era el movimiento burgués por excelencia: era la tendencia que había roto definitivamente con los convencionalismos del clasicismo, de la artificiosidad y la retórica cortesanas aristocráticas, del estilo elevado y el lenguaje refinado. El arte de la Ilustración, a pesar de su sentimiento revolucionario, estaba todavía basado en el gusto aristocrático del clasicismo. No sólo Voltaire y Pope, sino también Prévost, Marivaux, Swift y Sterne estaban más cerca del siglo XVII que del XIX. El arte romántico fue el primero en ser un «documento humano», una confesión a gritos, una herida abierta y desnuda. Cuando la literatura de la Ilustración ensalza al

burgués, lo hace siempre en un tono más o menos polémico contra las clases superiores; el romanticismo es el primero en tomar al burgués por medida natural del hombre. El hecho de que tantos de los representantes del romanticismo sean de noble ascendencia modifica tan poco el carácter burgués del movimiento como la hostilidad al filisteísmo que lleva en su programa. Novalis, Kleist, Von Arnim, Von Einchendorff y Von Chamisso, el vizconde de Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Musset, De Bonald, De Maistre y Lamennais, lord Byron y Shelley, Leopardi y Manzoni, Pushkin y Lermontov pertenecen a nobles familias y defienden en cierto aspecto gustos aristocráticos, pero la literatura estaba destinada desde el Renacimiento exclusivamente al mercado libre, es decir a un público burgués. Se podía persuadir a veces a este público de opiniones que iban contra sus verdaderos intereses, pero no se le podía ya presentar el mundo con el estilo impersonal y las formas intelectuales abstractas del siglo XVIII. La peculiaridad de la imagen del mundo que era verdaderamente adecuada a él se expresaba, mejor que en modo alguno, en aquella idea de la autonomía del espíritu y de la inmanencia de las esferas individuales de cultura que había predominado desde Kant en la filosofía alemana y que hubiera sido inconcebible sin la emancipación de la burguesía<sup>182</sup>. Hasta el romanticismo, el concepto de cultura dependía de la idea del papel subordinado que desempeña la mente humana; tanto si la visión del mundo en el momento era ascética y religiosa como si era secular y heroica o aristocrática y absolutista, la mente tenía siempre sólo el valor de medio para un fin y nunca pareció buscar metas propias e inmanentes. Sólo después de la disolución de los antiguos lazos, después de la desaparición del sentimiento de la nulidad absoluta de la mente respecto del orden divino y de la nulidad relativa frente a la jerarquía eclesiástica y secular, es decir después de que el individuo quedó referido a sí mismo, se hizo concebible la idea de la autonomía intelectual. Esta concepción correspondía a las ideas del liberalismo económico y político y se mantuvo en vigor hasta que el socialismo creó la idea de una nueva obligación y el materialismo

---

<sup>182</sup> Cf. Albert Salomon, *Bürgerlicher und kapitalistischer Geist*, en *Die Gesellschaft*, 1927, IV, pág. 552.

histórico abolió la autonomía del intelecto. En consecuencia, esta autonomía, lo mismo que el individualismo del romanticismo, fue la consecuencia y no el origen del conflicto que estremeció a la sociedad del siglo XVIII. En realidad, ninguna de las dos ideas era nueva, pero ahora, por primera vez, ocurría que se incitaba al individuo a la rebelión contra la sociedad y contra todo lo que se interponía entre él y su felicidad <sup>183</sup>.

El romanticismo llevó al extremo su individualismo como compensación del materialismo del mundo, y como protección contra la hostilidad de la burguesía y el filisteísmo hacia las cuestiones del intelecto. Quería, como pretendió hacerlo ya el prerromanticismo, crearse con su esteticismo una esfera que estuviera aislada del mundo y en la que pudiera gobernar sin restricciones. El clasicismo basaba el concepto de belleza en el de verdad, esto es, en una medida universalmente humana que dominara toda la existencia. Pero Musset invirtió las palabras de Boileau y proclamaba: «Rien n'est vrai que le beau.» Los románticos juzgaban la vida con los criterios del arte porque con esto querían elevarse a una especie de casta sacerdotal superior al resto de los hombres. Pero también en su relación con el arte se expresaba la actitud ambigua que dominaba toda su concepción del mundo. La problemática de Goethe acerca de la naturaleza del artista continuaba en el romanticismo atormentándolos; el arte era considerado por un lado como órgano de «visión intelectual», de exaltación religiosa y de revelación divina, pero por otro lado se ponía en tela de juicio su valor en la vida diaria. «El arte es un fruto tentador y prohibido —decía ya Wackenroder—; quien una vez ha gustado su jugo más íntimo y dulce está irremisiblemente perdido para el mundo activo y viviente. Se hunde cada vez más en el rincón de su propio placer...» Y «es tal el veneno del arte que el artista se convierte en un actor que considera la totalidad de la vida como un papel, su escenario como el modelo y el núcleo, y la vida real como la cáscara, como una miserable imitación remendada» <sup>184</sup>. El «sistema de identidad» de Schelling era, igual-

<sup>183</sup> Louis Maigron, *Le romantisme et les mœurs*. 1910, pág. V.

<sup>184</sup> Cit. por Ricarda Huch, *Ausbreitung und Verfall der Romantik*. 1908, 2.ª ed., pág. 349.

mente, sólo un intento de equilibrar esta contradicción, lo mismo que el mensaje de Keats: «Belleza es verdad, verdad es belleza.» A pesar de ello, el esteticismo sigue siendo el rasgo característico de la concepción romántica del mundo, y la síntesis de Heine de clasicismo y romanticismo como «período artístico» (*Kunstperiode*) de la literatura alemana es completamente exacta.

A los románticos no hay nada que se les ofrezca libre de conflicto. En todas sus manifestaciones se refleja la problemática de su situación histórica y el desgarramiento de sus sentimientos. La vida moral de la humanidad ha vivido desde siempre en conflictos y luchas, por diferenciada que haya sido la vida social del hombre y por frecuentes y violentos que fueran los choques entre yo y mundo, instinto y razón, pasado y presente. Pero en el romanticismo estos conflictos se convierten en la forma esencial de la conciencia. Vida e intelecto, naturaleza y cultura, historia y eternidad, soledad y sociedad, revolución y tradición ya no aparecen meramente como correlatos lógicos o como alternativas morales entre las que hay que elegir, sino como posibilidades que se intenta realizar a un mismo tiempo. Sin embargo, no están contrapuestas dialécticamente, no se busca una síntesis que pueda expresar su interdependencia, sino que son simplemente experimentadas y desarrolladas ambas a la par. Ni el idealismo y el espiritualismo, ni el irracionalismo y el individualismo dominan sin oposición; más bien se alternan con una tendencia igualmente fuerte al naturalismo y al colectivismo. La espontaneidad y la consistencia de las actitudes filosóficas han cesado; ahora ya sólo hay posiciones reflexivas, críticas y problemáticas, la antítesis de las cuales está siempre presente y es realizable. El intelecto humano ha perdido también aquellos últimos restos de espontaneidad que le eran propios todavía en el siglo XVIII. La íntima discordia y la ambigüedad de sus relaciones espirituales van tan allá que se ha dicho, con razón, que los románticos, o al menos los primeros románticos alemanes, se esforzaban en apartar de sí precisamente «lo romántico»<sup>185</sup>. Friedrich Schlegel y Novalis, al menos, buscaban superar en sí todo sentimentalismo y basar su

<sup>185</sup> Erwin Kirchner, *Die Philosophie der Romantik*. 1906, págs. 42 sig.

concepción del mundo en algo sólido y universalmente válido, a pesar de su propia subjetividad y su sensibilidad. Esta fue, en efecto, la gran diferencia básica precisamente entre el prerromanticismo y el romanticismo: que el sentimentalismo del siglo XVIII es sustituido por una sensibilidad acrecida, por una «irritabilidad del sentimiento», y que, aunque se derraman todavía lágrimas suficientes, las reacciones emocionales comienzan a perder su valor moral y a descender a estratos culturales cada vez más bajos.

En nada se refleja el desgarramiento del alma romántica tan directa y expresivamente como en la figura de «el otro yo», que está siempre presente en el pensamiento romántico y aparece a lo largo de toda su literatura en innumerables formas y variantes. El origen de esta imagen convertida en idea obsesiva es inequívoco: es el impulso irresistible a la introspección, la autoobservación maniática y la necesidad de considerarse a sí mismo constantemente como un desconocido, un extraño, un forastero incómodo. Tampoco la idea del «otro yo» es, naturalmente, otra cosa que un intento de fuga, y expresa la incapacidad del romanticismo para contentarse con su propia situación histórica y social. El romántico se arroja de cabeza en el autodesdoblamiento como se arroja en todo lo oscuro y ambiguo, en el caos y en el éxtasis, en lo demoníaco y en lo dionisiaco, y busca en ello simplemente un refugio contra la realidad, que es incapaz de dominar por medios racionales. En la fuga de esta realidad encuentra lo inconsciente, lo oculto a la razón, la fuente de sus sueños ilusos y de las soluciones irracionales para sus problemas. Descubre que «en su pecho habitan dos almas», que en su interior algo que no es él mismo siente y piensa, que lleva su demonio y su juez; en suma, descubre los hechos básicos del psicoanálisis. Lo irracional tiene para él la ventaja infinita de no estar sujeto a dominio consciente, y por eso ensalza los instintos oscuros e inconscientes, los estados anímicos de ensueño y éxtasis, y busca en ellos la satisfacción que no puede darle el intelecto seco, frío y crítico.

«La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie... Ce n'est pas son coeur, c'est sa tête qui fait tout», dice todavía Diderot <sup>186</sup>.

---

<sup>186</sup> Diderot, *Paradoxe sur le comédien*. (Ed. cast., *Paradoja del comediante*.)

Ahora, por el contrario, todo se espera del «salto mortal» de la razón; de aquí la fe en las experiencias directas y en la disposición de ánimo, de aquí el abandono al momento, de aquí aquella adoración de lo casual de que habla Novalis. Cuanto más impenetrable sea el caos, tanto más brillante se espera que sea la estrella que surgirá de él. De aquí el culto de todo lo misterioso y lo nocturno, de lo raro y lo grotesco, lo horrible y lo fantasmal, lo diabólico y lo macabro, lo patológico y lo perverso. Si se califica al romanticismo de «poesía de hospital», como hizo Goethe, se comete ciertamente una gran injusticia, pero una injusticia muy expresiva, aunque no se piense precisamente en Novalis y en sus aforismos de que la vida es una enfermedad de la mente y que son las enfermedades lo que distingue a los hombres de los animales y las plantas. También la enfermedad, naturalmente, no es otra cosa que una fuga del dominio racional de los problemas de la vida, y el estar enfermo, sólo un pretexto para sustraerse de los deberes de la vida diaria. Si se afirma que los románticos estaban «enfermos», no se dice mucho; sin embargo, la afirmación de que la filosofía de la enfermedad representó un elemento esencial de su concepción del mundo declara algo más. La enfermedad suponía para ellos la negación de lo ordinario, normal y razonable, y contenía el dualismo de vida y muerte, naturaleza y no naturaleza, continuación y disolución, que dominaba toda su imagen del mundo. Ella significaba la depreciación de todo lo unívoco y permanente y correspondía a la repulsión romántica de toda limitación y toda forma sólida y definitiva.

Sabemos que Goethe hablaba ya de una falsedad y una inadecuación de las formas, y cuando volvemos sobre sus palabras comprendemos que fue por ello por lo que los franceses le incluyeron desde siempre entre los románticos. Pero Goethe sentía como falsas las formas limitadas del arte sólo cuando las comparaba con la riqueza concreta de la vida; los románticos, por el contrario, consideraban todo lo unívoco y definido como algo menos valioso que la posibilidad abierta y no consumada aún, a la que atribuían las características del desarrollo infinito, del movimiento eterno, de la dinámica y la fecundidad de la vida. Toda forma sólida, todo pensamiento inequívoco, toda palabra pronunciada, les parecían muer-

tos y falaces; por esto se inclinaban, a pesar de su esteticismo, a la depreciación de la obra de arte como forma dominada y autosuficiente. Su excentricidad y su arbitrariedad, sus mezclas y combinaciones de las artes, la naturaleza improvisada y fragmentaria de su modo de expresión eran sólo síntomas de este sentido dinámico de la vida al que debían toda su genialidad, su sensibilidad realzada y su clarividencia histórica. Desde la Revolución, el individuo había perdido todo apoyo externo; dependía de sí mismo, tenía que buscar puntos de apoyo dentro de sí y se convirtió en un objeto infinitamente importante e infinitamente interesante para sí mismo. Sustituyó la experiencia del mundo por la autoexperiencia, y finalmente sintió que la actividad espiritual, la corriente de pensamientos y sentimientos y el paso de un estado anímico a otro eran más reales que la realidad exterior. Consideraba el mundo simplemente como materia prima y sustrato de la propia experiencia, y lo utilizaba como pretexto para hablar de sí mismo. «Todos los accidentes de nuestra vida –pensaba Novalis– son materiales de los que podemos hacer lo que queramos; todas las cosas son eslabones de una cadena infinita.» Con esto se despreciaba tanto el principio como el fin de la vivencia, el contenido como la forma de la obra de arte acabada. El mundo se convierte en mera ocasión para el movimiento espiritual, y el arte en recipiente accidental en el que el contenido de la experiencia adquiere forma por un momento. En otras palabras, surge la manera de pensar que ha sido llamada «ocasionalismo» del romanticismo<sup>187</sup>, la visión que descompone la realidad en una serie de ocasiones insustanciales, intrínsecamente indeterminadas, en meros estímulos para la creación intelectual, en situaciones que aparentemente existen sólo para que el sujeto pueda asegurarse de su propia existencia y de su propia sustancialidad. Cuanto más indefinidos, iridiscentes, atmosféricos y «musicales» son estos estímulos, tanto más vigorosa es la vibración del sujeto que los experimenta; y cuanto más inaprensible, inconstante e insustancial parece el mundo, tanto más fuerte, libre y autónomo se sentirá en su valor el yo que lucha por alcanzar validez propia. Sólo

<sup>187</sup> C. Schmitt, *op. cit.*, págs. 24 sigs., 120 sigs., 148 sig.

en una situación histórica en la que el individuo estaba ya libre y dependía sólo de sí mismo, pero se sentía amenazado y en peligro, podía surgir semejante actitud. El subjetivismo ostentoso y el afán incontenible de ampliación de lo espiritual, el lirismo del nuevo arte, lirismo siempre insatisfecho y que se desborda a sí mismo, pueden explicarse sólo a partir de este sentimiento escindido del yo. No se puede comprender el romanticismo si no se parte para su explicación de esta discordia y esta supercompensación que caracterizan al individuo emancipado y desilusionado del período pos-revolucionario.

La evolución política del romanticismo en Alemania desde el liberalismo al monarquismo conservador, la evolución en Francia en dirección opuesta, y el desarrollo en Inglaterra hacia una forma probablemente más complicada, vacilante entre Revolución y Restauración, pero correspondiente en general al sentido de la evolución francesa, fueron posibles sólo porque el romanticismo tenía también con la Revolución una relación ambigua y estaba preparado en cualquier momento para cambiar su actitud primera. El clasicismo alemán simpatizó con las ideas de la Revolución francesa, y esta inclinación se hizo más profunda en el romanticismo alemán, que, como advirtieron ya Haym y Dilthey, no fue nunca apolítico<sup>188</sup>. Pero sólo durante las guerras napoleónicas consiguieron las clases dominantes ganar a los románticos para la reacción. Hasta la invasión de Alemania por Napoleón, las fuerzas conservadoras se sintieron completamente seguras y eran a su manera «ilustradas» y tolerantes; pero ahora, cuando con el victorioso ejército francés amenazaban difundirse al mismo tiempo los logros de la Revolución francesa, se dedicaron a someter todo liberalismo y combatieron en Napoleón ante todo al exponente de la Revolución. La gente realmente progresista y de ideas independientes, como Goethe, no se dejaron, naturalmente, engañar por la propaganda antinapoleónica; pero constituían dentro de la burguesía y la intelectualidad una minoría en desaparición. El espíritu revolucionario tuvo siempre en Alemania carácter distinto del de Francia. El en-

---

<sup>188</sup> A. Poetzsch, *op. cit.*, pág. 17.

tusiasmo de los poetas alemanes por la Revolución era una actitud abstracta, deformadora de la realidad, que correspondía a los auténticos sucesos tan escasamente como la distraída tolerancia de las clases dominantes. Los poetas se imaginaron la Revolución como una gran discusión filosófica, y los detentadores del poder la consideraron, a su vez, como una comedia que, en su opinión, nunca podría convertirse en realidad en Alemania. Esta incomprensión explica el cambio completo que sufrió la nación entera a partir de las guerras de liberación. El cambio de opinión de Fichte, republicano y racionalista, que de repente ve el período de la Revolución como la época de la «absoluta pecaminosidad», es extremadamente típico. La romantización inicial de la Revolución tiene ahora como consecuencia la más vigorosa repulsa y da por resultado la identificación del romanticismo con la Restauración. Cuando el movimiento romántico alcanza en Occidente su fase auténticamente revolucionaria y creadora, no había ya en Alemania un solo romántico que no se hubiera pasado al campo conservador y legitimista <sup>189</sup>.

El romanticismo francés, que era en sus inicios una «literatura de emigrados» <sup>190</sup>, siguió siendo hasta después de 1820 el portavoz de la Restauración. Hasta la segunda mitad del decenio 1820-1830 no evoluciona hacia un movimiento liberal que formula sus metas artísticas en analogía con la revolución política. En Inglaterra, lo mismo que en Alemania, el romanticismo es en sus principios prorrevolucionario, y hasta las luchas contra Napoleón no se vuelve conservador; sin embargo, después de los años de guerra realiza un nuevo viraje y vuelve a acercarse a sus primitivos ideales revolucionarios. Finalmente, tanto en Francia como en Alemania el romanticismo se vuelve contra la Restauración y la reacción, y, por cierto, de manera mucho menos inequívoca que la misma evolución política. Pues aunque la ideología liberal triunfa en apariencia en las constituciones e instituciones de Occidente, la Europa moderna, con su política económica capitalista, sus monar-

<sup>189</sup> Fritz Strich, *Die Romantik als europäische Bewegung*, en *Wölfflin-Festschrift*. 1924, pág. 54.

<sup>190</sup> Georg Brandes, *Hauptströmungen der Lit. des 19. Jahrh.*, 1924, I, págs. 13 sigs.

quías militaristas e imperialistas, sus sistemas administrativos centralistas y burocráticos, sus iglesias rehabilitadas y sus religiones oficiales, es en igual medida creación de la Restauración que de la Ilustración, y es igualmente justo ver en el siglo XIX un período de oposición al espíritu de la Revolución como al del triunfo de las ideas de libertad y progreso <sup>191</sup>. Si ya el Imperio napoleónico significó la disolución de los ideales individualistas de la Revolución, la victoria de los aliados sobre Napoleón, la Santa Alianza y la Restauración de los Borbones condujeron a la ruptura definitiva con el siglo XVIII y con la idea de basar el Estado y la sociedad en el individuo. Pero ya no podía ser desalojado de las formas de pensamiento y experiencia de la nueva generación el espíritu de individualismo; esto explica la contradicción entre la política antiliberal y las tendencias artísticas liberales de la época.

Para la Restauración, la aventura militar de Napoleón no era más que el equivalente del crimen político de 1789, y el Primer Imperio era simplemente la continuación de la ilegalidad y la anarquía. Los legitimistas consideraban toda la época revolucionario-napoleónica como una unidad, como la descomposición consecuen- te del orden antiguo, de la antigua jerarquía y de los antiguos derechos de propiedad. Y el Imperio, a pesar de sus tendencias reaccionarias, era aún más peligroso cuando parecía consolidar las conquistas de la Revolución y crear un nuevo estado de equilibrio. La Restauración significaba, frente a toda esta época revolucionaria, el principio de una nueva era. Salvaba lo que se podía salvar, y pretendía crear un equilibrio entre lo que podía ser restablecido de las viejas instituciones y lo que no podía ya ser modificado en las nuevas. También en este aspecto la Restauración era simplemente la continuación del período napoleónico; representaba igualmente un antagonismo entre los principios de la Revolución y las ideas del *ancien régime*, aunque con la diferencia de que Napoleón trató de conservar todo lo que era posible de las conquistas de la Revolución, mientras que la Restauración pretendía en todo lo posible considerar la Revolución como no hecha.

---

<sup>191</sup> Cf. Ernst Troeltsch, *Die Restaurationsepoche am Anfang des 19. Jahrhunderts*, en *Vorträge der Baltischen Lit. Ges.*, 1913, pág. 49.

No se debe despreciar esta diferencia, aunque la Restauración en un principio trajera consigo cierto relajamiento del uso de la fuerza que fue necesaria tanto a la Revolución, en su existencia en permanente peligro, como al Imperio, siempre amenazado por la izquierda y por la derecha. Desde luego, no se trataba de un renacer de la libertad burguesa en contraste con la dictadura militar de Napoleón; era sólo una mera apariencia, debido a que ahora se perseguían, en vez de a personas, a grupos y clases en conjunto, y en el marco de este predominio clasista estaba relativamente garantizada la libertad legal. La Restauración podía permitirse el lujo de ser más tolerante que sus predecesores. La reacción había triunfado en toda Europa y las ideas liberales se habían vuelto inofensivas; los pueblos de Europa estaban cansados de empresas revolucionarias y guerras, y anhelaban el descanso. Se hizo posible un intercambio más libre de ideas que antes, y ya no era necesario colocar bajo sanción la observancia de ciertos criterios de gusto, si bien el fondo político de las distintas actitudes artísticas se advertía con gran claridad.

Los románticos se confesaron en Francia, en un principio, seguidores incondicionales del legitimismo y el clericalismo, mientras que la tradición clásica de la literatura está representada principalmente por los liberales. No todos los clásicos son liberales, pero todos los liberales son clásicos<sup>192</sup>. Probablemente no hay en toda la historia del arte otro ejemplo tan claro de que una posición política conservadora sea compatible directamente con una actitud artística progresista, e incluso de que conservadurismo y progresismo sean cosas irreductibles en una y otra esfera. Entre los liberales de sentimientos classicistas y los románticos «ultras» no hay entendimiento posible, pero entre los legitimistas hay todo un grupo que cree en la concepción classicista del arte, aunque, en contraste con los liberales, piensan no en el classicismo del siglo XVIII, sino en el de la época de Luis XIV. Pero en la lucha contra el romanticismo, los classicistas conservadores y liberales están completamente unidos; por esto rechaza la Academia a Lamartine a pesar de su conservadurismo. La Academia no representa ya el gusto dominante en

---

<sup>192</sup> Charles-Marc des Granges, *La presse litt. sous la Restauration*, 1907, pág. 44.

el público literario; una gran parte de los lectores apoyan el romanticismo, y, por cierto, con un apasionamiento desconocido hasta ahora.

El éxito de *El genio del cristianismo*, de Chateaubriand, no tenía precedentes en una obra de su género, pero nunca, ni antes ni después, una pequeña colección de poemas líricos ha sido recibida con entusiasmo semejante al que provocó *Meditaciones poéticas*, de Lamartine. Después del largo estancamiento de la literatura comienza ahora una era animada y extremadamente productiva, rica en talentos no ordinarios y en obras de éxito. Es verdad que el público lector no es muy amplio, pero es un público con un interés apasionado por la literatura, entusiasmado y agradecido<sup>195</sup>. Se compran relativamente muchos libros, la prensa sigue los acontecimientos literarios con la mayor atención, los salones se abren de nuevo y festejan a los héroes intelectuales del día. Como consecuencia de la relativa libertad, se realiza una desintegración de los afanes literarios, y la cultura uniforme del *grand siècle* retrocede paulatinamente a una lejanía mítica. Ciertamente, había ya en el siglo XVII una lucha entre los «antiguos» y los «modernos», un antagonismo entre la tendencia académica de Le Brun y la concepción pictórica del arte propia de sus adversarios, y en el siglo XVIII existía un contraste más agudo todavía entre el rococó cortesano y el prerromanticismo burgués; pero durante todo el *ancien régime* predominó un gusto artístico uniforme en lo esencial, una ortodoxia cuyos adversarios habían sido considerados siempre como disidentes y secesionistas. No había, en una palabra, auténtica rivalidad de tendencias artísticas. Ahora, por el contrario, existen dos grupos igualmente fuertes, o que al menos disfrutaban del mismo prestigio. Ninguna de las dos tendencias en competencia posee un carácter autoritario ni domina de manera exclusiva o preponderante la élite intelectual, e incluso después de la victoria del romanticismo no hay un «gusto romántico» tipo en el sentido en que había habido un gusto clasicista normativo. Nadie evita su influencia, pero no todo el mundo lo reconoce como perfecto, y, además, comienza una lucha contra

---

<sup>195</sup> A. Thibaudet, *op. cit.*, pág. 107.

este gusto en el campo de sus propios representantes de modo casi contemporáneo con su victoria. El antagonismo entre las tendencias estéticas es ahora un rasgo tan característico de la vida artística como la intolerancia del público para con los nuevos movimientos. La burguesía cree que hay mofa y desprecio en todo lo que no le resulta comprensible, y finalmente rechaza por principio toda innovación. La línea divisoria entre la ortodoxia y la heterodoxia estéticas se desdibuja gradualmente, y la diferenciación pierde finalmente todo su significado. Pronto hay simplemente «partidos» literarios, y surge una especie de democracia de la vida literaria. La innovación sociológica del romanticismo es la politización del arte, y no sólo en el sentido de que artistas y escritores se adhieran a partidos políticos, sino en el de que desarrollan una política artística de partido. «Vous verrez qu'il faudra finir par avoir une opinion», dice melancólicamente un ecléctico de la época<sup>194</sup>, y Balzac caracteriza la situación en *Ilusiones perdidas* de la siguiente manera: «Les royalistes sont romantiques, les libéraux classiques... Si vous êtes éclectiques vous n'aurez personne pour vous.» La necesidad de tomar partido en la gran controversia la veía Balzac con toda exactitud, pero la situación era un poco más complicada de como él la describía.

El representante más significativo de la «literatura de emigrados» es Chateaubriand. Con Rousseau y Byron, es una de las figuras de mayor influencia en la conformación del nuevo tipo romántico, y representa como tal en la literatura moderna un papel de importancia incomparablemente mayor al que le correspondería por el valor intrínseco de sus obras. Como su antecesor y su sucesor, es simplemente el exponente, no el creador ni el portador de un movimiento intelectual, y lo enriquece sólo con una nueva forma expresiva, pero no con un nuevo contenido de experiencia. Saint-Preux, de Rousseau, y Werther, de Goethe, fueron las primeras encarnaciones de la desilusión que se había apoderado de los hombres de la era romántica; René, de Chateaubriand, es la expresión de la desesperación hacia la que evoluciona esta desilusión. El sentimentalismo y la melancolía del prerromanticismo correspondían a

<sup>194</sup> Pierre Moreau, *Le classicisme des romantiques*, 1932, pág. 132.

la disposición de ánimo de la burguesía antes de la Revolución; el pesimismo y el tedio de la vida, de la literatura de emigrados, corresponden a los sentimientos de la aristocracia después de la Revolución. Estos sentimientos se convierten, apenas sucumbe Napoleón, en un fenómeno europeo general y expresan el sentido de la vida de todas las clases altas. Rousseau sabía todavía por qué no era feliz; sufría a causa de la cultura moderna y de la incapacidad de las formas sociales convencionales para satisfacer sus propias necesidades espirituales. Él se imaginaba una situación totalmente concreta, aunque irrealizable, en la que se hubiera curado de su mal. La melancolía de René, por el contrario, es indefinible e incurable. Para él, toda la existencia se ha vuelto absurda; siente un infinito y exaltado deseo de amor, de sociedad, un anhelo eterno de abarcarlo todo y ser abarcado por todo; pero sabe que este anhelo es irrealizable y que su alma seguiría insatisfecha aunque pudieran realizarse todos sus deseos. No hay nada que merezca ser deseado, y todo afán y toda lucha es inútil; lo único sensato es el suicidio. Y la separación absoluta del mundo interior y el exterior, de la poesía y la prosa de la vida, la soledad, el desprecio del mundo y la misantropía, la existencia irreal, abstracta y desesperadamente egoísta que guían la naturaleza romántica del nuevo siglo son ya suicidio.

Chateaubriand, Madame de Staël, Senancour, Constant y Nodier están todos con Rousseau y sienten una viva repulsión por Voltaire. Pero la mayoría de ellos se sienten opuestos sólo al racionalismo del siglo XVIII, no al del XVII. Partiendo de esta distinción consigue Chateaubriand combinar su visión progresista del arte con su conservadurismo político, su monarquismo y su clericalismo, su entusiasmo por el trono y el altar. Y sólo teniendo en cuenta que el romanticismo siente más fuertemente su conexión con el pasado más remoto que con el más cercano puede explicarse que Lamartine, Vigny y Hugo sigan siendo fieles al legitimismo tanto tiempo. Los primeros signos de un cambio en su visión política no son visibles hasta 1824 aproximadamente. Entonces surge la primera de las camarillas románticas (*cénacles*), el famoso círculo en torno a Charles Nodier en el Arsenal, y entonces también por primera vez se consolida el movimiento en algo así como una escuela.

El marco social en que se ha desarrollado la literatura francesa del siglo XVIII han sido los salones, esto es, las reuniones regulares de escritores, artistas y críticos con los miembros de las clases superiores en los hogares de la aristocracia y de la alta burguesía. Estos salones eran círculos cerrados en los que las costumbres del mundo elegante daban el tono y que, por muchas concesiones que hicieran al modo de vida de las notabilidades intelectuales, mantenían su carácter «social». Pero el influjo de los salones sobre la literatura, con todos los estímulos que dieron a los escritores, no fue directamente creador. Constituían un foro al que la mayoría se somería sin contradicción, una escuela de buen gusto y un tribunal que decidía el destino de la moda literaria, pero en modo alguno un ambiente propicio en el que fuera posible la colaboración creadora de un grupo. Los *cénacles* de los románticos son, en contraste con los salones, círculos artísticos de amigos en los que el elemento «social» queda muy en segundo plano, sobre todo porque se forman siempre en torno a un artista y están mucho menos estrechamente cerrados que los salones más liberales. En ellos no sólo es bien recibido todo escritor, artista o crítico dispuesto a sumarse al movimiento, sino también todo simpatizante procedente del público. Es cierto que esta apertura y esta promiscuidad perjudican el carácter escolástico del movimiento; sin embargo, no le impiden en modo alguno el desarrollo de una concepción artística uniforme y de un programa artístico representativo.

A diferencia de las agrupaciones anteriores, el círculo en que ahora se desarrolla la vida literaria no es un salón sin un centro propio, como en la Francia del siglo XVIII, ni un club o un café, como en Inglaterra, sino un grupo que se reúne en torno a la persona de un escritor, en torno a una personalidad a la que el grupo considera su maestro, y cuya autoridad, aunque no siempre en los términos de una disciplina escolástica expresa, reconoce incondicionalmente. Ahora es la primera vez en la historia de la literatura moderna que la forma de escuela ejerce influencia decisiva en el curso de los acontecimientos. Ni el siglo XVII ni el XVIII conocen esta forma, aunque ella hubiera correspondido mejor al carácter normativo de la literatura clásica. El romanticismo, por el contrario, a pesar o quizá

probablemente como consecuencia del valor problemático de sus principios artísticos, crea una escuela con una doctrina estrictamente formulable y enseñable. En la época del clasicismo, la totalidad de la literatura francesa formaba una gran escuela y en toda Francia dominaba un gusto uniforme; los disidentes y rebeldes representaban un grupo demasiado atomizado como para encontrarse en el marco de un programa común. Pero ahora, cuando la literatura francesa se ha convertido en campo de batalla de dos grandes partidos casi igualmente fuertes, cuando el ejemplo de la vida política induce a los escritores a la formulación de programas de partido y se despierta en ellos el deseo de tener un jefe, cuando, finalmente, las metas artísticas de la nueva tendencia son todavía tan poco claras y tan contradictorias que han de ser resumidas y codificadas, ha llegado la época de la fundación de las escuelas literarias.

En Francia, el romanticismo mostraba este carácter más vigorosamente que en Alemania, donde el ideal clásico no se había realizado nunca de manera tan pura, donde la idea clásica de la cultura seguía siendo en general válida también para el romanticismo, y la imagen clasicista del mundo tuvo siempre un carácter relativamente romántico. De cualquier modo, la fragmentación de la vida literaria en partidos fue menos aguda que en Francia, y como consecuencia de ello las agrupaciones de escritores en escuelas fueron también menos pronunciadas. En Inglaterra, donde la antítesis entre clasicismo y romanticismo había perdido su razón de ser desde la segunda mitad del siglo XVIII, porque, por decirlo así, no había sino literatura romántica, no se formó ninguna escuela literaria ni surgió tampoco ninguna personalidad que poseyera autoridad de maestro<sup>195</sup>. Naturalmente, los *cénacles* franceses tienen también con frecuencia simplemente el carácter de tertulias literarias que se mantienen unidas únicamente por su jerga común, y producen desde fuera la impresión de que se trata de una conspiración, y, desde dentro, de una celosa compañía de cómicos. A menudo parecen sólo sectas belicosas o acaloradas sociedades en debate, para las que la doctrina es más importante que la práctica, y el ser diferentes

---

<sup>195</sup> Henry A. Beers, *A History of English Romanticism in the 19th Century*, 1902, pág. 173.

unos de otros, más interesante que la adaptación mutua. A pesar de todo, el romanticismo, tanto en Francia como en Alemania, está caracterizado por una profunda concepción de comunidad y una fuerte tendencia al colectivismo. Los románticos pasan su vida en un común filosofar, escribir, criticar y discutir, y encuentran el sentido más profundo de la vida en las relaciones de amor y amistad; fundan revistas, publican anuarios y antologías, dan lecturas y cursos, hacen propaganda de sí y de otros, y buscan, en una palabra, la unión, aunque este afán por la simbiosis no es más que el reverso de su individualismo y la compensación de su soledad y su desarraigo.

La cristalización del romanticismo francés en un grupo uniforme se realiza al mismo tiempo que la vuelta de la opinión pública hacia el liberalismo. Hacia 1824, el *Globe* comienza a sonar con nuevas notas, y ésta es también la fecha de las primeras reuniones reguladas en el Arsenal. Es cierto que los románticos más conocidos, sobre todo Lamartine y Hugo, son todavía partidarios del trono y la corona, pero el romanticismo, finalmente, deja de ser clerical y monárquico. El cambio auténtico no ocurre hasta 1827, cuando Victor Hugo escribe el famoso prólogo a su *Cromwell* y expone, palmaria y claramente, su postulado de que el romanticismo es el liberalismo de la literatura. Este año se pueden ver también en el Salón los cuadros de los pintores románticos relevantes por primera vez en gran número; junto a doce pinturas de Delacroix, se exhibían obras representativas de Devéria y Boulanger. El público se enfrenta con un amplio y compacto movimiento que parece abarcar toda la vida intelectual y significar la victoria definitiva del romanticismo. Este carácter universal corresponde también a la composición del nuevo *cénacle* en torno a Victor Hugo, que es considerado en lo sucesivo el maestro de la escuela romántica. Los escritores Deschamps, Vigny, Sainte-Beuve, Dumas, Musset y Balzac; los pintores Delacroix, Devéria y Boulanger; los grabadores Johannot, Gigoux, Nanteuil, y el escultor David d'Angers, se cuentan entre los huéspedes habituales de la calle Notre-Dame-des-Champs. En este círculo lee Hugo en 1829 sus dramas *Marion Delorme* y *Hernani*. Es cierto que el gru-

po se disuelve aquel mismo año, pero la escuela continúa. El movimiento, incluso, se concentra y se aclara, se hace más radical y más inequívoco. Del segundo *cénacle*, en casa de Nodier, que surge en 1829, desaparecen ya los elementos aún semiclásicos, mientras los artistas plásticos se convierten en miembros regulares del círculo. La unidad completa del movimiento, así como su tendencia antiburguesa, que gradualmente se va convirtiendo en dogma, se expresan del modo más agudo en el último *cénacle*, que se reúne en los estudios ocupados por Théophile Gautier, Gérard de Nerval y sus amigos de la calle de Doyenné. Esta colonia de artistas es, con su antifilisteísmo y su doctrina de «el arte por el arte», el vivero de la moderna bohemia.

El carácter bohemio que se acostumbra asociar con el romanticismo no fue en absoluto propio del movimiento desde sus comienzos. Desde Chateaubriand hasta Lamartine, el romanticismo francés estuvo representado casi exclusivamente por aristócratas, y aunque desde 1824 ya no se pronunciaba de modo unánime por la monarquía y la Iglesia, sin embargo siguió siendo más o menos aristocrático y clerical. Sólo muy lentamente la dirección del movimiento pasa a manos de plebeyos como Victor Hugo, Théophile Gautier y Alexandre Dumas, y hasta muy poco antes de la Revolución de Julio no modifican la mayoría de los románticos su actitud conservadora. Pero la aparición de elementos plebeyos es más bien un *síntoma* que la causa de la *mutación política*. En un principio, los escritores burgueses se adaptaban al conservadurismo de los aristócratas, mientras que ahora hasta los escritores nobles, como Chateaubriand y Lamartine, se pasan a la oposición. La limitación siempre creciente de los derechos personales bajo Carlos X, la clericalización de la vida pública, la introducción de la pena de muerte para la blasfemia, la disolución de la Guardia Nacional y de la Cámara y el Gobierno mediante decretos, no hacen más que acelerar la radicalización de la vida intelectual. Hacen simplemente más obvio lo que ya desde 1815 era evidente: que la Restauración significaba el fin de la Revolución.

Los intelectuales se han recuperado ahora finalmente de su apatía posrevolucionaria; este cambio de ánimo obligó a Carlos X

a la adopción de medidas cada vez más reaccionarias si quería mantener la dirección de un gobierno que se apoyaba en elementos antirrevolucionarios. Los románticos, que paulatinamente se fueron dando cuenta de adónde conducía realmente la Restauración, reconocieron al mismo tiempo que la poderosa burguesía capitalista era el apoyo más firme del régimen, un apoyo más fuerte que la antigua aristocracia, en parte desposeída e incapaz de luchar. Todo su odio y todo su desprecio se volcaron ahora sobre la clase burguesa. El burgués, avaricioso, mezquino e hipócrita, se convierte en el enemigo principal, y en contraste con él, el artista, pobre, honrado, sincero, que lucha contra todo vínculo denigrante y contra toda mentira convencionalista, aparece como el ideal humano por excelencia. El alejamiento de la vida práctica, arraigada firmemente en lo social y ligada políticamente de manera inequívoca, alejamiento que desde el primer momento fue característico del romanticismo y se hizo perceptible en Alemania ya en el siglo XVIII, se convierte por todas partes en el rasgo predominante; también en los países occidentales se abre un abismo insalvable entre artista y público, entre arte y realidad social. Las groserías y las impertinencias de la bohemia, su ambición frecuentemente infantil de poner en un apuro a la burguesía desprevenida y de irritarla, su afán convulsivo de distinguirse de los hombres normales y adocenados, la peculiaridad de su atuendo, su peinado, su barba, el chaleco rojo de Gautier y la mascarada de sus amigos, tan sorprendente como la suya aunque no siempre tan chillona de colores, su lenguaje libre, fácil y paradójico, sus ideas exageradas, expuestas de modo agresivo, sus invectivas y sus indecencias, todo esto no es más que la demostración de su voluntad de separarse de la sociedad burguesa, o, más bien, de representar la separación ya consumada como voluntaria y grata.

En la *Jeune-France*, como se llaman ahora a sí mismos los rebeldes, todo gira en torno a su odio contra el filisteísmo y su desprecio de la vida burguesa regulada e inanimada, en torno a su lucha contra todo lo tradicional y convencional, contra todo lo que se pueda enseñar y aprender, contra todo lo maduro y sereno. El sistema de los valores intelectuales se enriquece con una nueva cate-

goría: la idea de la juventud como fuerza más creadora y superior intrínsecamente a la vejez. Esta es una idea ajena sobre todo al clasicismo, pero hasta cierto punto ajena también a toda cultura anterior. Naturalmente, supo haber antes una competencia entre generaciones, y se dio una juventud triunfante como portadora del desarrollo artístico. Pero la juventud no había triunfado porque era «joven»; se adoptaba frente a ella más bien una cierta prudencia que una excesiva confianza. Sólo desde el romanticismo se acostumbra considerar a los «jóvenes» como los representantes naturales del progreso, y sólo desde la victoria del romanticismo sobre el clasicismo se habla de la injusticia fundamental de la actitud de la generación vieja ante la juventud <sup>196</sup>. La solidaridad de la juventud, lo mismo que la insistencia en la unidad de las artes, es de cualquier modo sólo un síntoma del alejamiento del romanticismo con respecto al mundo de los prosaicos filisteos. Mientras que en el siglo XVIII se acentuaba la conexión de la literatura amena con la filosofía, ahora la literatura es designada como «arte» de manera consecuente <sup>197</sup>. En tanto que los artistas plásticos tuvieron el orgullo de contarse entre la alta burguesía, subrayaron la semejanza de su profesión con la de los literatos, pero ahora los propios escritores quieren distinguirse de la burguesía y acentúan su parentesco con los artistas que tienen algo de artesanos.

La autocomplacencia y la vanidad de los románticos va tan lejos que, en contraste con su anterior esteticismo, que hacía del poeta un dios, convierte ahora a Dios en un poeta. «Dieu n'est peut-être que le premier poète du monde», dice Gautier. También la teoría del arte por el arte, que es naturalmente un fenómeno extremadamente complejo y por un lado expresa una actitud liberal y por otro una actitud quietista conservadora, tiene su origen en la protesta contra la escala burguesa de valores. Cuando Gautier acentúa el mero formalismo y el carácter de juego del arte, cuando desea liberarlo de toda idea y de todo ideal, quisiera liberarlo sobre todo del dominio del orden burgués de la vida. Cuando Taine una vez alababa a Musset a expensas de Hugo, se cuenta que Gautier le

<sup>196</sup> A. Thibaudet, *op. cit.*, pág. 121.

<sup>197</sup> G. Brandes, *op. cit.*, III, pág. 9.

dijo: «Taine, parece que ha caído usted en la idiotez burguesa. ¡Exigir sentimiento a la poesía...! Eso es lo de menos. Palabras brillantes, palabras luminosas, llenas de ritmo y de música, eso es poesía»<sup>198</sup>. En «el arte por el arte» de Gautier, Stendhal y Mérimée, en su emancipación de las ideas de la época, en su programa de dedicarse al arte como a un juego soberano y disfrutarlo como un paraíso secreto, prohibido a los comunes mortales, desempeña la oposición al mundo burgués un papel todavía más importante que en el posterior *l'art pour l'art*, cuya renuncia a toda actividad política y social es magníficamente recibida por la burguesía recién encumbrada. Gautier y sus camaradas de lucha niegan su ayuda a la burguesía para la subyugación moral de la sociedad; Flaubert, Leconte de Lisle y Baudelaire, por el contrario, sirven simplemente el interés de la burguesía al encerrarse en su torre de marfil y no molestarse ya por el curso del mundo.

La lucha del romanticismo por el predominio del teatro, principalmente la lucha en torno a *Hernani*, de Victor Hugo, fue una guerra mantenida por la calle de Doyenné, la bohemia y la juventud. Esta lucha no terminó en modo alguno con una victoria sensacional del romanticismo; la oposición no había desaparecido de la noche a la mañana, y tardó todavía mucho tiempo en abandonar su dominio sobre los escenarios más distinguidos de París. Pero el destino del movimiento no dependía ya de la acogida dispensada a una obra; como tendencia estilística, el romanticismo había conquistado el mundo hacía tiempo. El período alrededor de 1830 trae consigo un cambio sólo en que el romanticismo se pasa de lleno a la política y se alía con el liberalismo. Después de la Revolución de Julio, los guías intelectuales de la época salen de su pasividad y muchos de ellos cambian la carrera literaria por la política. Pero también los escritores que, como Lamartine y Hugo, siguen fieles a su quehacer literario, participan en los acontecimientos políticos más activa y directamente que hasta entonces. Victor Hugo no es un rebelde ni un bohemio, y no tiene nada que ver directamente con la campaña del romanticismo contra la burguesía. En su evo-

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, pág. 225.

lución política, sigue más bien el camino de la burguesía francesa. En primer lugar, es un leal seguidor de los Borbones; después participa en la Revolución de Julio y es adicto a la monarquía constitucional; finalmente, apoya las aspiraciones de Luis Napoleón, y sólo se vuelve republicano radical cuando ya la mayoría de la burguesía francesa se ha hecho liberal y antimonárquica. Su relación con Napoleón corresponde también sólo al cambio que ha dado la actitud general. En 1825 es todavía un acerbo enemigo de Napoleón y maldice su memoria; sólo hacia 1827 modifica su actitud y comienza a hablar de la gloria de Francia, que está ligada al nombre de Napoleón. Finalmente, se convierte en portavoz elocuente de aquel bonapartismo que era una mezcla especial de culto ingenio al héroe, nacionalismo sentimental y liberalismo sincero, aunque no siempre congruente.

Cuán inusitadamente complicados son los motivos de este movimiento lo muestra expresivamente la circunstancia de que entre sus seguidores están espíritus tan distintos como Heine y Béranger, y de que lo sostienen, por una parte, los volterianos auténticos y los herederos de la Ilustración, y, por otra, la pequeña burguesía, que probablemente es de inspiración volteriana, anticlerical y antilegitimista, pero que es al mismo tiempo sentimental y aficionada a forjar leyendas. El hecho de que un solo editor, el famoso Tourquet, venda entre 1817 y 1824 treinta y un mil ejemplares de las obras de Voltaire, es decir un millón seiscientos mil volúmenes<sup>199</sup>, es el signo más claro del renacimiento de la Ilustración y un testimonio de que la clase media constituye un importante contingente de compradores. Es característico de esta clase comprar las obras completas de Voltaire y cantar las canciones de Béranger, liberales, aunque sin grandes exigencias ni en lo intelectual ni en lo artístico. Se oyen estas canciones por todas partes, sus estribillos resuenan en todos los oídos y, como se ha dicho, contribuyen al hundimiento del prestigio de los Borbones más que todos los otros productos intelectuales de la época. Naturalmente, la burguesía tenía también antes sus canciones: sus canciones para la

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, II, pág. 224.

mesa y para la danza, sus canciones patrióticas y políticas, sus estrofas de actualidad y sus canciones populares, que no eran en ningún aspecto más notables que las estrofas de Béranger. Pero llevaban su existencia ajenas a la «literatura» y ejercían sólo una influencia superficial en los poetas de las clases cultas. La Revolución trajo ahora consigo no sólo una producción intrínsecamente más rica en este género popular, sino que fomentó también la infiltración del gusto que en él se expresaba en la literatura de público más escogido. La evolución poética de Victor Hugo es el mejor ejemplo de cómo la literatura asimila este influjo y muestra del modo mejor las ventajas y desventajas que llevaba consigo. La poesía patriótica del romanticismo posterior es tan inconcebible sin las canciones de Béranger como el drama romántico sin el teatro popular. También como poeta sigue Victor Hugo el camino de la burguesía; su estilo lírico oscilaba entre el gusto popular del período de la Revolución y la concepción artística patética, fastuosa y seudobarroca del Segundo Imperio. Hugo no era en absoluto un espíritu revolucionario, a pesar de la lucha que se desarrolla en torno a él. La definición del romanticismo como el liberalismo de la literatura, cuando él la formuló, tampoco era nueva; la idea se encontraba antes de él en Stendhal. La concordia entre la concepción artística de Hugo y el gusto de la burguesía dominante se hizo cada vez más perfecta. Coinciden, finalmente, en el culto de un gigantismo del que en realidad están muy lejos, y en la preferencia por un patetismo pomposo, ruidoso y exuberante, que resuena todavía en Rostand.

La conquista más importante de la revolución romántica fue la renovación del vocabulario poético. El lenguaje literario francés se había vuelto pobre y descolorido en el curso de los siglos XVII y XVIII como consecuencia del estrecho convencionalismo de lo permitido en la expresión y de la forma estilística reconocida como correcta. Todo lo que sonaba a cotidiano, profesional, arcaico o dialectal estaba prohibido. Las expresiones naturales y sencillas, usadas en el lenguaje corriente, debían ser sustituidas por términos nobles, escogidos y «poéticos», o por paráfrasis artísticas. No se decía «guerrero» o «caballo», sino «héroe» y «corcel»; no se debía

decir «agua» y «tormenta», sino más bien «el húmedo elemento» y «el furor de los elementos». La lucha en torno a *Hernani* se encendió como es sabido a propósito del pasaje: «Est-il minuit? Minuit bientôt.» Esto sonaba a corriente, a sencillo. La respuesta, según pensaba Stendhal, hubiera debido ser más bien:

...l'heure

Atteindra bientôt sa dernière demeure.

Los defensores del estilo clásico, sin embargo, sabían muy bien de qué se trataba. El lenguaje de Victor Hugo no era nuevo en realidad; en los escenarios de los bulevares no se oía otro que éste. Pero para los clasicistas era simplemente cuestión de «pureza» del teatro literario; ellos no se preocupaban por los bulevares ni por la diversión de las masas. Mientras hubiera un teatro elevado y una poesía cuidada, podía uno desentenderse tranquilamente de lo que se representara en los bulevares; pero si se podía hablar en el escenario del Théâtre-Français como a uno se le viniera a la boca, no había entonces diferencia apreciable ya entre los distintos estratos culturales y sociales. Desde Corneille la tragedia había sido el género literario oficial; se mostraba carta de presentación con una tragedia y se alcanzaba el pináculo de la fama como poeta trágico. La tragedia y el teatro literario eran el dominio de la élite intelectual; mientras éste siguiera inviolado, podía uno sentirse heredero del «gran siglo». Pero ahora se trataba de la invasión del teatro literario por una dramaturgia basada en el teatro popular, indiferente a los problemas psicológicos y morales de la tragedia clásica, y que buscaba, en vez de esto, acciones movidas, escenas pintorescas, caracteres picantes y una descripción colorista de los sentimientos. El destino del teatro era el tema del día; en ambos campos contendientes se sabía que se trataba de la conquista de una posición clave. Victor Hugo, como consecuencia de su temperamento teatral, de su manía por el teatro, de su naturaleza comunicativa y ruidosa, y gracias a su sentido de lo popular, lo trivial y lo brutalmente efectista, era el exponente nato, aunque no precisamente la fuerza impulsiva en la lucha por conquistar esta posición.

El romanticismo encontró en el teatro a su llegada una situación muy compleja. El teatro popular, como heredero del antiguo mimo, de la farsa medieval y la *commedia dell'arte*, había sido desplazado en los siglos XVII y XVIII por el teatro literario. Pero durante la Revolución cobró nuevo impulso, y con él recobró una parte de los escenarios de París empleando formas que no se habían liberado totalmente de la influencia del drama literario. En la Comédie Française y en el Odéon, ciertamente, continuaban representándose las tragedias y comedias de Corneille, Racine, Molière, y las obras de los autores que, o se habían adaptado a la tradición clásica y al gusto cortesano, o habían mantenido los criterios literarios del drama burgués. En los teatros de los bulevares, en el Gimnase, el Vaudeville, el Ambigu-Comique, el Gaîté, el Variétés y el Nouveautés se representaban, por el contrario, obras que correspondían al gusto y al nivel cultural de amplios estratos sociales. Las crónicas contemporáneas informan detalladamente del cambio sobrevenido en el público teatral durante la Revolución e inmediatamente después de ella, y resaltan la falta de exigencias artísticas y la carencia de cultura en las clases que llenan ahora los teatros de París. El nuevo público se compone en su mayor parte de soldados, trabajadores, dependientes de comercio y de muchachos, de los cuales, como advierte una de las fuentes de información, apenas una tercera parte sabe escribir <sup>200</sup>. Y este auditorio domina no sólo los teatros plebeyos de los bulevares, sino que amenaza al mismo tiempo la existencia del teatro literario distinguido, porque atrae también al público mejor, de tal manera que los actores de la Comédie Française y del Odéon representan en locales vacíos <sup>201</sup>.

En tiempos del Primer Imperio, de la Restauración y la Monarquía de Julio, están representados en el repertorio de los teatros de París los siguientes géneros: 1, la *comédie en 5 actes et en vers*, que representa el género literario por excelencia, y que, como tal, está destinada a la Comédie Française y al Odéon (por ejemplo, *Othello*,

<sup>200</sup> Grimrod de la Reynière en *Le Censeur dramatique*. I, 1797.

<sup>201</sup> Maurice Albert, *Les Théâtres des Boulevards (1789-1848)*. 1902.

de Ducis); 2, la *comédie de moeurs en prose*, esto es, la obra de costumbres que, como heredera del drama burgués, ocupa una posición más modesta, pero que conserva todavía el prestigio suficiente como para ser representada en los teatros más importantes (por ejemplo, *Le Mariage d'argent*, de Scribe); 3, el *drame en prose*, es decir el drama sentimental, que asimismo procede del drama burgués, pero que está en un nivel de gusto más bajo que la *comédie de moeurs* (por ejemplo, *L'Abbé et l'épée*, de Bouilly); 4, la *comédie historique*, que ya no trata de los acontecimientos históricos y las personalidades como ejemplos a seguir, sino como curiosidades, y trata de dar más una revista de escenas sensacionales que un proceso dramático uniforme; los ejemplos son numerosos y variados: desde *Cromwell*, de Mérimée, hasta *Barricades*, de Vitet, abarcan todos los intentos a los que *Henri III*, de Dumas, debe su origen; 5, el *vaudeville*, o sea la comedia musical o, más propiamente, la comedia con canciones intercaladas, en la que están los antecedentes más directos de la opereta; en esta categoría deben contarse la mayor parte de las obras de Scribe y sus colaboradores; 6, el *mélodrame*, una forma híbrida que tiene en común con el *vaudeville* sus accesorios musicales, y con los otros géneros más bajos, principalmente con el drama sentimental y con la comedia histórica, su acción seria y frecuentemente trágica.

La enorme producción en los géneros populares, especialmente en los dos citados en último término y el paulatino desplazamiento del drama literario, más exigente —aparte de la circunstancia de que la Revolución abriera los teatros a las amplias masas y de que en lo sucesivo el éxito de las obras representadas dependiera de estas masas—, se explican sobre todo por la influencia del empleo de la censura en la formación del repertorio. La censura de Napoleón y de la Restauración prohibía que se describieran y discutieran en el drama literario elevado las cuestiones del día y las costumbres de las clases dominantes. La farsa, la comedia musical y el melodrama disfrutaban, por el contrario, de mayor libertad, porque se los tomaba menos en serio y no merecía la pena molestarse por ellos. La descripción desconsiderada de las costumbres y las circunstancias, que era inadmisibles en la Comédie Française, no encontraba en los teatros de los bulevares obstáculo alguno; en esto

residía sobre todo el poder atractivo de estos teatros, tanto para los autores escénicos como para el público <sup>202</sup>.

Las formas dramáticas más importantes históricamente y más interesantes son el *vaudeville* y el melodrama; ellos representan el auténtico cambio en la historia del teatro moderno y constituyen el tránsito entre los géneros dramáticos del clasicismo y del romanticismo. Por ellos recobra el teatro su carácter de diversión, su movilidad, su apelación directa a los sentidos y su comprensibilidad. Entre ambos, el melodrama tiene una estructura más complicada y una más amplia ascendencia. Uno de sus muchos predecesores es el monólogo representado con acompañamiento musical, forma original del género híbrido, que aparece hoy todavía en el programa de las representaciones de aficionados, y cuyo primer ejemplo conocido fue el *Pygmalion* (1775), de Rousseau. De aquí arranca la renovación de la recitación dramática con acompañamiento musical, una forma intrínsecamente muy antigua. Otra fuente del *mélodrame*, técnicamente mucho más fértil, es el drama doméstico de los De la Chaussée, Diderot, Mercier y Sedaine, que desde la Revolución, gracias a su carácter lacrimoso y moralizante, se hizo muy popular entre las clases más bajas. Pero el prototipo más importante del melodrama es la pantomima. Las *pantomimes historiques et romanesques*, como son designadas, aparecen por vez primera en el último tercio del siglo XVIII. Tratan primeramente temas mitológicos y legendarios, como *Heraclès* y *Ónfale*, *La bella durmiente* y *La máscara de hierro*, y más tarde también temas contemporáneos, como *La bataille du Général Hoche*. Estas pantomimas consisten habitualmente en escenas agitadas y tormentosas, empalmadas a manera de revista, sin conexión orgánica o desarrollo dramático, y describen con preferencia situaciones en las que el elemento misterioso y maravilloso —fantasmas y espíritus, cárceles y tumbas— desempeñan un papel decisivo. En las escenas aisladas se insertan poco a poco breves textos explicativos y diálogos, y de este modo se desarrollan estas obras durante la Revolución y en el período siguiente

---

<sup>202</sup> Ch.-M. Des Granges, *La Comédie et les moeurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, 1904, págs. 35-41, 43-46, 53 sig.

hasta convertirse en las curiosas *pantomimes dialoguées* y, finalmente, en el *mélodrame à grand spectacle*, que gradualmente pierde tanto su carácter de gran espectáculo como sus elementos musicales, y se convierte en la obra de intriga, que es de importancia fundamental para la historia del teatro del siglo XIX. La influencia más importante que experimenta el melodrama en esta transformación es la de la novela de horror de Mrs. Radcliffe y sus imitadores franceses. De aquí arrancan no sólo sus efectos de *grand-guignol*, sino su aditamento policíaco.

Pero todas estas influencias producen sólo modificaciones y ampliaciones del núcleo de la forma melodramática, pues el germen en sí es y sigue siendo el conflicto del drama clásico. El melodrama no es otra cosa que la tragedia popularizada, o, si se quiere, corrompida. Pixierécourt, el representante principal del género, es consciente por completo del parentesco de su arte con el teatro popular, y se equivoca sólo en la suposición de que entre el melodrama y el mimo existen una comunidad esencial y una continuidad histórica<sup>203</sup>. Él reconoce la relación auténtica de los misterios medievales, del drama pastoril y del arte de Molière con el mimo, pero desconoce la diferencia fundamental entre la auténtica popularidad del mimo y el carácter secundario del teatro literario que ha descendido a los amplios estratos del público ciudadano. El melodrama es cualquier cosa menos arte espontáneo e ingenuo; se ajusta más bien a los principios formales de la tragedia, refinados y adquiridos a lo largo de un desarrollo largo y consciente, aunque los representa en figura grosera, desprovista de la sutileza psicológica y la belleza poética de la forma clásica. En el plano puramente formal, el melodrama es el género más convencional, esquemático y artificioso imaginable; mantiene un canon en el que difícilmente pueden hallar entrada los nuevos elementos, hallados de manera espontánea y natural. Manifiesta una estructura tripartita estricta, con un vigoroso antagonismo como situación inicial, una colisión violenta y un *dénouement* que representa el triunfo de la virtud y el castigo del vicio; en suma, una acción muy clara y desarrollada con

---

<sup>203</sup> W. J. Hartog, *Guilbert de Pixierécourt*. 1913, págs. 52-54.

mucha economía; con la primacía de la fábula sobre los caracteres; con las figuras tópicas: el héroe, la inocencia perseguida, el villano y el personaje cómico <sup>204</sup>; con la fatigabilidad ciega y cruel de los sucesos; con una moral fuertemente acentuada, que, como consecuencia de su tendencia insustancial y conciliadora, basada en el premio y el castigo, no corresponde al carácter moral de la tragedia, pero tiene de común con ella el patetismo elevado e incluso exagerado.

El melodrama denuncia su dependencia de la tragedia ante todo por la observancia de las tres unidades, o al menos por la tendencia a tenerlas en cuenta. Pixérécourt tolera un cambio de escena entre dos actos, sí, pero el salto es insensible, y sólo en su *Charles-le-Téméraire* (1814) introduce un cambio de lugar dentro de un mismo acto. No obstante, se disculpa en una nota cuyo texto es sumamente expresivo de su disposición clasicista: «Es la primera vez que me permito esta infracción de las reglas», encarece. En general, Pixérécourt mantiene también la unidad de tiempo; en sus obras, por lo común, todo ocurre en veinticuatro horas. Por vez primera en 1818 sigue un método nuevo con su *Fille de l'Exilé ou huit mois en deux heures*, pero también esta vez se disculpa por ello <sup>205</sup>. En contraste con estas características del melodrama, el mimo, formado por una escena naturalista a modo de cuadro de la vida, o una mera sucesión de tales escenas, no tiene una acción estereotipada reducible a un esquema fijo, ni caracteres típicos o extraordinarios, ni rígida moral, ni un estilo idealizado que se diferencie del lenguaje corriente. El melodrama tiene en común con el mimo sólo la movilidad de las escenas y la crudeza de sus efectos, la falta de selección de los medios y la popularidad de los motivos; por lo demás, observa estrictamente el ideal de la tragedia clásica. Es evidente que el convencionalismo de una forma no es siempre signo de una finalidad superior.

La variedad moderna del mimo no es el melodrama, sino el *vaudeville*, que con su acción episódica dividida en escenas aisladas, sus canciones intercaladas, sus tipos populares tomados de la vida diaria, su estilo fresco, picante y que da la impresión de improvisado, a pesar de las influencias literarias que tampoco aquí faltan,

<sup>204</sup> Paul Ginisty, *Le mélodrame*. 1910, pág. 14.

<sup>205</sup> Alexander Lacey, *Pixérécourt and the French Romantic Drama*. 1928, págs. 22 sig.

está mucho más cerca del antiguo teatro popular que el melodrama. El período de 1815 a 1848 desarrolla una inaudita fecundidad en este género, al cual, además de las innumerables obras de Scribe, pertenecen un sinnúmero de pequeñas, ligeras y divertidas piezas y piecicillas. Podemos hacernos una idea de la alarma de los literatos ante la extensión y el éxito de estas producciones recordando la reacción que acompañó la carrera triunfal del cine. La comedia se había agotado durante la Revolución y la Restauración, de igual modo que la tragedia había demostrado ya antes ser estéril; y el *vaudeville* surge como una forma corrompida y grosera de la comedia, lo mismo que el melodrama era una forma corrompida y grosera de la tragedia. Pero el *vaudeville* y el melodrama no significan en modo alguno el fin del drama, sino, por el contrario, su renovación; porque el drama romántico —la forma de *Hernani*, de Hugo, y de *Antony*, de Dumas— no fue otra cosa que el *mélodrame parvenu*, y el moderno drama de costumbres de los Augier, Sardou y Dumas hijo, simplemente una variedad del *vaudeville* <sup>206</sup>.

Pixerécourt escribió entre 1798 y 1834 unas ciento veinte obras, algunas de las cuales fueron representadas muchas miles de veces. El melodrama dominó durante tres décadas la vida teatral de París, y su popularidad no decayó sino después de 1830, cuando el nivel del gusto del público comenzó a elevarse, y la crudeza de las obras, su falta de lógica, su insuficiente motivación y su lenguaje antinatural parecieron cada vez más molestos. Pero los románticos sentían debilidad por el melodrama, y no sólo por hostilidad contra los estratos conservadores del público educado, sino también porque, como consecuencia de su mayor falta de principios, mostraron más comprensión para las cualidades literarias y meramente teatrales de este género. Charles Nodier se declaró en seguida partidario entusiasta del melodrama y lo llamó «la seule tragédie populaire qui convient à notre époque» <sup>207</sup>; y Paul Lacroix designaba a Pixerécourt como el primer dramaturgo que puso fin al proceso seguido por Beaumarchais, Diderot, Sedaine y Mercier <sup>208</sup>.

<sup>206</sup> Émile Faguet, *Propos de théâtre*, II, 1905, págs. 299 sigs.

<sup>207</sup> W. J. Hartog, *op. cit.*, pág. 51.

<sup>208</sup> *Ibid.*

El éxito inaudito, la oposición de los círculos oficiales, la propia predilección de los románticos por los efectos melodramáticos, por los colores chillones, por las situaciones crudas, por acentos violentos: todo esto contribuyó a que en el drama romántico continuaran manteniéndose muchos de los rasgos característicos del teatro plebeyo. Pero el romanticismo retiene del melodrama sólo lo que desde el principio le era propio, lo que estaba ya contenido en germen en el prerromanticismo y en el *Sturm und Drang*, y había sido tomado por el teatro en parte de las historias terroríficas inglesas y en parte de las novelas alemanas de horror, ladrones y caballerías. El teatro romántico tiene en común con el melodrama ante todo los agudos conflictos, los violentos choques, la acción complicada, aventurera, brutal y sangrienta, el predominio del milagro y la casualidad, los repentinos y frecuentemente inmotivados cambios y transformaciones, los inesperados encuentros y reconocimientos, las constantes alternativas de tensión y solución, los recursos violentos e irresistiblemente brutales, el ataque y la coacción al espectador con lo horrible, lo lúgubre y lo demoníaco, el desarrollo mecánico de la acción, las intrigas y conspiraciones, los disfraces y engaños, las trampas y maquinaciones; finalmente, los efectos teatrales y la máquina escénica, sin los que el drama romántico es completamente inconcebible: los encarcelamientos y los raptos, los secuestros y los rescates, los intentos de fuga y los asesinatos, los cadáveres y los féretros, las cárceles y las fosas, las torres y las mazmorras de los castillos, los puñales y las espadas y las redomas de veneno, los anillos, amuletos y herencias familiares, las cartas interceptadas, los testamentos perdidos y los contratos secretos robados. Es cierto que el romanticismo no era muy selecto, pero no hace falta más que pensar en Balzac, el escritor más grande, y desde el punto de vista del gusto el más problemático de su siglo, para darse cuenta de cuán estrechos y en última instancia cuán poco importantes se habían vuelto los criterios estéticos del clasicismo.

Pero el desarrollo del teatro en la dirección del gusto popular no se expresaba tanto en la mera existencia del melodrama como en la tranquila conciencia con que Pixérécourt ponía a la venta su producción intelectual. Consideraba las obras de los románticos como

malas, falsas, inmorales y peligrosas, y estaba profundamente convencido de que sus presuntuosos competidores no tenían ni tanto corazón ni tanto sentido de responsabilidad moral como él <sup>209</sup>. Faguet advierte con razón a este propósito que hay que creer en los mamarrachos para hacer mamarrachos buenos y de éxito. D'Ennery, por ejemplo, era mejor escritor y persona más inteligente que Pixérécourt, pero escribió sus melodramas sin convicción, única y exclusivamente para ganar dinero, y por eso ni siquiera consiguió escribir buenos melodramas <sup>210</sup>. Pixérécourt, por el contrario, creía cumplir su propia misión y afirmaba no haber tenido nada que ver con la aparición del drama romántico. Pero los románticos le debían a él, ante todo, su sentido de las exigencias escénicas y su contacto con los amplios sectores de público. A él debían el papel que desempeñaron en la historia de la aparición de la *pièce bien faite* y a él debió todo el siglo XIX el renacimiento del teatro popular vivo, que, en comparación con el de los siglos XVII y XVIII, era ciertamente poco escogido y a menudo trivial, pero impidió que el drama, sublimizándose, se convirtiera en mera literatura.

Era destino de este siglo el que cada vez que los elementos poéticos se ponían en vigencia en el drama, su carácter de distracción, su eficacia escénica y su inmediatez de sentimiento amenazaran marchitarse. Ya en el romanticismo ambos elementos estuvieron en conflicto, y su antinomia impidió tanto el éxito escénico como la perforación poética del drama. Alexandre Dumas se inclinaba al drama vigoroso y bien realizado escénicamente, y Victor Hugo, al poema dramático de lenguaje imponente. Sus sucesores se enfrentaron con la misma elección; hasta la llegada de Ibsen no encuentran las dos tendencias contradictorias un equilibrio armónico, aunque transitorio.

Inglaterra tuvo su revolución política ya en el siglo XVII, y su revolución industrial y artística un siglo más tarde; en la época de la gran polémica entre clasicismo y romanticismo en Francia, apenas quedaba nada en Inglaterra de la tradición clásica. El romanticis-

<sup>209</sup> Pixérécourt, *Dernières réflexions sur le mélodrame*. 1843, cit. por Hartog, *op. cit.*, págs. 231 sig.

<sup>210</sup> Faguet, *op. cit.*, pág. 318.

mo inglés se desarrolló de manera más continua, más consecuente, y encontró en el público mucha menos oposición que el francés; su evolución política fue también más homogénea que la del correspondiente movimiento en Francia. Fue en un principio completamente liberal y se mostró excelentemente dispuesto para con la Revolución; solamente la lucha contra Napoleón condujo a un acuerdo entre los elementos conservadores y románticos, y sólo después de la caída de Napoleón volvió el liberalismo a predominar en el movimiento romántico. Sin embargo, no se recuperó nunca la antigua unanimidad. Las «lecciones» aprendidas de la Revolución y de la hegemonía de Napoleón no se querían olvidar tan pronto, y muchos de los antiguos liberales, entre otros los miembros de la escuela lakista, siguieron siendo antirrevolucionarios. Walter Scott era y siguió siendo *tory*; Godwin, Shelley, Leigh Hunt y Byron, por el contrario, representaron al radicalismo predominante en la generaciónn joven.

El romanticismo inglés arrancaba en lo esencial de la reacción de los elementos liberales contra la revolución industrial, mientras el francés procedía de la reacción de los estratos conservadores contra la revolución política. La conexión del romanticismo con el prerromanticismo fue en Inglaterra mucho más estrecha que en Francia, donde la continuidad entre ambos movimientos se vio totalmente interrumpida por el clasicismo del período revolucionario. En Inglaterra hubo entre el romanticismo y la revolución industrial, triunfante por completo, la misma relación que entre el prerromanticismo y los estadios preparatorios de la industrialización de la sociedad. En *La aldea abandonada*, de Goldsmith, *Satanic Mills*, de Blake, y *Age of Despair*, de Shelley, se expresa un temperamento esencialmente idéntico. El entusiasmo de los románticos por la naturaleza es tan inconcebible sin la separación de la ciudad respecto del campo como su pesimismo sin el abandono y la miseria de las ciudades industriales. Son completamente conscientes de lo que está ocurriendo, y ven muy bien lo que significa la transformación del trabajo humano en mera mercancía. Sothey y Coleridge descubren en el paro periódico la consecuencia necesaria de la producción capitalista sin barreras, y Coleridge subraya ya que, de

acuerdo con la nueva concepción del trabajo, el patrono compra y el obrero vende lo que ninguno de los dos tiene derecho a comprar ni vender, esto es, «la salud, la vida y el bienestar del trabajador»<sup>211</sup>.

Después de la terminación de la lucha contra Napoleón, Inglaterra, si no agotada en modo alguno, queda por lo menos debilitada y desorientada en lo intelectual; o sea en unas circunstancias especialmente propicias para hacer que la sociedad burguesa cobrase conciencia de lo problemático de las bases de su existencia. El romanticismo más juvenil, la generación de Shelley, Keats y Byron, es el mantenedor de este proceso. Su humanitarismo sin concesiones constituye su protesta contra la política de explotación y opresión; su modo de vida inconventional, su ateísmo agresivo y su carencia de prejuicios morales son las distintas formas de su lucha contra la clase que dispone de los medios de explotación y opresión. El romanticismo inglés, incluso en sus representantes conservadores, en Wordsworth y Scott, es en cierto modo un movimiento democrático tendente a la popularización de la literatura. Ante todo, el propósito de Wordsworth de acercar el lenguaje poético al lenguaje diario es un ejemplo característico de esta tendencia popularizante, aunque la dicción poética «natural» de que se sirve es, en realidad, tan poco libre de premisas y tan poco espontánea como el antiguo lenguaje literario al que él renuncia por su artificiosidad. Si aquél es menos culto que éste, sus presupuestos psicológicos subjetivos son infinitamente más complicados. Y en cuanto a la empresa de describirse y describir la propia evolución intelectual en un poema de la longitud de la epopeya homérica, representa un hecho revolucionario comparado con la objetividad de la antigua literatura, y es tan característico del nuevo subjetivismo como, por ejemplo, *Dichtung und Wahrheit* de Goethe, pero la «popularidad» y la «naturalidad» de tal empresa son más que dudosas. Matthew Arnold advierte en su ensayo sobre Wordsworth, hablando de ciertas insuficiencias del poeta, que también Shakespeare, naturalmente, tiene sus pasajes débiles; pero si uno pudiera hablar con él en los Campos Elíseos, contestaría de seguro que era perfectamente cons-

<sup>211</sup> Alfred Cobban, *Edmund Burke and the Revolt against the 18th Century*. 1929, págs. 208 sig., 215.

ciente de ello. «Después de todo —añadiría probablemente sonriendo—, no va a pasar nada porque uno se distraiga una vez...» Por el contrario, la concentración del poeta moderno sobre el propio yo está relacionada con una sobrestimación, falta de todo humor, de cualquier manifestación personal, con la apreciación del más ligero pormenor según su valor expresivo y con la pérdida de aquella descuidada facilidad con que los antiguos poetas dejaban volar sus versos.

Para el siglo XVIII la poesía era la expresión del pensamiento; el sentido y la finalidad de la imagen poética eran la explicación e ilustración de un contenido ideal. En la poesía romántica, por el contrario, la imagen poética no es el resultado, sino la fuente de las ideas <sup>212</sup>. La metáfora se vuelve productiva, y tenemos el sentimiento de que el lenguaje se ha vuelto independiente y está componiendo por cuenta propia. Los románticos se abandonan al lenguaje sin resistencia, a lo que parece, y expresan de este modo su concepción antirracionalista del arte. La aparición de *Kubla Kan* de Coleridge puede haber sido un caso extremo; pero, de cualquier modo, fue sintomático. Los románticos creían en un espíritu trascendente que constituía el alma del mundo y lo identificaban con la espontánea fuerza creadora del lenguaje. Dejarse dominar por él era considerado por ellos como signo del más alto genio artístico. Platón había hablado ya del «entusiasmo», de la divina exaltación del poeta, y la creencia en la inspiración había aparecido siempre que poetas y artistas habían querido darse aires de casta sacerdotal. Pero ahora se descubre en la inspiración, por primera vez, una llama que se enciende por sí misma, una luz que tiene su fuente en el alma del propio poeta. El origen divino de la inspiración era ahora un atributo meramente formal y no sustancial; no trae el alma nada que no estuviera ya allí. De este modo se mantienen ambos principios, el divino y el poético-individual, y el poeta se convierte en su propio dios.

El panteísmo extático de Shelley es el paradigma de esta autodeificación. Falta en él toda huella de devoción olvidada de sí mismo, toda disposición a entregarse y desaparecer ante un ser más

<sup>212</sup> C. Day Lewis, *The Poetic Image*. 1947, pág. 54.

alto. El abandono en el Universo es en él una voluntad de dominar, no un dejarse dominar. El mundo regido por la poesía y los poetas es considerado el más alto, el más puro, el más divino, y lo divino mismo parece no tener otros criterios que los que derivan de la poesía. Es cierto que la imagen del mundo de Shelley, de acuerdo totalmente con Friedrich Schlegel y con el romanticismo alemán, se basa en una mitología, pero en esta mitología no cree ni siquiera el propio poeta. Aquí la metáfora se convierte en mito, y no el mito en metáfora, como en los griegos. Sin embargo, también esta mitologización es simplemente un vehículo de fuga ante la realidad ordinaria, común y sin alma, un puente que lleva a la propia profundidad espiritual y a la sensibilidad del poeta. Es también para el poeta un simple medio de llegar a sí mismo. Los mitos de la antigüedad clásica surgían de una simpatía y una relación con la realidad; la mitología del romanticismo surge de sus ruinas, y hasta cierto punto es un sustituto de la realidad. La visión cósmica de Shelley gira en torno a la idea de una gran lucha, que se extiende a todo el mundo, entre los principios del bien y del mal, y representa la monumentalización del antagonismo político que constituye la más profunda y decisiva experiencia del poeta. Su ateísmo, como se ha dicho, es más bien una rebelión contra Dios que una negación de Dios; combate a un opresor y a un tirano <sup>213</sup>. Shelley es el rebelde nato que descubre en todo lo legítimo, constitucional y convencional la obra de una voluntad despótica, y para el que la opresión, la explotación, la violencia, la estupidez, la fealdad, la mentira, los reyes, las clases dominantes y las iglesias constituyen una fuerza compacta total con el Dios de la Biblia. El carácter abstracto e inconsciente de esta concepción muestra del modo más claro cuán cerca están entre sí los poetas ingleses y alemanes.

La histeria antirrevolucionaria ha envenenado ahora la atmósfera intelectual en que los escritores ingleses del siglo XVIII se habían desarrollado libremente; las manifestaciones intelectuales de la época adoptan rasgos irreales, ajenos y negadores del mundo, que eran totalmente extraños a la literatura inglesa anterior. Los poetas mejor dotados de la generación de Shelley no encuentran acepta-

<sup>213</sup> H. N. Brailsford, *Shelley, Godwin and their Circle*. 1913, pág. 226.

ción en el público <sup>214</sup>; se sienten desarraigados y se refugian en el extranjero. Esta generación está condenada, tanto en Inglaterra como en Alemania o en Rusia; Shelley y Keats son exterminados por su época tan sin compasión como Hölderlin y Kleist o Pushkin y Lermontov. También en lo ideológico el resultado es el mismo en todas partes: el idealismo en Alemania, el «arte por el arte» en Francia, el esteticismo en Inglaterra. En todas partes la lucha termina con el abandono de la realidad y la renuncia a modificar la estructura de la sociedad existente. En Keats, este esteticismo está ligado con una profunda melancolía, con un llanto por la belleza, que no es la vida e incluso es la negación de la vida, la negación de la vida y la realidad, que están para siempre separadas del poeta, amante de la belleza, y siguen siendo inaccesibles para él como todo lo directamente vivo, natural y espontáneo. Anuncia, pues, la renuncia de Flaubert, la resignación del último gran romántico, que sabía ya demasiado bien que el precio de la poesía es la vida.

De todos los románticos famosos, Byron es el que ejerce una influencia más amplia y más profunda sobre sus contemporáneos. Pero no es en modo alguno el más original de todos ellos, sino que es simplemente el más afortunado en la formulación del nuevo ideal de la personalidad. Ni el *mal du siècle* ni el héroe orgulloso y solitario señalado por el destino, es decir ninguno de los dos elementos fundamentales de su poesía, son propiedad intelectual originaria suya. El dolor cósmico de Byron procede de Chateaubriand y de la literatura francesa de emigrados, y el héroe de Byron tiene su origen en Saint-Preux y en Werther. La incompatibilidad de las exigencias morales del individuo con los convencionalismos de la sociedad forma parte de la nueva concepción del hombre definida ya por Rousseau y Goethe, y la descripción del héroe como un eterno desterrado condenado a errar por su propia naturaleza insociable se encuentra ya en Senancour y Constant. Pero en éstos, la esencia insociable del héroe estaba ligada a un cierto sentimiento de culpa y se manifestaba en una relación complicada y ambigua para con la sociedad; en Byron se transforma por primera vez en una rebeldía abierta y sin escrúpulos, en

---

<sup>214</sup> Francis Thompson, *Shelley*. 1909, pág. 41.

una acusación al mundo circundante, acusación quejumbrosa, auto-justificante y llena de piedad para consigo mismo.

Byron superficializa y trivializa el problema vital del romanticismo; hace del desgarramiento espiritual de su tiempo una moda, un vestido mundano del alma. Por él, el desasosiego y la indecisión románticos se convierten en una epidemia, en la «enfermedad del siglo»; el sentimiento de aislamiento, en un culto resentido de la soledad; la pérdida de la fe en altos ideales, en individualismo anárquico; la fatiga cultural y el tedio de la vida, en un coqueteo con la vida y la muerte. Byron presta a la maldición de su generación un encanto tentador y hace de sus héroes personajes exhibicionistas que muestran públicamente sus heridas, masoquistas que se cargan públicamente de culpa y de vergüenza, flagelantes que se atormentan con autoacusaciones y angustias de conciencia y reconocen sus acciones buenas y malas con el mismo orgullo intelectual.

El héroe de Byron, este sucesor tardío del caballero andante, que es tan popular y casi tan osado como el héroe de la novela de caballerías, domina la literatura de todo el siglo XIX y encuentra su degeneración todavía en las películas de criminales y pistoleros de nuestros días. Ciertos rasgos del tipo son muy viejos, es decir por lo menos tan viejos como la novela picaresca. Pues están ya en el forajido, que declara la guerra a la sociedad y es enemigo mortal del grande y del poderoso, pero amigo y bienhechor del débil y el pobre, que parece desde fuera duro y desagradable pero que al fin demuestra ser ingenuo y generoso, y al cual, en una palabra, sólo la sociedad le ha hecho como es. Desde los días del Lazarillo de Tormes a Humphrey Bogart, el héroe de Byron señala simplemente una estación intermedia. El pícaro se había convertido ya mucho antes de Byron en un vagabundo incansable que seguía en su camino la dirección de las altas estrellas, eterno extranjero entre los hombres, que buscaba su felicidad y no la encontraba, amargo misántropo que llevaba su destino con el orgullo de un ángel caído. Todos estos rasgos se daban ya en Rousseau y Chateaubriand, y en la imagen dibujada por Byron no son nuevos más que los rasgos demoníacos y narcisistas.

El héroe romántico que Byron introduce en la literatura es un hombre misterioso; en su pasado hay un secreto, un terrible pecado, un yerro siniestro o una omisión irreparable. Él es un proscrito, todo el mundo lo presiente, pero nadie sabe lo que está escondido detrás del velo del tiempo y él mismo no levanta el velo. Camina por el secreto de su pasado como vestido de ropas regias: solitario, silencioso e inaccesible. De él brotan perdición y destrucción. Es desconsiderado consigo mismo y despiadado con los demás. No conoce el perdón y no pide gracia ni a Dios ni a los hombres. No lamenta nada, no se arrepiente de nada, y a pesar de su vida desesperada no hubiera querido tener otra ni hacer otra cosa que lo que ha sido y lo que le ha ocurrido. Es áspero y salvaje, pero es de alta prosapia; sus rasgos son duros e impenetrables, pero nobles y bellos; emana de él un auténtico atractivo al que ninguna mujer puede resistir y ante el que todo hombre reacciona con la amistad o la hostilidad. Es un hombre perseguido por el destino y que se convierte en destino para otros hombres, prototipo no sólo de todos los héroes amorosos irresistibles y fatales de la literatura moderna, sino también, en cierto modo, de todos los demonios femeninos, desde la Carmen de Mérimée a las vampiras de Hollywood.

Si Byron no descubrió el «héroe demoníaco», el hombre poseído y alucinado, que arrastra a la perdición a sí mismo y a todo lo que está en contacto con él, por lo menos ha hecho de él el hombre «interesante» por excelencia. Le prestó los rasgos picantes y seductores que, adheridos a él desde entonces, le convirtieron en el tipo inmoral y cínico que es irresistible, no a pesar de su cinismo, sino precisamente por él. La idea del «ángel caído» poseyó para el mundo del romanticismo, desencantado y propugnador de una nueva fe, una fuerza atractiva irresistible. Había un sentimiento de culpabilidad, de estar abandonado por Dios, pero ya que se estaba condenado, se quería, al menos, ser algo así como un Lucifer. Incluso los poetas seráficos como Lamartine y Vigny se pasan finalmente a los satánicos y se vuelven seguidores de Shelley y Byron, Gautier y Musset, Leopardi y Heine<sup>215</sup>. Este satanismo tenía su ori-

---

<sup>215</sup> Cf. Fritz Strich, *Die Romantik als europ. Bewegung*, pág. 54.

gen en la ambigüedad de la actitud romántica ante la vida, y surgió indudablemente del sentimiento de insatisfacción religiosa pero, principalmente en Byron, se convirtió en una burla de todas las cosas sagradas veneradas por la burguesía. La diferencia entre la aversión de la bohemia francesa a la burguesía y la actitud de Byron consistía en que el anticonvencionalismo plebeyo de Gautier y sus seguidores representaba un ataque desde abajo, y el inmoralismo de Byron, por el contrario, venía desde arriba. Toda manifestación más o menos importante de Byron delata el esnobismo ligado a sus ideas liberales, y todo testimonio revela en él al aristócrata que tal vez no está ya firmemente arraigado en su posición social, pero que sin embargo conserva la *pose* de su clase. Sobre todo el apasionamiento histérico con que en sus últimas obras truena contra la aristocracia que le ha excomulgado, muestra cuán profundamente se sentía ligado a esta clase y cómo ésta, a pesar de todo, ha conservado ante él autoridad y atracción <sup>216</sup>. «La muerte no es un argumento», dice Hebbel en alguna parte. Byron, de cualquier modo, no ha probado nada con su muerte heroica. A pesar de las convicciones revolucionarias del poeta, no fue la suya una muerte apropiada. Byron cometió el suicidio mientras «el equilibrio de su mente estaba alterado», y murió «con pámpanos en el cabello», como quería morir Hedda Gabler.

Con las inclinaciones aristocráticas de Byron hay que relacionar también el hecho de que reconociese siempre la concepción artística clasicista y de que Pope fuera su poeta favorito. Wordsworth no le agradaba a causa de su tono sobriamente solemne y prosaicamente lleno de untuosidad, y despreciaba a Keats por su «vulgaridad». Este ideal artístico clásico correspondía también al espíritu altanero y burlón y a la forma juguetona de la obra de Byron, sobre todo al tono de charla desenfadada en *Don Juan*. La relación entre la fluidez de su estilo y la dicción poética «natural» de Wordsworth es innegable, a pesar de todo; ambas son síntomas de la reacción contra la manera expresiva patética y retórica de los siglos XVII y XVIII. La meta común era una mayor flexibilidad del

<sup>216</sup> H. Y. C. Grierson, *The Background of English Literature*. 1925, págs. 167 sig.

lenguaje, y precisamente como maestro de un estilo fluido, virtuoso y aparentemente improvisado fue como encantó Byron a la mayoría de sus contemporáneos. Ni la gracia ligera de Pushkin ni la elegancia de Musset serían concebibles sin esta nueva nota. *Don Juan*, con su nueva cadencia, se convirtió no sólo en modelo de la poesía ingeniosa del momento, perulante y satírica, sino en origen, al mismo tiempo, de todo el moderno folletinismo <sup>217</sup>.

Los primeros lectores de Byron puede ser que pertenecieran a la aristocracia y a la alta burguesía, pero su público auténtico y amplio se halló en las filas de aquella burguesía descontenta, llena de resentimiento y de ánimo romántico, cuyos miembros fracasados se tenían a sí mismos por otros tantos Napoleones desconocidos. El héroe de Byron estaba concebido de tal manera que todo muchacho desilusionado en sus esperanzas, o toda muchacha disgustada en su amor, podían identificarse con él. El animar al lector a esta intimidad con el héroe, cosa en la que Byron continúa la tendencia evidente ya en Rousseau y Richardson, fue la razón más profunda de su éxito. Con el estrechamiento de las relaciones entre el lector y el héroe se acrecienta también el interés por la persona del autor. También esta tendencia existía ya en tiempos de Rousseau y Richardson, pero en general la vida privada del poeta permaneció desconocida del público hasta el romanticismo. Sólo a partir de la propaganda que Byron emprendió de sí mismo se convirtió el poeta en «favorito» del público, y sus lectores, principalmente sus lectoras, entablan con él entonces una auténtica relación, semejante, por un lado, a la que suele existir entre el psicoanalista y sus pacientes, y, por otro, a la de un artista de cine y sus admiradoras.

Byron fue el primer poeta inglés que desempeñó en la literatura europea un papel de primer orden; Walter Scott fue el segundo. A través de ellos se convirtió en realidad plena lo que Goethe había entendido por «literatura universal». Su escuela abarcó todo el mundo literario, disfrutó de la más alta autoridad, introdujo nuevas formas, nuevos valores, e impulsó una múltiple corriente intelectual que recorrió todos los países de Europa, llevando consi-

<sup>217</sup> Julius Bab, *Fortinbras oder der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geist der Romantik*, 1914, pág. 38.

go nuevos ingenios y elevándolos frecuentemente por encima de sus maestros. Basta con pensar en Pushkin y en Balzac para hacerse una idea de la extensión y fecundidad de esta escuela. La moda de Byron fue quizá más febril y más sorprendente, pero la influencia de Scott, que ha sido designado como «el escritor de más éxito del mundo»<sup>218</sup>, fue más sólida y más profunda. De él partió la renovación de la novela naturalista, el género literario moderno por excelencia, y con ella la transformación de todo el moderno público lector.

El número de lectores estaba en Inglaterra en constante crecimiento desde principios del siglo XVIII. En este proceso de crecimiento pueden distinguirse tres etapas: la que comienza alrededor de 1710 con las nuevas revistas y culmina en las novelas de mediados de siglo; el período de la novela de terror seudohistórica, desde 1770 hasta 1800; y la fase de la moderna novela naturalista-romántica, que comienza con Walter Scott. Cada una de estas épocas mostró un considerable aumento del público lector. En la primera fue ganada para la literatura profana sólo una parte relativamente pequeña de la burguesía, gente que hasta entonces no leía libro alguno o a lo sumo leía productos de la literatura devota; en la segunda se aumentó este público con amplios sectores de la burguesía que se iba enriqueciendo, y principalmente con mujeres; y en la tercera se allegaron elementos que pertenecían en parte a los estratos altos y en parte a los bajos de la burguesía, y que buscaban en la novela tanto distracción como enseñanza. Walter Scott consiguió alcanzar con los métodos más escogidos de los grandes novelistas del siglo XVIII la popularidad de la novela terrorífica y sensacionalista. Popularizó la descripción del pasado feudal que hasta entonces constituía lectura exclusiva de las clases superiores<sup>219</sup>, y elevó al mismo tiempo la novela sensacionalista seudohistórica a un nivel auténticamente literario.

Smollet fue el último gran novelista del siglo XVIII. El desarrollo maravilloso que correspondió en la novela inglesa a las conquistas políticas y sociales de la burguesía se paraliza alrededor de

<sup>218</sup> W. P. Ker, *Collected Essays*, 1925, I, pág. 164.

<sup>219</sup> Henry A. Beers, *op. cit.*, pág. 2.

1770. El repentino crecimiento del público lector conduce a un descenso sensible de nivel. La demanda es mucho más grande que el número de buenos escritores, y como la producción es un negocio bien pagado, se vuelve inmediatamente confusa y poco selecta. Las necesidades de las bibliotecas de préstamo imponen el *tempo* y determinan la calidad de la producción. Los géneros más buscados, aparte de la novela terrorífica, son las historias de escándalos de actualidad, «casos» famosos, biografías ficticias y semificticias, descripciones de viajes y memorias secretas; en una palabra, los tipos habituales de la literatura sensacionalista. La consecuencia es que en los círculos cultos comienza a hablarse de la novela con un desprecio desconocido hasta ahora <sup>220</sup>. El prestigio de la novela no vuelve a recuperarse hasta Scott, sobre todo mediante el tratamiento del género de acuerdo con la visión historicista y científicista de la minoría intelectual. Él intenta lograr no sólo una imagen fiel en sí de las correspondientes circunstancias históricas, sino que provee a sus novelas de introducciones, notas y apéndices para probar la autenticidad científica de sus descripciones.

Y Walter Scott puede ser considerado no sólo como el auténtico creador de la novela histórica, sino que es, sin duda alguna, el fundador de la novela de historia social, de la que nadie antes de él había tenido ni idea. Los novelistas franceses del siglo XVIII, Marivaux, Prévost, Laclos y Chateaubriand, mostraban en sus novelas, es verdad, un enorme progreso de la novela psicológica, pero trasladaban sus figuras todavía a un marco sociológicamente vacío o las colocaban en un ambiente social que no tenía parte esencial en el desarrollo de aquéllas. Incluso la novela inglesa del siglo XVIII puede ser designada como «novela social» sólo en cuanto que subraya con más fuerza las relaciones entre los hombres; pero las diferencias de clase o la causalidad social de la formación de los caracteres las deja desatendidas. Las figuras de Walter Scott, por el contrario, llevan siempre consigo las huellas de su origen social <sup>221</sup>. Y como Walter Scott describe generalmente con justeza el fondo social de sus his-

<sup>220</sup> J. M. S. Tompkins, *The popular Novel in England (1770-1800)*, 1932, págs. 3 sig.

<sup>221</sup> Louis Maigrón, *Le Roman historique à l'époque du romantisme*, 1898, pág. 90.

torias, a pesar de su filiación política conservadora se convierte en campeón del liberalismo y del progreso <sup>222</sup>. Por enfrentado que estuviera políticamente a la Revolución, su método sociológico hubiera sido inconcebible sin este cambio en la historia. Porque hasta la Revolución no se desarrolló el sentido de la diferencia de clases, ni la descripción de la realidad correspondiente a ellas se convirtió en misión para un artista digno. De cualquier manera, el conservador Scott está como escritor más profundamente ligado a la Revolución que el radical Byron. No se puede sobrestimar, naturalmente, este «triumfo del realismo», como Engels llama al ardid del arte que con frecuencia hace también tributarios del progreso a espíritus conservadores. La comprensión y el entusiasmo por el «pueblo» es en Scott en la mayoría de los casos nada más que un gesto sin compromisos, y su descripción de las bajas clases populares es siempre convencional y esquemática. Pero en cualquier caso, el conservadurismo de Scott es menos agresivo que el antirrevolucionarismo de Wordsworth y Coleridge, que es la expresión de una amarga desilusión y de un repentino cambio de mentalidad. Es cierto que Scott se entusiasma tanto como los románticos reaccionarios en general por la caballería medieval y lamenta su decadencia, pero al mismo tiempo encuentra expresión en él, más o menos como en Pushkin y Heine, la crítica de todo el fanatismo romántico. Scott, con la misma objetividad con que Pushkin establece la afectación de la figura de Oneguín, reconoce en Ricardo Corazón de León al «magnífico pero inútil caballero de la leyenda» <sup>223</sup>.

Delacroix, el primer gran representante de la pintura romántica y al mismo tiempo el más grande, es ya uno de los enemigos y superadores del romanticismo. Representa ya el siglo XIX, mientras que el romanticismo es todavía en lo esencial un movimiento dieciochesco, y no sólo porque es la continuación del prerromanticismo, sino también porque, aunque lleno de contradicciones, no es relativista, y porque, aunque es ambivalente en sus relaciones

<sup>222</sup> Georg Lukács, *Walter Scott and the Historical Novel*. en «The International Literature», 1938, pág. 80.

<sup>223</sup> W. Scott, *Ivanhoe*. cap. XLI.

ánimicas, no está tan disgregado como el siglo XIX. El siglo XVIII es dogmático –incluso en su romanticismo hay un rasgo dogmático–, mientras que el siglo XIX es escéptico y agnóstico. Los hombres del siglo XVIII pretenden alcanzar en todo, incluso en su emocionalismo y en su irracionalismo, una doctrina formulable y una visión del mundo completamente definible; son sistemáticos, filósofos, reformadores; se deciden por o contra una cosa, y con frecuencia tan pronto por como contra ella, pero adoptan una actitud, siguen unos principios y se rigen por un plan tendente al perfeccionamiento de la vida y del mundo. Los representantes intelectuales del siglo XIX, por el contrario, han perdido su fe en los sistemas y los programas y descubren el sentido y el objeto del arte en la entrega pasiva a la vida, a la acomodación al ritmo de la vida misma y en el mantenimiento de la atmósfera y el ambiente de la existencia. Su fe consiste en una afirmación irracional e instintiva de la vida; su moral, en un compromiso con la realidad. No quieren ni reglamentar ni superar la realidad; quieren vivirla y reflejar su experiencia de forma tan directa, fiel y completa como sea posible. Tienen el sentimiento invencible de que la existencia y el presente, los contemporáneos y el entorno, las experiencias y los recuerdos se escapan de ellos constantemente, cada día y cada hora, y se pierden para siempre. El arte se convierte para ellos en una persecución del «tiempo perdido», de la vida inabarcable y siempre fluyente. Las épocas del naturalismo sin concesiones no son los siglos en los que se cree dominar la realidad de manera firme y segura, sino aquéllos en los que se teme perderla; por esto es el siglo XIX el siglo clásico del naturalismo.

Delacroix y Constable están en el umbral del nuevo siglo. Son todavía en parte expresiones románticas que luchan por la expresión de sus ideas, pero en parte son ya impresionistas que tratan de detener la materia fugitiva y no creen en ningún equivalente perfecto de la realidad. Delacroix es el más romántico de los dos; si se lo compara con Constable, se verá del modo más claro qué es lo que une al clasicismo y al romanticismo en una unidad histórica y los diferencia del naturalismo. Frente al naturalismo, las dos tendencias estilísticas anteriores tienen en común sobre todo el que am-

bas confieren a la vida y al hombre dimensiones extraordinarias y le dan un formato trágico-heroico y una expresión apasionadamente patética, que existen todavía en Delacroix, pero que en Constable y en el naturalismo del siglo XIX, por el contrario, faltan por completo. Esta concepción artística se expresa también en Delacroix en el hecho de que el hombre está todavía en el centro de su mundo, mientras que en Constable se convierte en una cosa entre las cosas y es absorbido por el ambiente material. Por esto Constable, aunque no es el más grande, es el artista más progresista de su tiempo.

Con el desplazamiento del hombre del centro del arte y la ocupación de su lugar por el mundo material gana, sin embargo, la pintura no sólo un nuevo contenido, sino que se limita más y más a la solución de problemas técnicos y puramente formales. El objeto de la representación pierde gradualmente todo valor estético y todo interés artístico, y el arte se vuelve formalista en un grado al que nunca había llegado antes. Lo que se pinta carece de todo interés; la cuestión es sólo cómo se pinta. Ni siquiera el más juguetón manierismo mostró nunca semejante indiferencia ante el motivo. Nunca hasta ahora se habían considerado motivos de igual valor artístico una col y la cabeza de una Madona. Ahora por vez primera, cuando lo pictórico constituye el contenido auténtico de la pintura, desaparecen las antiguas distinciones académicas entre los diferentes objetos y géneros. Ya en Delacroix, a pesar de su profunda compenetración con la poesía, los motivos literarios constituyen simplemente el arranque, no el contenido de sus pinturas. Él rechaza lo literario como meta de la pintura, y busca expresar, en vez de ideas literarias, algo propio, algo irracional y similar a la música <sup>224</sup>.

La traslación del interés pictórico desde el hombre hacia la naturaleza tiene su origen, además de en la vacilante confianza en sí misma de la nueva generación, y además de en su desorientación y su problemática conciencia social, sobre todo en el triunfo de la deshumanizada concepción científica del mundo. Constable supera

---

<sup>224</sup> Léon Rosenthal, *La peinture romantique*, 1903, págs. 205 sig.

el humanismo clásico-romántico más fácilmente que Delacroix y se convierte en el primer paisajista moderno, mientras que Delacroix sigue siendo fundamentalmente «pintor de historia». Pero ambos son en la misma medida encarnación del espíritu del nuevo siglo, a través de su actitud científicista ante los problemas pictóricos y del predominio que conceden a la óptica sobre la visión. El desarrollo del estilo «pictórico», que en Francia comenzó con Watteau y fue interrumpido por el clasicismo del siglo XVIII, es recogido y proseguido por Delacroix. Rubens revoluciona la pintura francesa por segunda vez; por segunda vez emana de él un sensualismo irracional, anticlasicista. La frase de Delacroix de que un cuadro debe ser ante todo una fiesta para los ojos <sup>225</sup> fue también el mensaje de Watteau y sigue siendo hasta el fin del impresionismo el Evangelio de la pintura. La vibrante dinámica, el movimiento de líneas y formas, la barroca conmoción de los cuerpos y la disolución del colorido local en sus componentes, todo esto no es sino instrumento de este sensualismo que hace ahora posible la combinación del romanticismo con el naturalismo, y opone ambos al clasicismo.

Delacroix era todavía hasta cierto punto una de las víctimas del *mal du siècle*. Sufrió profundas depresiones de ánimo, conoció la indecisión y el vacío y luchó contra un indefinible tedio. Era melancólico, descontentadizo y padecía un eterno sentimiento de imperfección. Le atormentó durante toda su vida aquel estado de ánimo en que Géricault se encontraba en Londres y a propósito del cual escribía a su hogar: «Haga lo que haga, siempre desearía haber hecho otra cosa» <sup>226</sup>. Delacroix estaba tan profundamente arraigado en el sentimiento romántico de la vida que ni siquiera las más brutales tentaciones de éste le fueron ajenas. Basta pensar en una obra como *Sardanápalo* (1829) para darse cuenta del lugar que ocupaba en su mundo de ideas el diabolismo teatral y el moloquismo propios de la concepción romántica. Sin embargo, luchó contra el romanticismo como actitud ante la vida, admitió a sus representantes sólo con grandes reservas, y lo aceptó como dirección artística a causa ante todo de la mayor amplitud de su repertorio temá-

<sup>225</sup> «Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'oeil.»

<sup>226</sup> Delacroix, *Journal*. Especialmente la nota de 26 de abril de 1824.

tico. Delacroix, así como, en vez del tradicional viaje a Roma, empuñó un viaje a Oriente, así también utilizó como fuentes, en vez de los clásicos de la antigüedad, a los poetas del romanticismo primero y ulterior: Dante y Shakespeare, Byron y Goethe. Sólo este interés temático le unía a hombres como Ary Scheffer y Louis Boulanger, Decamps y Delaroche. Odiaba el romanticismo de claro de luna mentiroso y a los soñadores incorregibles, a Chateaubriand, Lamartine y Schubert, como él mismo caprichosamente los reúne <sup>227</sup>. Él mismo no quiso en absoluto ser designado como romántico y protestó contra el hecho de que fuera considerado el maestro de la escuela romántica. Tampoco sintió, por lo demás, el más mínimo deseo de educar artistas y nunca abrió un estudio accesible a la generalidad; admitía, a lo sumo, algunos ayudantes, pero nunca discípulos <sup>228</sup>. Ya no había en la pintura francesa nada que hubiera podido corresponder a la escuela de David; el puesto del maestro siguió sin ocupar. Los propósitos artísticos se habían vuelto mucho más personales y los criterios de calidad artística se habían hecho demasiado diferenciados como para que hubieran podido surgir escuelas en el antiguo sentido <sup>229</sup>.

Los sentimientos antirománticos de Delacroix encontraron también expresión en su aversión hacia la bohemia. Rubens es su modelo no sólo artístico, sino también humano, y él es desde Rubens y las grandes personalidades artísticas del Renacimiento el primer pintor, y quizá el único, que conjuga la alta cultura intelectual con el modo de vida de un gran señor <sup>230</sup>. Sus inclinaciones de gran señor le hacen odiar todo exhibicionismo y toda ostentación. Solamente conserva uno de los rasgos de la herencia intelectual de la bohemia: el desprecio del público. A los veintiséis años es ya un pintor famoso, pero una generación más tarde escribía todavía: «Il y a trente ans que je suis livré aux bêtes.» Tenía amigos, admiradores, protectores y se le hacían encargos oficiales, pero nunca fue comprendido ni amado por el público. El reconocimiento que le fue dis-

<sup>227</sup> *Ibid.*, 14 de febr. 1850.

<sup>228</sup> L. Rosenthal, *op. cit.*, págs. 202 sig.

<sup>229</sup> Paul Jamot, *Delacroix. en Le romantisme en l'art*, 1928, pág. 116.

<sup>230</sup> *Ibid.*, pág. 120.

pensado carecía de todo calor. Delacroix es un hombre aislado, un solitario, y lo es en un sentido mucho más estricto que los románticos en general. Sólo hay un contemporáneo al que estime y quiera sin reservas: Chopin. Ni Hugo o Musset, ni Stendhal o Mérimée le son particularmente simpáticos; a George Sand no la toma muy en serio, el negligente Gautier le repele y Balzac lo pone nervioso <sup>231</sup>. La enorme significación que la música tiene para él, y que es lo que más contribuye a su admiración por Chopin, es un síntoma de la nueva jerarquización en las artes y de la posición preeminente que ocupa la música en la filosofía artística del romanticismo. La música es el arte romántico por excelencia, y Chopin, el más romántico entre los románticos. En la afectuosa relación que le une a Chopin aflora del modo más directo la íntima conexión de Delacroix con el romanticismo. Su juicio sobre los otros maestros de la música revela, sin embargo, la heterogeneidad de sus sentimientos. Habla de Mozart con la mayor admiración siempre; Beethoven, por el contrario, le parece demasiado caprichoso y demasiado romántico. Delacroix tiene en música un gusto clasicista <sup>232</sup>; el sentimentalismo estereotipado de Chopin no le molesta, y en cambio la «arbitrariedad» de Beethoven, del que uno pensaría que como artista ha de estar mucho más cerca, le sorprende y le turba.

El romanticismo significa para la música no sólo la antítesis del clasicismo, sino también del prerromanticismo, en cuanto que ambos representan el principio de la unidad formal y de los efectos finales bien preparados. La estructura concentrada de las formas musicales, basada en una culminación dramática, se disuelve en el romanticismo, y cede el paso de nuevo a la composición aditiva de la vieja música. La forma de sonata se desmorona y es sustituida cada vez más frecuentemente por formas menos severas y menos esquemáticamente realizadas, por pequeños géneros líricos y descriptivos, tales como la fantasía y la rapsodia, el arabesco y el estudio, el *intermezzo* y el *impromptu*, la improvisación y la variación. También las obras grandes son sustituidas a menudo por tales miniaturas, las cuales desde el punto de vista estructural no constitu-

<sup>231</sup> *Ibid.*, págs. 100 sig.

<sup>232</sup> André Joubin, *Journal de Delacroix*, 1932, I, págs. 284 sig.

yen ya los actos de un drama, sino las escenas de una revista. Una sonata o una sinfonía clásicas eran un mundo en pequeño: un microcosmos. Una *suite* musical como *Carnaval* de Schumann, o *Années de Pèlerinage*, de Liszt, es como el álbum de bocetos de un pintor: puede contener magníficos detalles lírico-impresionistas, pero renuncia de antemano a producir la impresión de totalidad y de unidad orgánica. Incluso la preferencia por el poema sinfónico, que en Berlioz, Liszt, Rimsky-Korsakoff, Smétana y otros desplaza a la sinfonía, es ante todo un signo de la incapacidad o la indecisión para representar el mundo como un conjunto.

Este cambio de forma está, por lo demás, en relación también con las inclinaciones literarias de los compositores y su propensión a la música de programa. La mezcla de formas, que se hace notar en todas partes, se manifiesta en la música ante todo en que los compositores románticos son con frecuencia escritores bien dotados e importantes. Es perceptible también en la pintura y en la poesía de la época una relajación de la estructura, pero la desintegración de las formas no se consume en absoluto tan rápidamente ni es tan amplia como en la música. La explicación de esta diferencia está en parte en que la estructura cíclica «medieval» ha sido ya superada hace tiempo en las otras artes, mientras que en la música, por el contrario, sigue siendo predominante hasta mediados del siglo XVIII, y sólo después de la muerte de Bach comienza a ceder ante la unidad formal. En la música era mucho más fácil, por lo tanto, volver a ella que en la pintura, por ejemplo, donde se la consideraba totalmente anticuada. El interés histórico del romanticismo por la música antigua y el restablecimiento del prestigio de Bach tienen sólo, sin embargo, una participación limitada en la disolución de la forma de sonata, y la auténtica razón del proceso hay que buscarla en un cambio de gusto que en lo fundamental está basado en motivos sociológicos.

En el romanticismo se consume el desarrollo comenzado en la segunda mitad del siglo XVIII: la música se convierte en posesión exclusiva de la burguesía. No solamente las orquestas se trasladan de las salas de fiestas de los castillos y palacios a las salas de concierto que llena la burguesía, sino que también la música de cá-

mara encuentra su hogar, en vez de en los salones aristocráticos, en los hogares burgueses. Los amplios estratos sociales que participan de modo siempre creciente en las reuniones musicales exigen no obstante una música más fácil, más sugestiva y menos complicada. Esta exigencia favorece de antemano la aparición de formas más breves, más recreativas y más variadas, pero conduce al mismo tiempo a la división de la producción en una música seria y otra de entretenimiento. Hasta ahora, las composiciones destinadas a fines recreativos no se distinguían cualitativamente de las otras; había, naturalmente, obras de muy distinta calidad, pero esta diferencia no correspondía en modo alguno a su diversa finalidad. La generación siguiente a la de Bach y Händel, como sabemos, estableció ya una diferencia entre la composición para deleite del propio autor y la producción destinada al público; pero ahora ya se hace una distinción incluso entre las distintas categorías de público. En las obras de Schubert y Schumann se puede hacer ya una división de este tipo <sup>233</sup>; en Chopin y Listz, la consideración para con la parte del público menos exigente musicalmente influye en cada una de las obras por así decirlo; y en Berlioz y Wagner esta consideración llega a una coquetería manifiesta. Cuando Schubert declara que no conoce una música «alegre», parece como si quisiera defenderse de antemano contra el reproche de frivolidad; pues desde el romanticismo toda jovialidad parece tener un carácter superficial y frívolo. La combinación de la ligereza más descuidada con la seriedad más profunda, del juego más arrogante con el más alto y más puro *ethos* que glorifica toda la existencia, que se da todavía en la música de Mozart, desaparece; en lo sucesivo todo lo serio y sublime adopta un carácter sombrío y preocupado. Basta comparar el expresionismo convulsivo de la música romántica con la humanidad de Mozart, jovial, clara y libre de todo misticismo, para darse cuenta de lo que se ha perdido con el siglo XVIII.

Las concesiones al público ocasionan al mismo tiempo en el romanticismo una acentuada desconsideración y arbitrariedad de la expresión. Las composiciones se vuelven más consciente y capri-

---

<sup>233</sup> Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, 1947, pág. 39.

chosamente difíciles, tanto en el aspecto técnico como en el intelectual: dejan de estar destinadas a la ejecución por aficionados burgueses. Ya las últimas obras de Beethoven para piano y para música de cámara pueden ser interpretadas sólo por artistas profesionales y estimadas sólo por un público de alta cultura musical. Con los románticos se aumenta, sobre todo, la dificultad técnica de la ejecución. Weber, Schumann, Chopin y Liszt componen para los virtuosos de las salas de conciertos. La ejecución brillante que ellos presuponen en el intérprete tiene una doble función: restringir el ejercicio de la música a los expertos y deslumbrar a los profanos. En los compositores virtuosistas, cuyo prototipo es Paganini, el estilo brillante no tiene otra finalidad que el deslumbramiento de los oyentes, mientras que en los auténticos maestros, por el contrario, la dificultad técnica es simplemente la expresión de una dificultad y una complejidad íntimas. Ambas tendencias, tanto la de aumentar la distancia entre el aficionado y el virtuoso como la de ahondar la fisura entre la música fácil y la difícil, conducen a la disolución de los géneros clásicos. La manera virtuosista de escribir desintegra inevitablemente las formas grandes y macizas; la pieza de bravura es relativamente breve, destelleante, conceptuosa. Pero también el modo expresivo, intrínsecamente difícil, individualmente diferenciado y basado en la sublimación de pensamientos y sentimientos exige la disolución de las formas de validez general, estereotipadas y de gran aliento.

La natural disposición con que la música sale al encuentro de esta disolución de las formas, la irracionalidad de su contenido y la independencia de sus medios de expresión explican el lugar preeminente que en lo sucesivo ocupa entre las artes. Para el clasicismo la poesía era el arte principal; el romanticismo temprano estaba en parte basado en la pintura; el romanticismo posterior, sin embargo, depende enteramente de la música. Para Gautier la pintura era todavía el arte perfecto; para Delacroix es ya la música la fuente de las más profundas vivencias artísticas<sup>234</sup>. Esta evolución alcanza su punto culminante en la filosofía de Schopenhauer y en el mensaje

---

<sup>234</sup> Delacroix, *Journal. passim* y espec. nota de 30 de enero de 1855.

de Wagner. El romanticismo alcanza en la música sus triunfos más grandes. La gloria de Weber, Meyerbeer, Chopin, Liszt y Wagner llena toda Europa y supera el éxito de los poetas más populares. La música ha seguido siendo hasta finales del siglo XIX romántica, más profunda y entregadamente romántica que las demás artes. Y el que este siglo haya experimentado la naturaleza del arte precisamente en la música muestra del modo más claro cuán profundamente estaba implicada aquella esencia en el romanticismo. La confesión de Thomas Mann de que el significado del arte le llegó por vez primera con la música de Wagner es altamente sintomática. *Le sang, la volupté et la mort* de la borrachera romántica de los sentidos y el salto mortal de la razón significan todavía, a finales de siglo, la quintaesencia del arte. La lucha del siglo XIX con el espíritu del romanticismo siguió indecisa; la decisión no la trajo sino el nuevo siglo.

## IX

# NATURALISMO E IMPRESSIONISMO



## LA GENERACIÓN DE 1830

**S**I el objeto de la investigación histórica es la comprensión del presente —¿y cuál puede ser si no?—, nuestros afanes están llegando ahora a su objetivo. En lo sucesivo nos encontramos con el capitalismo moderno, con la moderna sociedad burguesa, con el arte y la literatura naturalistas modernos y, en suma, con nuestro propio mundo. Estamos por todas partes ante nuevas situaciones, ante nuevas formas de vida, y nos sentimos como desligados del pasado. Pero en ningún terreno es el corte tan profundo como en la literatura, donde la frontera entre las obras antiguas, convertidas para nosotros ya en históricas, y las que surgen en lo sucesivo, más o menos actuales todavía hoy, representa la cesura más aguda que conocemos en toda la historia del arte. Solamente las obras del lado de acá de la frontera constituyen la literatura moderna, viva y directamente relacionada con nuestros problemas contemporáneos; de las obras antiguas estamos separados por un abismo insalvable; su comprensión exige una actitud especial, un esfuerzo especial, y su interpretación está siempre expuesta al peligro de la falsa comprensión y de la falsificación. Leemos las obras de la vieja literatura con ojos distintos que las creaciones de nuestro propio tiempo; las disfrutamos de manera meramente estética, esto es, indirecta y desinteresadamente, totalmente conscientes de su carácter ficticio y de nuestra propia ilusión. Esto presupone unos criterios y una capacidad que el lector medio no posee en modo alguno; también el lector interesado históricamente y estéticamente siente una diferencia grande entre las obras que no tienen relación directa con su presente, su sentimiento de la vida y sus propósitos vitales, y aquellas otras que surgen de este mismo sentimiento de la vida, y buscan dar respuesta a la pregunta de cómo se puede y cómo se debe vivir en este presente.

El siglo XIX, o lo que por tal solemos entender, comienza alrededor de 1830. Durante la Monarquía de Julio, y no antes, se desarrollan los fundamentos y los perfiles de este siglo, el orden social en que nosotros mismos estamos arraigados, el sistema económico cuyos principios y antagonismos perduran hoy todavía, y la literatura en cuyas formas nos expresamos hoy por lo general. Las novelas de Stendhal y Balzac son los primeros libros que tratan de nuestra propia vida, de nuestros propios problemas vitales, de dificultades y conflictos morales desconocidos para las generaciones anteriores. Julián Sorel y Matilde de la Mole, Lucien de Rubempré y Rastignac son los primeros personajes modernos de la literatura occidental, nuestros primeros contemporáneos intelectuales. En ellos encontramos por primera vez la misma sensibilidad que vibra en nuestros propios nervios, y, en la imagen de su carácter, los iniciales rasgos de la diferenciación psicológica que, a nuestro juicio, forma parte de la naturaleza del hombre actual. De Stendhal a Proust, de la generación de 1830 a la de 1910, somos testigos de un desarrollo intelectual homogéneo y orgánico. Tres generaciones luchan con los mismos problemas y durante setenta u ochenta años el curso de la historia permanece inmutable.

Todos los rasgos característicos del siglo son identificables ya hacia 1830. La burguesía está en plena posesión de su poder, y tiene conciencia de ello. La aristocracia ha desaparecido de la escena de los acontecimientos históricos y lleva una existencia meramente privada. El triunfo de la clase media es indudable e indiscutible. Es cierto que los triunfadores constituyen una clase capitalista enteramente conservadora y no liberal, que en parte ha adoptado sin modificación alguna las formas administrativas y los sistemas de gobierno de la antigua aristocracia, pero sus miembros no son en modo alguno ni aristócratas ni tradicionalistas en sus formas de vida y su ideología. El romanticismo fue ya sin duda un movimiento burgués en lo esencial, que hubiera sido inconcebible sin la emancipación de la clase media, pero los románticos se comportaron con frecuencia de modo sumamente aristocrático y coquetearon con la idea de dirigirse a la nobleza como a su público propio. Después de 1830 cesan estas veleidades, y se hace evidente que fue-

ra de la burguesía no hay otro público literario numeroso. Pero tan pronto como la emancipación de la burguesía se consuma, comienza ya la lucha de la clase trabajadora por la influencia política. Y este es el segundo de los movimientos de importancia decisiva para el siglo XIX, que arrancan de la Revolución de Julio y su monarquía. Hasta ahora, las luchas de clases del proletariado habían estado mezcladas con las de la burguesía, y en lo principal las aspiraciones políticas de las clases medias eran las mismas por las que había luchado el proletariado. Los acontecimientos posteriores a 1830 le abren ya los ojos y le convencen de que en la lucha por sus derechos no puede confiar en ninguna otra clase. Simultáneamente con el despertar de la conciencia de clase del proletariado, la teoría socialista adquiere sus primeras formas concretas y surge al mismo tiempo el programa de un movimiento artístico activista que supera en intransigencia y radicalismo a todos los movimientos anteriores de género semejante. *L'art pour l'art* pasa su primera crisis y en lo sucesivo tiene que luchar no sólo contra el idealismo de los clasicistas, sino también con el utilitarismo tanto del arte «social» como del «burgués».

El racionalismo económico, que va de la mano con la industrialización progresiva y la victoria total del capitalismo, el progreso tanto de las ciencias históricas como de las exactas, el cientificismo general del pensamiento, ligado a este progreso, la experiencia reiterada de una revolución fracasada y el realismo político que trajo como consecuencia: todo esto prepara la gran lucha contra el romanticismo, la cual llena la historia de los cien años siguientes. La preparación y la iniciación de esta lucha es una contribución más de la generación de 1830 a los fundamentos del siglo XIX. Las vacilaciones de Stendhal entre *logique* y *espagnolisme*, la contradictoria relación de Balzac con la burguesía, la dialéctica de racionalismo e irracionalismo en uno y otro, muestran ya la lucha en toda su pujanza; la generación de Flaubert profundiza el conflicto, pero encuentra ya preparada la situación de lucha. La visión artística de la Monarquía de Julio es en parte burguesa y en parte socialista, pero en conjunto es no romántica. El público, como señala Balzac en el prólogo a *La piel de zapa* (1831), está «harto de España, de Oriente

y de la historia de Francia a lo Walter Scott», y Lamartine lamenta que la época de la poesía, es decir de la poesía «romántica», haya pasado ya <sup>1</sup>. La novela naturalista, que es la creación más original de esta época y la conquista artística más importante del siglo, a pesar del romanticismo de sus fundadores, a pesar del rousseauianismo de Stendhal y del melodramatismo de Balzac, es ante todo la expresión del espíritu nada romántico de la nueva generación. Tanto el racionalismo económico como la ideología política expresada en los términos de la lucha de clases incitan a la novela al estudio de la realidad social y de los mecanismos psicológicos sociales. El objeto y el punto de vista de la observación corresponden por completo a las intenciones de la burguesía, y el resultado, la novela naturalista, sirve como una especie de libro de texto a esta clase ascendente y que tiende al dominio pleno de la sociedad. Los escritores de la época crean con ella el instrumento apto para el conocimiento de los hombres y para el manejo del mundo, y la conforman a las necesidades y al gusto de un público que odian y desprecian. Intentan satisfacer a sus lectores burgueses, tanto si son partidarios de Saint-Simon y Fourier como si no lo son, y creen en el arte social o en «el arte por el arte» porque no hay un público lector proletario y, aunque lo hubiera, su existencia no podría sino causarles dificultades.

Hasta el siglo XVIII los autores no eran otra cosa que portavoces de su público <sup>2</sup>; administraban los bienes intelectuales de sus lectores, de igual modo que, como empleados y funcionarios, administraban sus bienes materiales. Ellos aceptaban y sancionaban los principios morales y los criterios estéticos reconocidos por todos; no los inventaban ni los modificaban. Escribían sus obras para un público claramente definido y perfectamente delimitado, y no pretendían en modo alguno adquirir nuevos clientes o ganar nuevos lectores. No había, pues, tensión alguna entre el público real y el ideal <sup>3</sup>. El escritor no conocía ni el problema torturante de tener

<sup>1</sup> Henri Guillemin, *Le Jewelyn de Lamartine*. 1936, pág. 59.

<sup>2</sup> Cf. para lo que sigue Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, en «Les Temps Modernes», 1947, II, págs. 971 sigs. (Ed. cast., ¿Qué es literatura?) También en *Situations*. II, 1948; (ed. cast., *Situaciones*).

<sup>3</sup> *Ibid.*, pág. 976.

que elegir entre diferentes posibilidades temáticas, ni el problema moral de *necesitar definirse entre diferentes estratos de la sociedad*. En el siglo XVIII se divide por vez primera el público en dos campos diferentes y el arte en dos tendencias estilísticas rivales. En lo sucesivo, todo artista se encuentra entre dos órdenes opuestos, entre el mundo de la aristocracia conservadora y el de la burguesía progresista, entre un grupo que se mantiene aferrado a los viejos valores heredados, presuntamente absolutos, y otro que sostiene que incluso estos valores —y principalmente éstos— están condicionados temporalmente, y que hay también otros, más actuales, los cuales corresponden más exactamente al bien común. La burguesía renuncia a sus modelos aristocráticos y la misma aristocracia comienza a dudar de la vigencia de su tabla de valores y pasa en parte al campo de la burguesía para fomentar una literatura que es hostil y perniciosa a sus propios intereses. Esto provoca una *situación totalmente nueva para los escritores: los que continúan al servicio de las clases conservadoras, de la Iglesia, de la corte y de la nobleza cortesana, se convierten en traidores para sus compañeros de clase; por el contrario, los que representan la concepción del mundo de la burguesía triunfante desempeñan una función como nunca hasta ahora la habían desempeñado los escritores importantes, exceptuadas algunas personalidades aisladas: luchan por una clase oprimida, o al menos por una clase que todavía no ha conseguido apoderarse del poder*<sup>4</sup>. Ya no encuentran la ideología de este público fijada y hecha, sino que tienen que colaborar en ella, en su sistema de conceptos, en sus categorías filosóficas y su escala de valores. Ya no son simplemente portavoces de sus lectores; son al mismo tiempo sus abogados y maestros, e incluso recobran algo de aquella dignidad sacerdotal perdida hace tanto tiempo que no poseyeron ni los poetas de la antigüedad ni los del Renacimiento, y mucho menos los clérigos de la Edad Media, cuyos lectores eran también clérigos, y que como escritores no tuvieron contacto alguno con el público lego. Durante la Restauración y la Monarquía de Julio los literatos perdieron la posición privilegiada que habían

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 981.

tenido en el siglo XVIII; ya no son ni los protectores ni los maestros de sus lectores, sino que, por el contrario, son sus servidores involuntarios, siempre rebeldes, pero no por eso menos útiles. Proclaman de nuevo una ideología más o menos prescrita y preestablecida: el liberalismo de la burguesía victoriosa, derivado de la Ilustración, pero falsificador de ésta en muchos aspectos; han de apoyarse en los fundamentos de esta concepción del mundo si quieren encontrar lectores y vender sus libros. Lo peculiar, sin embargo, es que lo hacen sin identificarse con su público. También los escritores de la Ilustración contaban entre sus seguidores con sólo una parte del público literario, y también ellos estaban rodeados de un mundo hostil y peligroso. Pero, al menos, ellos estaban en el mismo campo de sus lectores. Incluso los románticos, a pesar de su desarraigo, se sentían ligados a uno u otro estrato de la sociedad y podían decir qué grupo o qué clase defendían. ¿Pero a qué parte del público se siente ligado Stendhal? A lo sumo a los *happy few* —la minoría feliz—, los secesionistas, los parias, los vencidos. ¿Y Balzac? ¿Se identifica con la nobleza, con la burguesía o con el proletariado? ¿Con la clase por la que siente una cierta simpatía indiscutible, pero a la que abandona sin inmutarse, o con la clase cuya inextinguible energía admira, pero por la que siente repugnancia, o con las masas, a las que teme como al fuego? Los escritores que no son meramente *maîtres de plaisir* de la burguesía no tienen un auténtico público: ni Balzac, el triunfador, ni Stendhal, el fracasado.

Nada refleja tan agudamente la relación tensa y discordante entre la parte productora y la parte receptora de la generación de 1830 como el nuevo tipo de héroe de novela que aparece con Stendhal y Balzac. La desilusión y el dolor cósmico (*Weltschmerz*) de los héroes de Rousseau, Chateaubriand y Byron, su enajenamiento del mundo y su soledad se transforman en una renuncia a la realización de su ideal, en un desprecio por la sociedad, y, con frecuencia, en un desesperado cinismo ante las normas y convencionalismos en vigor. La novela desilusionada del romanticismo se convierte en novela de desesperanza y de resignación. Todo rasgo trágico-heroico, toda voluntad de autoafirmación y toda fe en la perfectibilidad de la propia naturaleza ceden el lugar a una dispo-

sición al compromiso, a la tendencia a vivir sin objetivos y morir oscuramente. La novela desilusionada del romanticismo contenía todavía algo de la idea de la tragedia que hacía victorioso hasta en su derrota al héroe que luchaba contra la realidad trivial; en la novela del siglo XIX, por el contrario, el héroe aparece íntimamente vencido incluso cuando consigue sus propósitos prácticos, y con frecuencia precisamente por alcanzarlos. Nada más lejos de la idea del joven Goethe, Chateaubriand o Benjamin Constant que el hacer dudar a sus héroes de la razón de ser de su propia personalidad y de sus objetivos en la vida. La novela moderna es la primera en crear el remordimiento del héroe en conflicto con el orden social burgués excelente, y en obligarle a reconocer las costumbres y convencionalismos de la sociedad, al menos como reglas del juego. Werther es todavía la personalidad excepcional a la que el poeta concede de antemano el derecho a rebelarse contra el mundo desconsiderado y prosaico; Wilhelm Meister, por el contrario, termina sus años de aprendizaje con la idea de que hay que adaptarse al mundo en que uno se encuentra. La realidad exterior carece de sentido y de alma en mayor medida porque se ha vuelto más mecánica y más autárquica, y la sociedad, que era hasta ahora el medio natural del individuo y su único campo de actividad, ha perdido toda su significación y todo su valor desde el punto de vista de sus objetivos más elevados, pero, sin embargo, la necesidad de adaptarse a ella, de vivir en ella y para ella, se ha hecho más fuerte.

La politización de la sociedad, que comenzó con la Revolución francesa, alcanza su punto culminante bajo la Monarquía de Julio. La contienda entre el liberalismo y la reacción, la lucha por conciliar las conquistas revolucionarias con los intereses de las clases privilegiadas, continúa y se extiende a todos los campos de la vida pública. El capital financiero triunfa sobre la propiedad territorial, y tanto la aristocracia feudal como la Iglesia dejan de desempeñar un papel político de importancia decisiva; los elementos progresistas están frente a los banqueros y fabricantes. El antiguo antagonismo político y social no se ha mitigado en modo alguno, pero las posiciones se han desplazado. Las contradicciones más profundas se dan ahora entre el capitalismo industrial, de un lado, y los jornaleros y

la pequeña burguesía, de otro. Los fines de la lucha de clases se aclaran y los métodos de lucha se agudizan; todo parece anunciar una nueva revolución. El liberalismo, a pesar de las constantes reacciones, gana terreno y va preparando lentamente el camino para la democracia occidental europea. La ley electoral se modifica y el número de electores aumenta desde unos cien mil a unos doscientos cincuenta mil. Surgen los rudimentos del sistema parlamentario y los fundamentos de la coalición de las clases trabajadoras. En el parlamento, naturalmente, a pesar de la reforma electoral, están representadas todavía solamente las clases pudientes, y el liberalismo, que alcanza la hegemonía, representa solamente el liberalismo de la alta burguesía. La Monarquía de Julio, en una palabra, es una etapa de eclecticismo, de compromiso, de término medio, aunque no precisamente el «justo» término medio, como lo llamaba Louis-Philippe y como hoy lo llama todo el mundo, unas veces en serio y otras irónicamente. Es una época de moderación y tolerancia exteriores, pero es también, sin embargo, una época de la más dura lucha interna por la existencia, una época de progreso político moderado y de conservadurismo económico, según el modelo inglés. Los Guizot y los Thiers exaltan la idea de la monarquía constitucional, desean que el rey domine simplemente, no que gobierne, pero son instrumento de una oligarquía parlamentaria, de un pequeño partido gubernamental que ha encantado a los amplios estratos de la burguesía con la fórmula mágica del *Enrichissez-vous!* La Monarquía de Julio es un período de prosperidad, de florecimiento de las empresas industriales y comerciales. El dinero domina toda la vida pública y privada; todo se le rinde, todo está a su servicio y todo se prostituye exactamente o casi como lo describió Balzac. Es cierto que el dominio del capital no comienza ahora ni mucho menos; pero la posesión del dinero era hasta ahora sólo uno de los medios por los que un hombre podía adquirir una posición en Francia, mas no el más distinguido ni el más efectivo. Ahora, por el contrario, de repente, todo derecho, todo poder y toda capacidad se expresan en dinero. Todo ha de reducirse a este común denominador para que sea comprendido. Vistas desde aquí las cosas, toda la historia anterior del capitalismo

aparece como un mero prólogo. No sólo la alta política y la más alta sociedad, no sólo el parlamento y la burocracia tienen un carácter plutocrático. Francia está dominada no sólo por los Rothschild y los otros *juste-millionnaires*, como Heine los llama, sino que el mismo rey es un especulador astuto y sin escrúpulos. Durante dieciocho años el gobierno, como dice Tocqueville, constituye una especie de «sociedad comercial»; el rey, el parlamento y la administración se reparten entre sí los bocados más apetitosos, intercambian informaciones y propinas, se regalan unos a otros negocios y concesiones y especulan con acciones y rentas, leyes de cambio y obligaciones. El capitalista monopoliza la dirección de la sociedad y conquista una posición que nunca había poseído. Hasta entonces, para desempeñar este papel, el proletario necesitaba tener una especie de halo ideológico; el rico había de presentarse como protector de la Iglesia, de la Corona o de las artes y las ciencias; ahora, en cambio, disfruta de los más altos honores simplemente porque es rico. «¡De ahora en adelante gobernarán los banqueros!», profetiza Lafitte, después de que Louis-Philippe es proclamado Rey. Y: «Ninguna sociedad puede subsistir sin una aristocracia», dice un diputado en el parlamento en 1836. «¿Quieren ustedes saber quiénes son los aristócratas de la Monarquía de Julio? Los grandes industriales; ellos son el fundamento de la nueva dinastía»<sup>5</sup>. Pero la burguesía está todavía luchando por su posición, por el prestigio social, que la nobleza le concede sólo a desgana y tardíamente. Es todavía una clase «ascendente» y tiene aún el espíritu de ofensiva, la conciencia inquebrantable de estar desposeída de sus derechos. Pero está tan segura de su victoria que comienza ya a transformar la conciencia de sí misma en autosatisfacción y autojustificación. Su tranquilidad de conciencia se apoya en parte ya en un autoengaño, y esto la conducirá a una situación en la que la implantación del socialismo quebrantará su seguridad en sí misma. Se hace cada vez más intolerante y menos liberal, y convierte sus más graves deficiencias, su estrechez de miras, su racionalismo superficial y su afán de lucro disfrazado de idealismo, en bases de su ideología.

<sup>5</sup> S. Charléty, *La Monarchie de Juillet*, en E. Lavisse, *Histoire de France Contemporaine*. V, 1921, págs. 178 sig.

Todo idealismo se vuelve para ella sospechoso; todo alejamiento del mundo le parece ridículo; se irrita contra toda intransigencia y todo radicalismo, y persigue y suprime toda oposición al espíritu del *juste milieu* y al adusto disimulo de los antagonismos. Educa a sus seguidores para que sean hipócritas, y se atrinchera más desesperadamente tras su ideología cuanto más peligrosos se vuelven los ataques del socialismo.

Las tendencias básicas del capitalismo moderno, que se habían hecho evidentes desde el Renacimiento, surgen ahora en toda su ruda claridad, sin concesiones, no mitigadas por tradición alguna. La más evidente es la tendencia a la objetivación, es decir la aspiración a desligar todo el aparato de una empresa económica de toda influencia directamente humana, esto es, de toda consideración de circunstancias personales. La empresa se convierte en un organismo independiente que persigue sus propios objetivos y que se rige por las leyes de una lógica propia; es un tirano que convierte en esclavos a todos cuantos adquieren contacto con él <sup>6</sup>. La entrega completa al negocio, el autosacrificio del empresario en interés de la capacidad de concurrencia, de la prosperidad y de la ampliación de la firma comercial, y su abstracto afán de triunfo, desconsiderado incluso consigo mismo, adquieren un alarmante carácter monomaniaco <sup>7</sup>. El sistema se independiza de quienes lo sostienen y se convierte en un mecanismo cuya marcha no puede detener ninguna fuerza humana. En este carácter de automovilidad reside lo misterioso del capitalismo moderno; él le presta aquel aspecto demoníaco que Balzac describe de manera tan estremecedora. A medida que los medios y los presupuestos del triunfo económico se desligan de la esfera de influencia del individuo, se hace más fuerte en el hombre el sentido de inseguridad, la sensación de estar a merced de un monstruo despótico. Y a medida que los intereses se ramifican y se enredan, la lucha se hace más salvaje, más desesperada; el monstruo, más y más multiforme, y la ruina, cada vez más inevitable. Finalmente, se está rodeado por todas partes de competidores, adversarios y enemigos, todos luchan contra todos, y todo el

---

<sup>6</sup> Werner Sombart, *Der moderne Kapitalismus*. III, 1, págs. 35-38, 82, 657-661.

<sup>7</sup> Werner Sombart, *Der Bourgeois*. 1913, pág. 220.

mundo está en la línea de fuego de una guerra continua, universal y verdaderamente «total»<sup>8</sup>. Toda propiedad, toda posición, toda influencia, deben ser adquiridas, conquistadas y forzadas cada día de nuevo; todo da la impresión de provisional y nada parece ser seguro y estable<sup>9</sup>. De aquí el escepticismo y el pesimismo generales, de aquí el angustioso sentimiento de ansiedad vital que llena el mundo de Balzac y sigue siendo el rasgo dominante de la literatura de la era capitalista.

Louis-Philippe y su aristocracia financiera tienen enfrente una poderosa y amplia oposición que, además de los legitimistas de la nobleza y el clero, abarca todos los elementos que se sienten defraudados en las esperanzas que pusieron en la Revolución de Julio; esto es, de un lado, la pequeña burguesía patriótica y bonapartista, pero fundamentalmente de ideas liberales, y, de otro, la izquierda de los republicanos burgueses y los socialistas, aliados con la intelectualidad progresista, militante en uno u otro campo. El partido gubernamental llamado «liberal» está, pues, rodeado de un círculo completo de grupos de oposición y revolucionarios, y Louis-Philippe, el «rey ciudadano», está frente a la abrumadora mayoría de su pueblo<sup>10</sup>. Las tendencias radicales se manifiestan y estallan en la formación de asociaciones, partidos y sectas democráticas, en huelgas, revueltas de hambre y atentados; en suma, en una situación que ha sido justamente calificada como revolución permanente. Estos disturbios no forman en modo alguno la continuación de las revoluciones y motines anteriores. Incluso la sublevación de Lyon de 1831 se distingue de los antiguos movimientos revolucionarios por su carácter apolítico<sup>11</sup>; es el preludio y el comienzo de aquel movimiento de masas cuyo símbolo, la bandera roja, aparece por vez primera en 1832. El cambio comienza con un descubrimiento ca-

<sup>8</sup> Cf. Louis Blanc, *Histoire de dix ans*, III, 1843, págs. 90-92; W. Sombart, *Die deutsche Volkswirtschaft des 19. Jahrhunderts*, 7.ª ed., 1927, págs. 399 sigs.

<sup>9</sup> Emil Lederer, *Zum sozialpsychologischen Habitus der Gegenwart*, en «Archiv für Sozialwiss. u. Sozialpol.», 1918, vol. 46, págs. 122 sigs.

<sup>10</sup> Paul Louis, *Histoire du socialisme en France de la Révolution à nos jours*, 1936, 3.ª ed., págs. 64 y 97; J. Lucas-Dubreton, *La Restauration et la Monarchie du Juillet*, 1937, págs. 160 sig.

<sup>11</sup> P. Louis, *op. cit.*, págs. 106 sig.

racterístico del pensamiento socialista. «La doctrina económica burguesa de la identidad de intereses del capital y el trabajo, de la armonía general y de la prosperidad general del pueblo como resultado de la libre concurrencia, es –como señala Engels– una mentira condenada de modo cada vez más concluyente por los hechos»<sup>12</sup>. El socialismo como doctrina se desarrolla partiendo del reconocimiento del carácter clasista de esta economía. Naturalmente, ideas y tendencias socialistas nos han salido al paso ya en la gran Revolución francesa, principalmente en la Convención y en la conspiración de Babeuf, pero no se puede hablar de un movimiento proletario de masas y de una conciencia de clase correspondiente a él hasta el triunfo de la revolución industrial y la aparición de la gran fábrica completamente mecanizada. Los contactos humanos en estas industrias constituyen el origen de la solidaridad de las clases trabajadoras, y, con ella, de todo el nuevo movimiento obrerista<sup>13</sup>. El moderno proletariado, como integración de las antiguas pequeñas uniones obreras dispersas, es creación del siglo XIX y del industrialismo; la historia anterior no conoce nada semejante<sup>14</sup>. La teoría socialista, cuyos fundadores son filántropos y utopistas aislados, y que ha surgido de la miseria económica del pueblo y del deseo de aliviar esta miseria y encontrar una solución para la distribución justa de los bienes, no se convierte en un arma efectiva sino con la consolidación de las factorías urbanas y las luchas sociales que tienen lugar a partir de 1830; y es ahora cuando esa teoría comienza a recorrer el camino que Engels ha descrito como su evolución «de utopía a ciencia». La crítica social de Saint-Simon y Fourier había surgido de la experiencia del industrialismo y sus efectos desoladores, pero el realismo de estos pensadores estaba todavía mezclado con una buena dosis de romanticismo, y los problemas auténticamente planteados se mezclaban con fantásticos intentos de solución. Las tendencias religiosas que venían surgiendo desde la Restaura-

<sup>12</sup> Friedrich Engels, *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, 4.ª ed., 1891, pág. 24.

<sup>13</sup> Robert Michels, *Psychologie der antikapitalistischen Massenbewegungen*, en *Grundriss der Sozialökonomie*. IX, 1, 1926, págs. 244-246, 270.

<sup>14</sup> W. Sombart, *Die deutsche Volkswirtschaft*, pág. 471.

ción, e incluso en cierto aspecto desde el Concordato, y que hacia 1830 se vuelven más profundas, determinan el carácter de toda la actividad reformista y misionera de aquéllos. Desde Saint-Simon hasta Auguste Comte, los socialistas y filósofos sociales se forjan un ideal romántico: todos quisieran sustituir la Iglesia medieval como forma «orgánica» y sintética por un nuevo orden y una nueva organización de la sociedad, y fundar la «nueva cristiandad» con la ayuda de poetas y artistas.

Con la politización creciente de la vida entre 1830 y 1848 se intensifica también la tendencia política de la literatura. En este período no hay casi ninguna obra políticamente indiferente: incluso el quietismo del *l'art pour l'art* tiene un matiz político. Las nuevas tendencias se manifiestan del modo más claro en el hecho de que la carrera política y la literaria están unidas entre sí, y de que, habitualmente, los miembros del mismo grupo social son los que ejercen de modo profesional la política o la literatura. Los valores literarios son considerados como las premisas obvias de una carrera política, y la influencia política es, con frecuencia, el pago de servicios literarios. Los políticos escritores y los escritores políticos de la Monarquía de Julio —gente como Guizot, Thiers, Michelet, Thierry, Villemain, Cousin, Jouffroy y Nisard— son los últimos descendientes de los «filósofos» del siglo XVIII; los autores de la generación siguiente no tienen ambición política alguna, y sus políticos carecen ya de influencia intelectual. Pero hasta la Revolución de Febrero la vida política absorbe todas las energías intelectuales de la época. Los jóvenes de talento, a los que se les cierra la carrera política por falta de medios, se dedican al periodismo; éste es el comienzo usual y la forma típica de la profesión literaria. Como periodistas se construyen no sólo un puente hacia la política y la literatura auténtica, sino que con frecuencia se aseguran también por medio de la actividad periodística una influencia considerable y unos ingresos importantes. Bertin, el redactor jefe del *Journal des Débats*, con su arrogancia y su seguridad en sí mismo, es como la quintaesencia de la Monarquía de Julio. Es la encarnación del burgués literato y del literato burgués. Pero la actividad literaria se convierte en un negocio no sólo para hombres como Ber-

tin, sino, como señala Sainte-Beuve, en una «industria» para todos los que están relacionados con ella <sup>15</sup>. Se transforma simplemente en un medio para conseguir anunciantes y suscriptores. La conexión de la literatura con la prensa diaria produce, en opinión de un contemporáneo, un efecto tan revolucionario como la aplicación del vapor a los usos industriales; toda la producción literaria cambia su carácter <sup>16</sup>. Pero aun cuando esta analogía sea exagerada y la industrialización de la literatura represente nada más que un síntoma de la general evolución intelectual, es decir sólo exprese una tendencia a la que se inclina intrínsecamente la producción artística de la época, debe, sin embargo, ser considerado como un suceso histórico el que Emile de Girardin, escritor sin importancia pero hombre de negocios con mucha imaginación, se apropie la idea del hasta ahora completamente desconocido Dutacq y funde en 1836 el periódico *La Presse*. La innovación, que inaugura una época, consiste en que fija el precio de suscripción en cuarenta francos anuales, es decir la mitad del precio de los demás, y se propone cubrir las pérdidas con anuncios y avisos. Dutacq funda también en el mismo año y con el mismo programa el *Siècle*, y los demás periódicos de París siguen su ejemplo. El número de suscriptores crece y alcanza la cifra de 200.000 en 1846, frente a la cifra de 70.000 que había diez años antes. Las nuevas empresas que van surgiendo obligan a los editores a la competencia en el contenido de sus periódicos. Han de ofrecer a sus lectores un manjar lo más apetitoso y variado posible para incrementar el atractivo de sus periódicos, sobre todo teniendo en cuenta el negocio de los anuncios. Cada uno en lo sucesivo debe encontrar en su periódico lo que convenga a su gusto y a sus intereses; a cada uno debe servirle de pequeña biblioteca doméstica y de enciclopedia.

Los periódicos publican, junto a colaboraciones de especialistas, artículos de interés general, principalmente descripciones de viajes, historias de escándalos e informaciones judiciales. Pero las novelas por entregas constituyen su mayor atracción. Las lee todo

<sup>15</sup> Sainte-Beuve, *De la Littérature industrielle*, en «*Revue des Deux Mondes*», 1839. También en *Portraits contemporains*. 1847.

<sup>16</sup> Jules Champfleury, *Souvenirs et portraits*. 1872, pág. 77.

el mundo: la aristocracia y la burguesía, la sociedad mundana y la intelectualidad, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, señores y criados. *La Presse* comienza la serie de sus folletines con la publicación de obras de Balzac, el cual la abastece entre 1837 y 1847 con una novela cada año, y de Eugenio Sue, que le cede la mayoría de sus obras. El *Siècle* juega contra los editores de *La Presse* la carta de Alexandre Dumas, del que *Los tres mosqueteros* alcanza un éxito enorme y proporciona al periódico considerables ganancias. El *Journal des Débats* debe su popularidad, ante todo, a *Los misterios de París*, de Eugène Sue, que desde la publicación de esta novela es uno de los autores más buscados y mejor pagados. El *Constitutionnel* le ofrece cien mil francos por *El judío errante*, y esta oferta es considerada en lo sucesivo como medida para los honorarios que se le pagan. Pero los ingresos más cuantiosos los obtiene siempre Dumas, que gana aproximadamente doscientos mil francos al año y al que *La Presse* y el *Constitutionnel* pagan 63.000 francos por doscientas veinte mil líneas anuales. Para satisfacer la inaudita demanda, los autores populares y buscados se asocian con los braceros literarios, que les prestan un servicio incalculable en la reelaboración de productos en serie. Surgen así fábricas literarias completas y las novelas son producidas casi mecánicamente. En una vista judicial se demuestra que Dumas publica con su nombre más de lo que hubiera podido escribir si hubiera estado trabajando día y noche sin interrupción. En efecto, emplea a setenta y tres colaboradores, y entre ellos un tal Auguste Maquet, al que permite trabajar con absoluta independencia. La obra literaria se convierte en «mercancía» en el sentido más absoluto de la palabra; tiene su tarifa de precios, se confecciona según modelo y se entrega en fecha fija. Es un artículo comercial por el que se paga un precio, el precio que vale, el que ha de reportar. A ningún editor se le ocurre pagar al señor Dumas o al señor Sue más de lo que debe y puede pagar, y a los autores de novelas por entregas no se les «paga con exceso», como no se hace con los artistas cinematográficos de hoy tampoco; los precios se rigen por la demanda y no tienen nada que ver con el valor artístico del producto.

*La Presse* y el *Siècle* son los primeros diarios que publican no-

velas por entregas, pero la idea de la publicación de una novela en esta forma no es original suya. Procede de Veron, que la realizó ya en su *Revue de Paris*, fundada en 1829<sup>17</sup>. Buloz tomó de él la idea en la *Revue des Deux Mondes* y publicó de esta forma novelas de Balzac entre otras. Pero el folletín es en sí más antiguo que estos periódicos; se lo encuentra ya alrededor de 1800. Los periódicos, que durante el Consulado y el Primer Imperio son muy exiguos como consecuencia de la censura y de las demás limitaciones de la prensa, publican un suplemento literario para ofrecer alguna cosa a sus lectores. Esto representa, en un principio, una especie de crónica de la vida social y artística, pero ya durante la Restauración se convierte en un suplemento realmente literario. Desde 1830 las narraciones y las descripciones de viajes constituyen principalmente su contenido, y después de 1840 publican ya sólo novelas. El Segundo Imperio, que establece un impuesto de un céntimo por cada ejemplar de un periódico con folletín, ocasiona el fin rápido de la novela por entregas. Es cierto que el género experimenta más tarde un renacimiento, pero carece ya de influencia considerable en el desarrollo de la literatura, comparado con las profundas huellas que dejó en la literatura de la dédada del cuarenta.

La novela de folletín está destinada a un público tan heterogéneo y tan recientemente formado como el melodrama, o el *vau-deville*; dominan en ella los mismos principios formales y los mismos criterios de gusto que en la escena popular contemporánea. En cuanto a su estilo de presentación es también decisiva en ella la preferencia por lo exagerado y lo picante, lo crudo y lo exótico; los temas más populares giran en torno a raptos y adulterios, actos de violencia y crueldad. También aquí, como en el melodrama, los caracteres y la acción son estereotipados y están contruidos de acuerdo con un molde fijo<sup>18</sup>. La interrupción de la acción al final de cada entrega, la tarea de tener que crear cada vez un efecto final y despertar en el lector la curiosidad por la próxima entrega, inducen al autor a tener que adquirir una especie de técnica teatral y a tomar

<sup>17</sup> Eugène Gilbert, *Le roman en France pendant le XIX<sup>e</sup> siècle*, 1909, pág. 209.

<sup>18</sup> Nora Atkinson, *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, 1929, pág. 211; Alfred Nettement, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, 1845, I, pág. 16.

de los dramaturgos la presentación interrumpida, articulada en escenas, y rebuscada. Alexandre Dumas, el maestro de la tensión dramática, es también un virtuoso de la técnica folletinesca; pues cuanto más dramático es el desarrollo de una novela de folletín, tanto más efecto causa en su público. Pero la continuación de la acción de día en día, la publicación de las partes aisladas, habitualmente sin un plan exacto y sin la posibilidad de modificar lo ya publicado y de ponerlo en armonía con las entregas posteriores, determina, a su vez, una técnica narrativa «no dramática», episódica e improvisadora, una corriente inacabable de sucesos y un retrato de caracteres inorgánico y frecuentemente contradictorio. El arte de la «preparación», la técnica de la motivación natural, sin artificio y que diera la impresión de impremeditada, ha desaparecido. Las modificaciones en la acción y los cambios de opinión en los personajes dan, a veces, la impresión de que han sido traídos por los pelos, y las figuras secundarias que surgen en el curso de la narración parece como si llegaran de improviso, después de que al autor se le olvidara «presentarlas» a tiempo. El propio Balzac comete repetidamente la falta de introducir personajes sin preparación previa, aunque él mismo critica precisamente a *La cartuja de Parma* esta técnica de improvisación. En Stendhal, sin embargo, la construcción descuidada y suelta es consecuencia de una técnica narrativa episódica, intrínsecamente picaresca y en lo esencial no dramática <sup>19</sup>, mientras que en Balzac, cuyo ideal es una novela con forma dramática, es una deficiencia originada por su modo periodístico de escribir y por su vivir al día. Pero es cuestión discutible si la industrialización de la literatura es simplemente una consecuencia del periodismo, y si la novela ligera debe por completo al folletín su carácter rígido y estereotipado; porque, como demuestra el estilo Imperio y Restauración en la novela, la convencionalización de esta forma estaba hacía tiempo en marcha <sup>20</sup>.

La novela de folletín significa una democratización sin precedentes de la literatura y una nivelación casi absoluta del publi-

<sup>19</sup> Cf. Maurice Bardèche, *Stendhal romancier*. 1947.

<sup>20</sup> André de Breton, *Le roman français au XIX<sup>e</sup> siècle*, I, 1901, págs. 6 sig., 73; M. Bardèche, *Balzac romancier*. 1947, págs. 2-8, 12 sig.

co lector. Nunca ha sido un arte tan unánimemente reconocido por tan diferentes estratos sociales y culturales, y recibido con sentimientos tan similares. Incluso un Sainte-Beuve alaba en el autor de *Los misterios de París* cualidades cuya ausencia lamenta en Balzac. La difusión del socialismo y el crecimiento del público lector van de la mano, pero la actitud democrática de Eugène Sue y su fe en el fin social del arte explican sólo parcialmente el éxito de sus novelas. Por otra parte, resulta original oír al favorito de un enorme público, integrado en gran parte por elementos burgueses, hablar con entusiasmo del «noble trabajador» y tronar contra las «crueldades del capitalismo». El fin humanitario que persigue, el descubrimiento de las heridas del cuerpo social enfermo que se impone como tarea en sus obras, explican mejor que ninguna otra cosa la simpatía con que fue tratado por la prensa progresista: el *Globe*, la *Démocratie Pacifique*, la *Revue Indépendante*, la *Phallange* y sus correligionarios. La mayoría de sus lectores probablemente sólo le toleran su tendencia socialista. Sin embargo, es indudable que incluso a esta parte del público le parece la cosa más natural el manejo literario de los problemas sociales del día. La idea, repetida por Madame de Staël, de que la literatura es la expresión de la sociedad, encuentra aceptación general y se convierte en axioma para la crítica literaria francesa. Desde 1830 es norma juzgar una obra literaria desde el punto de vista de su relación con los problemas de actualidad política y social, y, con excepción del grupo relativamente pequeño del movimiento del arte por el arte, nadie se escandaliza de ver el arte subordinado a los ideales políticos. Probablemente no ha habido ninguna otra época en la que se haya cultivado tan poco una estética puramente formal, no utilitaria <sup>21</sup>.

Hasta 1848, la mayoría de las creaciones artísticas y las más importantes de ellas pertenecen a la escuela activista; después de 1848, a la quietista. La desilusión de Stendhal es todavía agresiva, extrovertida, anarquista, mientras que la resignación de Flaubert es pasiva, egocéntrica y nihilista. Incluso dentro del romanticismo, la co-

---

<sup>21</sup> Ch.-M. des Granges, *La presse littéraire sous la Restauration*, 1907, pág. 22.

riente dominante ya no es el *l'art pour l'art* de Théophile Gautier y Gérard de Nerval. Ya no se es romántico en el sentido antiguo, ajeno al mundo, místico y mixtificador. El romanticismo continúa existiendo, pero transformado y reinterpretado. La tendencia anticlerical y antilegitimista, que podía ser advertida ya a finales de la Restauración, se convierte en una filosofía revolucionaria. La mayoría de los románticos se desprenden del «arte puro» y se pasan a las filas de Saint-Simon y Fourier <sup>22</sup>. Las personalidades dirigentes—Hugo, Lamartine, George Sand— hacen profesión de un activismo artístico y se ponen al servicio del arte «popular» exigido por los socialistas. El pueblo ha triunfado, y ahora se trata de dar expresión también en el arte al cambio revolucionario. No sólo George Sand y Eugène Sue se vuelven socialistas; no sólo Lamartine y Hugo se entusiasman con el pueblo; también escritores como Scribe, Dumas, Musset, Mérimée y Balzac coquetean con las ideas socialistas <sup>23</sup>. Sin embargo, este coqueteo termina pronto; pues así como la Monarquía de Julio se aparta de los objetivos democráticos de la Revolución y se convierte en un régimen de burguesía conservadora, así también los románticos se desprenden del socialismo y retornan a su concepción artística anterior, aunque modificándola. Finalmente, no queda ni un solo poeta importante fiel al ideal socialista, y por el momento parece perdida la causa del «arte popular». En el arte romántico se opera un apaciguamiento interno; se vuelve más burgués y más disciplinado. Bajo la dirección de Lamartine, Hugo, Vigny y Musset surge, por una parte, un romanticismo conservador y académico, y, por otra, un romanticismo de salón elegante. Es vencida la violenta y poderosa rebelión de los primeros tiempos, y la burguesía acepta entusiasmada este romanticismo en parte sujeto a restricciones académicas y al mismo tiempo casi «clásico» en su visión, y en parte fundido con el dandismo de los discípulos de Byron <sup>24</sup>. Sainte-Beuve, Villemain y Buloz son las máximas autoridades, y el *Journal des Débats* y la *Revue des Deux*

<sup>22</sup> H. J. Hunt, *Le socialisme et le romantisme en France*. 1935, págs. 195, 340.

<sup>23</sup> *Ibid.*, págs. 203 sigs.; Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France*. 1906, págs. 61-71.

<sup>24</sup> Cf. Edmond Estève, *Byron et le romantisme français*. 1907, pág. 228.

*Mondes* son los órganos oficiales del nuevo mundo literario burgués, de tinte romántico pero con mentalidad académica <sup>25</sup>.

A algunos sectores del público, sin embargo, el romanticismo les parece todavía demasiado violento y arbitrario; se le opone, por ello, un nuevo clasicismo sobrio y estrechamente burgués, el arte de la llamada *école de bon sens* y del estético *juste-milieu*. El éxito de Ponsard, el renacimiento de la *tragédie classique* y la moda de Rachel son los síntomas más expresivos de esta nueva escuela de gusto. Después de las exageraciones «morbosas» y de la atmósfera recargada, se desea respirar de nuevo aire fresco; se quiere encontrar otra vez caracteres equilibrados, mesurados y ejemplares, sentimientos y pasiones normales comprensibles para todos, una filosofía de equilibrio, de orden y término medio; en suma, una literatura que renuncie a lo picante, a las ocurrencias raras y al estilo excéntrico del romanticismo. 1843 es el año del triunfo de *Lucrèce* y del fracaso de *Burgraves*. Pero esto significa no sólo la victoria de Ponsard sobre Hugo, sino también de los Scribe, los Dumas y los Ingres sobre Stendhal, Balzac y Delacroix. La burguesía no espera del arte conmociones, sino distracción; no ve en el poeta un «vate», sino un *maître de plaisir*. A Ingres sucede la serie infinita de pintores académicos correctos pero aburridos, y a Ponsard, la de los seguros pero anodinos abastecedores de los teatros estatales y municipales. Se desea diversión y descanso, y, como es lógico, cambia la actitud, y se busca un arte «puro» y apolítico.

El *l'art pour l'art* ha surgido del romanticismo y representa una de las armas en su lucha por la libertad; es la consecuencia y, en cierto modo, el resumen total de la teoría estética romántica. Lo que en un principio fue simplemente una rebelión contra las reglas clásicas, se ha convertido en una sublevación contra toda traba externa, una emancipación de todos los valores intelectuales y morales ajenos al arte. La libertad artística significa ya para Gautier independencia de la tabla de valores de la burguesía, desinterés por sus objetivos utilitarios y negativa a colaborar en la realización de

<sup>25</sup> Cf. Pierre Moreau, *Le classicisme des romantiques*, 1932, págs. 242 sigs.

estos objetivos. El arte por el arte se convierte para los románticos en su torre de marfil, en la que se cierran a toda actividad práctica. Y, pagando por ella la incompreensión del orden social existente, compran la paz y la superioridad de una actitud meramente contemplativa. Hasta 1830 la burguesía esperaba que el arte fomentara sus ideales, y así defendía la propaganda política por medio del arte. «El hombre no ha sido creado sólo para cantar, creer y amar... La vida no es un destierro, sino una llamada a la acción...», escribe el *Globe* en el año 1825<sup>26</sup>. Pero después de 1830 la burguesía se vuelve recelosa frente al arte, y prefiere una neutralidad en vez de la antigua alianza. La *Revue des Deux Mondes* opina ahora que no es necesario —e incluso que no es deseable— que el artista tenga ideas políticas y sociales propias; y este es el punto de vista que defienden los críticos más importantes, entre ellos Gustave Planche, Nisard y Cousin<sup>27</sup>. La burguesía se apropia del *l'art pour l'art*: se ensalza la naturaleza ideal del arte y la alta categoría del artista, situado por encima de partidos políticos. Se le encierra en una jaula dorada. Cousin recurre a la idea de la autonomía de la filosofía de Kant y renueva la doctrina del «desinterés» del arte; a ello le ayuda mucho la tendencia a la especialización, que se ha puesto en vigor con el capitalismo. El arte por el arte es, efectivamente, de un lado, la expresión de la división del trabajo, que se acrecienta con la industrialización, y, de otro, el baluarte del arte contra el peligro de ser devorado por la vida industrializada y mecanizada. Por una parte significa la racionalización, el desencantamiento y la restricción del arte; pero al mismo tiempo significa también el intento de preservar su individualismo y su espontaneidad a pesar de la mecanización general.

*L'art pour l'art* representa indudablemente el problema más colmado de contradicciones de la estética. Nada expresa tan agudamente la naturaleza dualista e íntimamente dividida de la visión estética. El arte, ¿es su propio fin y objeto, o es solamente un medio para un fin? Esta pregunta se contestará de manera diversa no

<sup>26</sup> Artículo de Charles Rémusats de 12 de marzo de 1825, cit. por A. Cassagne, *op. cit.*, pág. 37.

<sup>27</sup> A. Cassagne, *ibid.*

sólo según la situación histórica y sociológica en que uno se encuentre, sino también según los elementos que de la compleja estructura del arte se consideren. La obra de arte ha sido comparada a una ventana a través de la que se puede contemplar la vida sin tener en cuenta la estructura, la transparencia y el color de los cristales de la ventana<sup>28</sup>. Según esta analogía, la obra de arte aparece como un mero instrumento de observación y de conocimiento, esto es, como un cristal o una lente que es en sí indiferente y sólo sirve como medio para un fin. Pero lo mismo que se puede concentrar la mirada sobre la estructura del cristal de la ventana sin ocuparse del cuadro que se ofrece del otro lado de ella, la obra de arte puede ser considerada también como una estructura formal independiente, como una entidad coherente y significativa, completa y perfecta en sí misma, y en la que todo trascender, todo «mirar por la ventana», perjudica a la comprensión de su coherencia espiritual. El sentido de la obra de arte oscila constantemente entre estos dos aspectos: entre un ser inmanente, separado de la vida y de toda realidad más allá de la obra, y una función determinada por la vida, la sociedad y las necesidades prácticas. Desde el punto de vista de la experiencia estética directa, la autonomía y la autosuficiencia parecen la esencia de la obra de arte, pues sólo en cuanto que se separa de la realidad y la sustituye completamente, sólo en cuanto que constituye un cosmos total y perfecto en sí es capaz de suscitar una ilusión perfecta. Pero esta ilusión no es en modo alguno el contenido total del arte, y con frecuencia no tiene siquiera participación en el efecto que produce. Las grandes obras de arte renuncian al ilusionismo engañoso de un mundo estético cerrado en sí mismo y van más allá de sí mismas. Están en relación directa con los grandes problemas vitales de su tiempo y buscan siempre una respuesta a estas preguntas: ¿cómo se puede hallar un sentido a la vida humana? ¿Cómo podemos nosotros participar de este sentido?

La paradoja más inexplicable de la obra de arte es que parece existir y al mismo tiempo no existir para sí misma; parece que se dirige a un público concreto, histórica y sociológicamente condi-

---

<sup>28</sup> J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 1925, pág. 19.

cionado, pero al mismo tiempo parece como si no hubiera querido tener noción en absoluto de la existencia de un público. La «cuarta pared» de la escena parece tan pronto la premisa más natural como la más arbitraria ficción de la estética. La destrucción de la ilusión por una tesis, por una tendencia moral o por una intención práctica, que, por una parte, estropean el disfrute perfecto y completo del arte, llevan, por otra, por primera vez a la auténtica participación del espectador o del lector en la obra de arte, de la que llega a disfrutar íntegramente. Pero esta alternativa, sin embargo, no tiene nada que ver con la intención del autor cuando crea su obra. Incluso la obra de más acusada tendencia política y moral puede ser considerada como mero arte, es decir como mera estructura formal, con tal de que sea ante todo obra de arte; por otro lado, todo producto artístico, incluso cuando su creador no lo haya ligado a intenciones prácticas de ninguna clase, puede también ser considerado como expresión e instrumento de la causalidad social. El activismo de Dante excluye una interpretación meramente estética de *La divina comedia* tan escasamente como el formalismo de Flaubert una explicación sociológica de *Madame Bovary* y de *La educación sentimental*.

Las tendencias artísticas principales hacia 1830 —el arte «social», la *école de bon sens* y el *l'art pour l'art*— se relacionan entre sí de manera complicada y habitualmente contradictoria. Los seguidores de Saint-Simon y de Fourier están condicionados por estas contradicciones tanto en sus relaciones con el romanticismo como con el clasicismo burgués. Rechazan el romanticismo a causa de sus simpatías por la Iglesia y la monarquía, a causa de su sentido irreal y novelesco de la vida, de su individualismo egoísta, pero principalmente a causa de sus principios quietistas de «el arte por el arte». Por otra parte, simpatizan con el romanticismo por su liberalismo, por sus principios de libertad y espontaneidad artísticas, por su rebelión contra los preceptos y autoridades clásicos. A la vez, se sienten también fuertemente atraídos por las aspiraciones naturalistas del romanticismo; reconocen en este naturalismo una afinidad con su propia disposición afirmadora de la vida y abierta a la realidad. La afinidad entre socialismo y naturalismo explica ante todo sus

simpatías por Balzac, cuyas obras, especialmente al principio de su carrera, juzgan de manera muy benévola <sup>29</sup>. Con estos sentimientos antagónicos frente al romanticismo está ligada una actitud igualmente contradictoria ante el clasicismo burgués. El reconocimiento del liberalismo de la concepción artística romántica significa la reprobación simultánea del regreso a los modelos clásicos en el arte burgués. La oposición a la arbitrariedad y a las extravagancias de la poesía romántica, y sobre todo del teatro romántico, se expresa, por el contrario, como una aprobación parcial del clasicismo de Ponsard <sup>30</sup>. Esta indecisión de los socialistas corresponde, por un lado, al reparto del favor de la burguesía entre el romanticismo académico y el drama de Ponsard, y, por otro, a las vacilaciones del propio romanticismo entre el activismo y *l'art pour l'art*. Pero con estas tres tendencias se cruza todavía una cuarta, que es históricamente la más importante: el naturalismo de Stendhal y de Balzac. También este naturalismo mantiene una relación contradictoria con el romanticismo. La ambigüedad corresponde en él al hiato que suele existir entre dos generaciones sucesivas o entre dos tendencias intelectuales consecutivas. El naturalismo es a un tiempo la continuación y la disolución del romanticismo; Stendhal y Balzac son sus más legítimos herederos y sus adversarios más violentos.

El naturalismo no es una concepción artística unitaria, inequívoca y basada siempre en el mismo concepto de la naturaleza, sino que cambia con el tiempo, tiende cada vez más a un propósito determinado y a un cometido concreto, y se limita, en su interpretación de la vida, a fenómenos particulares. Se cree en el naturalismo no porque de antemano se considere que una representación naturalista es más artística que una idealizada, sino porque se descubre en él un rasgo, una tendencia a la realidad que se quisiera acentuar, que se quisiera fomentar o combatir. Semejante descubrimiento no es en sí resultado de la observación naturalista, sino que, más bien, el interés naturalista es la consecuencia de este descubrimiento. La generación de 1830 comienza su carrera litera-

<sup>29</sup> H. J. Hunt, *op. cit.*, págs. 157 sig.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 174.

ria con el convencimiento de que la estructura de la sociedad ha cambiado completamente. En parte acepta y en parte se opone a este cambio, pero reacciona siempre de modo extremadamente activista, y su visión naturalista deriva de este activismo. Su naturalismo, pues, no es buscado en la realidad sin más ni más, ni en la «naturaleza» o en la «vida» en general, sino en la vida social en particular, es decir en aquel campo de la realidad que se ha vuelto especialmente interesante para esta generación. Stendhal y Balzac se imponen como tarea la descripción de la nueva y modificada sociedad. El designio de expresar sus novedades y peculiaridades los conduce al naturalismo y determina su concepción de la verdad artística. La conciencia social de la generación de 1830, su sensibilidad para con los fenómenos en los que están en juego intereses sociales, su agudeza visual ante los cambios y revalorizaciones sociales hacen de sus escritores los creadores de la novela social y del naturalismo moderno.

La historia de la novela comienza con la épica caballerescas de la Edad Media. Es cierto que ésta tiene poco que ver con la novela moderna; pero su composición aditiva y su modo de narrar hilvanando aventura tras aventura y episodio tras episodio constituyen el origen de una tradición que continúa no sólo en la novela picaresca, no sólo en las historias heroicas y pastoriles del Renacimiento y del Barroco, sino también en la novela de aventuras del siglo XIX, y, en cierta medida, en la descripción de la corriente de la vida y de la experiencia en Proust y Joyce. Aparte de la tendencia general, característica de toda la Edad Media, a la forma aditiva, y de la concepción cristiana de la vida como un fenómeno que no es trágico y no se agudiza en conflictos dramáticos particulares, sino como un fenómeno que tiene carácter de viaje con muchas etapas, esta estructura está en conexión sobre todo con el recitado oral de la poesía de la Edad Media y con el ingenio público medieval hambriento de nuevos temas. La imprenta, o sea la lectura directa de libros, y la concepción artística del Renacimiento, tendente a la concentración, traen consigo el que en el modo de narrar expansivo de la Edad Media comience a originarse una descripción más compacta y menos episódica. *Don Quijote* constituye ya, a pesar de

su estructura esencialmente picaresca, una crítica de la extravagante novela de caballerías, incluso en su aspecto formal. Pero el cambio decisivo hacia la unificación y la simplificación de la forma novelesca no se da hasta el clasicismo francés. Es cierto que *La princesa de Clèves* es un ejemplo aislado, pues la novela pastoril y heroica del siglo XVII pertenece todavía a las historias de aventuras de la Edad Media, con su acumulación de episodios como un alud; pero con la obra maestra de Madame de La Fayette se realizó y se convirtió en una posibilidad, realizable en cualquier momento, la idea de la «novela amorosa» de acción homogénea, dramáticamente agudizada, así como la del análisis psicológico de un único conflicto. La novela de aventuras representa ya en lo sucesivo sólo una literatura de segunda línea; está fuera de los límites del arte representativo y disfruta de las ventajas de la insignificancia y la irresponsabilidad. *Le Grand Cyrus* y *Astrea* constituyen principalmente la lectura de la aristocracia cortesana, es cierto; pero ésta las lee, por así decirlo, en privado, y se abandona a su deleite como si fuera un vicio, o, al fin y al cabo, como a una debilidad: de la que no hay razón para enorgullecerse. En su oración fúnebre de Enriqueta de Inglaterra, Bosuet cita como un elogio el que la difunta no se preocupara de las novelas de moda ni de sus absurdos héroes; esto era suficiente para hacerse una idea de cómo era juzgado en público este género. Pero la aristocracia, cuando se trataba de sus deleites privados, no se dejaba guiar por las reglas artísticas clasicistas, sino que se entregaba al placer de aventuras y extravagancias con el desenfreno habitual en ella.

También la novela del siglo XVIII pertenece en su mayor parte al género picaresco y difuso. No sólo *Gil Blas* y *Le Diable boiteux*, sino también las novelas de Voltaire, a pesar de su tamaño limitado, están construidas en forma episódica, y *Gulliver* o *Robinson* son la encarnación completa del principio de la adición. Incluso *Manon Lescaut*, *La vida de Mariana* y *Las amistades peligrosas* representan todavía formas de transición entre las antiguas novelas de aventuras y la novela amorosa, que se convierte paulatinamente en el género que marca la pauta y comienza a dominar la literatura del prerromanticismo. Con *Clarissa Harlowe*, *La nueva Eloísa* y

*Werther* triunfa el principio dramático en la novela y comienza una evolución que consigue alcanzar su punto culminante en obras como *Madame Bovary*, de Flaubert, y *Ana Karenina*, de Tolstói. La atención se concentra en lo sucesivo en el movimiento psicológico; los sucesos exteriores se toman en consideración sólo en cuanto que provocan reacciones espirituales. Esta psicologización de la novela es el signo más sorprendente de la espiritualización y la subjetivización que atraviesa la cultura de la época. En la novela formativa (*Bildungsroman*), que constituye el paso siguiente de la evolución y es la forma literaria más importante del siglo en cuanto al desarrollo estilístico, cobra aún más vigor la tendencia a la espiritualización. La historia de la evolución del héroe se convierte ahora en la historia de la formación de un mundo. Sólo en una época en la que la educación del individuo se ha convertido en la fuente más importante de cultura podía surgir esta forma de novela, y había de aparecer en un país como Alemania, donde menos profundamente había arraigado la cultura común. *Wilhelm Meister*, de Goethe, es, en cualquier caso, la primera novela formativa en el sentido estricto de la palabra, aunque los orígenes del género se encuentran en obras más antiguas, principalmente de carácter picaresco, como *Tom Jones*, de Fielding, y *Tristram Shandy*, de Sterne.

La novela se convierte en el género literario predominante en el siglo XVIII porque expresa del modo más amplio y profundo el problema cultural de la época: el antagonismo entre individualismo y sociedad. En ninguna otra forma alcanzan vigor tan intenso los antagonismos de la sociedad burguesa, y en ninguna se describen de manera tan interesante las luchas y derrotas del individuo. No en balde Friedrich Schlegel denomina a la novela el género romántico por excelencia. El romanticismo reconoce en ella la representación más adecuada del conflicto entre el yo y el mundo, el sueño y la vida, la poesía y la prosa, y la expresión más profunda de la resignación, que le parece la única solución del conflicto. Goethe encuentra en *Wilhelm Meister* una solución diametralmente opuesta a la romántica; y su obra constituye no sólo el punto culminante de la historia de la novela en el siglo XVIII, no sólo el prototipo del que las creaciones más representativas del género

—*Rojo y negro*, *Ilusiones perdidas*, *La educación sentimental* y *Der Grüne Heinrich*, por no citar más— pueden ser derivadas directa o indirectamente, sino también la primera crítica importante del romanticismo como forma de vida. Goethe señala —y éste es el verdadero mensaje de su obra— la completa esterilidad del alejamiento romántico de la realidad, acentúa que sólo se puede juzgar justamente el mundo cuando se está íntimamente unido a él, y que sólo se lo puede reformar de dentro afuera. No disimula ni encubre en modo alguno la discrepancia entre interioridad y mundo, pero reconoce y demuestra que el desprecio romántico del mundo es una evasión del auténtico problema<sup>31</sup>. La demanda de Goethe de vivir de acuerdo con el mundo y con las reglas del mundo fue trivializada por la literatura burguesa posterior y transformada en una invitación a la cooperación incondicional. La adaptación pacífica, pero no incondicional, a las circunstancias existentes, se convierte en una humillante transigencia y en una religión mundana utilitaria. La participación de Goethe en este desarrollo consiste exclusivamente en que no vio la imposibilidad de una conciliación pacífica de la antinomia y en que su optimismo un poco frívolo se ofreció espontáneamente como ideología conciliadora burguesa. Stendhal y Balzac vieron la tensión dominante mucho más agudamente que Goethe y juzgaron la situación con mucho más realismo que él. La novela social, en la que ellos vertieron sus impresiones, fue un paso que superó no sólo la novela desilusionada romántica, sino también la novela formativa de Goethe. En su resignación se había suprimido tanto el desprecio romántico del mundo como la crítica que Goethe hacía del romanticismo. Su pesimismo surgía de un análisis de la sociedad que no se hacía ilusiones respecto a la solución de las cuestiones sociales.

El realismo con que Stendhal y Balzac describían la situación, y su comprensión para la dialéctica que movía la sociedad, no tenían ejemplo en la literatura de su tiempo, pero la idea de la novela social estaba en el aire. Subtítulos como «Escenas del mundo elegante» o «Escenas de la vida privada» los encontramos mucho

---

<sup>31</sup> Georg Luckács, *Goethe und seine Zeit*, 1947, págs. 39 sig.

antes de Balzac <sup>32</sup>. «Muchos jóvenes describen las cosas tal como ocurren diariamente en provincias... No hay en ellos mucho arte, sino mucha verdad», escribe Stendhal refiriéndose a la novela social de su tiempo <sup>33</sup>. Hace tiempo que hay por todas partes preludeos y tentativas, pero con Stendhal y Balzac la novela social se convierte en la novela moderna por excelencia, y en lo sucesivo parece totalmente imposible representar un personaje aislado de la sociedad y hacerle desarrollarse y operar fuera de un determinado ambiente social. El hecho de la vida social avanza hasta la conciencia humana y ya no es posible en lo sucesivo desalojarlo de ella. Las grandes creaciones literarias del siglo XIX, las obras de Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstói y Dostoievski, e incluso las obras de Proust y Joyce, son novela social, cualquiera que sea la categoría a la que, por otra parte, puedan pertenecer. La definición social de los caracteres se convierte en criterio de su realidad y su verosimilitud, y la problemática social de su existencia los convierte por vez primera en objeto de la moderna novela naturalista. Esta concepción sociológica del hombre es la que descubrieron los escritores de la generación de 1830 para la novela, y la que interesaba principalmente a un pensador como Marx en las obras de Balzac.

Stendhal y Balzac son severos y a veces maliciosos críticos de la sociedad de su tiempo; pero uno la juzga sólo desde el punto de vista liberal, y el otro, desde el conservador. A pesar de sus opiniones reaccionarias, Balzac es el artista más progresista; él ve más agudamente la estructura de la sociedad burguesa y describe sus tendencias de evolución de manera más objetiva que Stendhal, que es más radical en lo político, pero más contradictorio en el conjunto de sus ideas y sentimientos. Probablemente no hay otro ejemplo en toda la historia del arte que muestre más claramente que el servicio que un artista presta al progreso no depende tanto de sus convicciones y simpatías personales como de la fuerza con que presente los problemas y las contradicciones de la realidad social. Stendhal juzga su tiempo según los conceptos, ya pasados de

<sup>32</sup> M. Bardèche, *Balzac romancier*, págs. 3, 7.

<sup>33</sup> Cit. por Jules Marsan, *Stendhal*, 1932, pág. 141.

moda, del siglo XVIII, y desconoce la significación histórica del capitalismo. Es cierto que Balzac considera también estos conceptos como demasiado progresistas, pero no puede menos de describir en sus novelas la sociedad de tal modo que parezca inconcebible por completo un regreso a las circunstancias e ideas prerrevolucionarias. Para Stendhal, la cultura de la Ilustración, el mundo intelectual de Diderot, Helvétius y Holbach tienen el valor de algo ejemplar e imperecedero; considera su caída como un fenómeno transitorio y sitúa su renacer en el día en que espera su propia rehabilitación como artista. Balzac, por el contrario, ve que la antigua cultura se ha deshecho ya, reconoce que la misma aristocracia se ha convertido en instrumento de este proceso, y en ello precisamente descubre un signo del progreso irresistible del capitalismo. La visión de Stendhal es esencialmente política, y en sus descripciones de la sociedad concentra su atención sobre todo en el «mecanismo del Estado»<sup>34</sup>. Balzac, por el contrario, fundamenta su estructura social en la economía, y anticipa en cierto modo las doctrinas del materialismo histórico; es consciente por completo de que las formas de la ciencia, del arte y de la moral contemporáneas, así como las de la política, son funciones de la realidad material, y de que la cultura burguesa, con su individualismo y su racionalismo, tiene sus raíces en las formas de la economía capitalista. La fecundidad de este conocimiento no se modifica en absoluto por el hecho de que las condiciones feudales correspondan mejor al ideal de cultura del escritor que las del capitalismo burgués. El realismo y el materialismo de su imagen del mundo, a pesar de su entusiasmo por la vieja monarquía, la Iglesia católica y la sociedad aristocrática, operan como uno de los fermentos intelectuales que descomponen los últimos restos del feudalismo.

Las novelas de Stendhal son crónicas políticas: *Rojo y negro* es la historia de la sociedad francesa durante la Restauración; *La cartuja de Parma* es un cuadro de Europa bajo el gobierno de la Santa Alianza; *Lucien Leuwen* es el análisis histórico-social de la Monarquía de Julio. Habían existido antes también, naturalmente, nove-

---

<sup>34</sup> M. Bardèche, *Stendhal romancier*, pág. 424.

las con fondo histórico y político, pero a nadie se le había ocurrido antes de Stendhal convertir el sistema político de su tiempo en verdadero tema de una novela. Antes de él nadie era consciente del momento histórico; nadie sintió tan fuertemente como él que la historia está compuesta simplemente de tales momentos y constituye una continua crónica de las generaciones. Stendhal vive su presente como la hora decisiva de la primera generación posrevolucionaria, como un período de promesas y esperanzas no cumplidas, de energías no aprovechadas y talentos frustrados. Lo vive como una terrible tragicomedia en la que la recién llegada burguesía desempeña un papel tan lamentable como la aristocracia conspiradora; como un cruel drama político en el que no hay más que intrigantes, siendo indiferente que se llamen ultras o liberales. En un mundo como éste —se pregunta él—, donde todo el mundo miente y finge, ¿no es bueno cualquier medio con tal de que conduzca al triunfo? Lo importante es no ser el engañado, es decir mentir mejor y fingir mejor que los demás. Todas las grandes novelas de Stendhal giran en torno al problema de la hipocresía, del secreto de tratar a los hombres y de engañar al mundo; todas ellas son algo así como libros de texto de política realista y cursillos de amoralidad política. Balzac advierte ya en su crítica de Stendhal que *La cartuja de Parma* es un nuevo *Príncipe*, y que Maquiavelo, si hubiera vivido desterrado en la Italia del siglo XIX, no hubiera podido escribir otra cosa que esto. El lema maquiavélico de Julián Sorrel: «Qui veut la fin veut les moyens», adquiere aquí su formulación clásica, aplicada repetidas veces por Balzac en el sentido de que deben aceptarse las reglas de juego del mundo si se quiere contar en el mundo y participar en el juego.

Para Stendhal, la sociedad nueva difiere de la vieja ante todo por sus formas de gobierno, por el desplazamiento del poder y por el cambio de la significación política de las clases; el sistema capitalista es para él la consecuencia de la reedificación política. Describe la sociedad francesa en un estadio de evolución en el que la burguesía ha conseguido ya la victoria económica, pero tiene que luchar todavía por su posición en la sociedad. Stendhal presenta esta lucha desde un punto de vista personal y subjetivo, o,

lo que es lo mismo, tal como aparece a los ojos de la intelectualidad triunfante. El desarraigo de Julián Sorel es el tema de todas sus obras, el motivo que en sus otras novelas, sobre todo en *La cartuja de Parma* y en *Lucien Leuwen*, interpreta con variaciones y modulaciones. La cuestión social consiste para él en el destino de aquellos jóvenes ambiciosos, procedentes de los estratos inferiores y desarraigados por su educación, que se encuentran al final del período revolucionario sin dinero y sin relaciones, y que, deslumbrados, de un lado, por las oportunidades de la Revolución, y, de otro, por la buena fortuna de Napoleón, quieren desempeñar en la sociedad un papel adecuado a su talento y a sus ambiciones. Pero descubren entonces que el poder, la influencia y los puestos importantes están en manos de la antigua nobleza y de la nueva aristocracia del dinero y que la mediocridad desplaza por todas partes a los talentos mejores y las inteligencias más grandes. El principio de la Revolución, de que cada uno es artífice de su propia fortuna, idea totalmente desconocida para los hombres del *ancien régime*, pero muy familiar a la juventud revolucionaria, pierde su valor. Veinte años antes el destino de Julián Sorel hubiera sido muy otro; a los veinticinco años hubiera sido coronel, a los treinta y cinco, general; esto es lo que oiremos una y otra vez. Ha nacido demasiado pronto o demasiado tarde, y está situado entre las épocas como está situado entre las clases sociales. ¿A cuál pertenece y cuál de los dos lados es el suyo realmente? Es la vieja pregunta bien conocida, el problema del romanticismo, que surge de nuevo, y que sigue tan insoluble como siempre. El origen romántico de las ideas políticas de Stendhal se expresa del modo más claro en que basa la pretensión de sus héroes al triunfo y a la posición social simplemente en las prerrogativas del talento y de la energía. En su crítica de la Restauración y en su apología de la Revolución, basa su argumento en la convicción de que la vitalidad auténtica y la energía han de encontrarse sólo en el pueblo. Las circunstancias del famoso asesinato cometido por el seminarista Berthet, que le sirve de tema en *Rojo y negro*, son para él una prueba de que en lo sucesivo los grandes hombres procederán de aquellas vigorosas clases inferiores, capaces aún de auténticas pasiones,

de las clases a las que no sólo Berthet, sino, como él acentúa, también perteneció Napoleón.

Así entra en la literatura la lucha consciente de clases. La lucha entre los distintos estratos de la sociedad, naturalmente, había sido descrita antes también por los literatos; ninguna descripción veraz de la realidad social podía desentenderse de ella. Pero ni las figuras literarias ni sus creadores eran conscientes del auténtico sentido de la lucha. El esclavo, el siervo y el campesino —habitualmente como figuras cómicas— habían figurado en la literatura anterior incluso con relativa frecuencia, y el plebeyo había sido descrito no sólo como representante de un elemento social perezoso, sino también —por ejemplo, en *El campesino enriquecido*, de Mari-vaux— como un advenedizo en la buena sociedad, pero nunca entró en escena un representante de los estratos inferiores, es decir de los estratos que quedan por debajo de la burguesía media, como campeón de una clase privada de sus derechos. Julián Sorel es el primer héroe de novela que tiene siempre presente su carácter plebeyo, del que es consciente, que mira cada éxito como un triunfo sobre la clase dominante, y siente cada derrota como una humillación. No puede perdonar ni a la propia Madame de Rênal, la única mujer a la que ama de verdad, el que sea rica y pertenezca a aquella clase contra la cual él —según cree— tiene que estar siempre en guardia. En su relación con Matilde de la Mole la lucha de clases no se puede distinguir ya en nada absolutamente de la lucha entre los sexos. Y el discurso que él dirige a sus jueces no es otra cosa que la proclamación de la lucha de clases, un reto a sus enemigos, ya con el cuello bajo la cuchilla: «Señores, yo no tengo el honor de pertenecer a vuestra clase social —dice—. Vosotros veis en mí un campesino que se rebeló contra la humildad de su destino... Yo veo hombres que quisieran castigar en mi persona y desanimar para siempre a aquella clase de jóvenes nacidos en un estrato bajo y oprimido por el hambre, que tuvieron la suerte de educarse a sí mismos y tuvieron el ánimo de relacionarse con aquellos círculos que la arrogancia de los ricos llama la sociedad...» Y, sin embargo, el autor no se refiere sólo, y probablemente ni siquiera en primer lugar, a la lucha de clases; su simpatía no está con los pobres y los

desposeídos sin más ni más, sino con los geniales y sensitivos hijastros de la sociedad, víctimas de la clase dominante, desalmada y carente de imaginación. Por eso Julián Sorel, hijo de un aldeano, Fabricio del Dongo, descendiente de una antigua familia aristocrática, y Lucien Leuwen, heredero de una fortuna de millones, aparecen como aliados, como compañeros de lucha y de sufrimiento, que se sienten igualmente extraños y desarraigados en este mundo común y prosaico. La Restauración creó unas condiciones en las que el conformismo era el único camino para el triunfo, y en las que nadie podía ya respirar libremente, nadie podía ya moverse libremente, cualquiera que fuese su ascendencia.

El destino común de los héroes de Stendhal no hace cambiar, sin embargo, el hecho de que el origen sociológico del nuevo tipo de héroe sea la lucha de clases, que Fabricio y Lucien no sean más que traslados ideológicos de Julián, variaciones del «indignado plebeyo», especies del «desgraciado que hace la guerra a toda la sociedad». Sin la existencia de una clase media amenazada por la reacción y de aquella intelectualidad condenada a la pasividad, a la que pertenece el propio Stendhal, la figura de Fabricio del Dongo hubiera sido tan inconcebible como la de Julián Sorel. A Henri Beye, funcionario del ejército imperial, se le deja en 1815 con media paga; durante años se afana por hallar un nuevo empleo, pero ni siquiera consigue alcanzar un puesto de bibliotecario. Vive en destierro voluntario lejos de Francia y de las posibilidades de hacer carrera, como un hombre cuya vida ha fracasado. Odia la reacción, pero cuando habla de libertad piensa siempre en sí mismo, en su derecho a «perseguir su felicidad». La felicidad del individuo, la felicidad en un sentido meramente epicúreo, es para él la meta de todas las aspiraciones políticas. Su liberalismo es el resultado de su destino personal, de su educación, de su espíritu de oposición determinado por sus experiencias de niño, de su fracaso en la vida, pero no de un auténtico sentido democrático. Es un *enfant de gauche*<sup>35</sup>, ante todo como víctima de su complejo de Edipo, pero también como alumno de su abuelo, quien, como fiel discípulo de los «filósofos» del si-

<sup>35</sup> Albert Thibaudet, *Stendhal*. 1931; Henri Martineau, *L'Oeuvre de Stendhal*. 1945, pág. 198.

glo XVIII, le transmitió el espíritu de la Ilustración. Sus fracasos mantuvieron despierto en él este espíritu y le convirtieron en un rebelde; por sentimiento, sin embargo, es un individualista y un aristócrata ajeno a todo instinto gregario. Su culto romántico del héroe, su exaltación de la personalidad fuerte, inteligente y extraordinaria, su concepto de los *happy few*: su morbosa aversión a todo lo plebeyo, su esteticismo y su dandismo, son simplemente formas de expresión de un gusto melindroso, vanidoso y aristocrático. Tiene miedo de la República, no quiere tener nada que ver con la multitud, le gustan el confort y el lujo y considera como situación política ideal una monarquía constitucional que asegure a la minoría intelectual una existencia libre de cuidados. Le gustan los salones elegantes, la vida de ocio y de placer, y la gente bien educada, frívola e inteligente. Teme que la República y la democracia empobrezcan y entristezcan la vida, y que traigan consigo el triunfo de las masas groseras e incultas sobre la sociedad distinguida y educada que disfruta de manera refinada la belleza de la vida. «Amo al pueblo y odio a los opresores —dice—, pero sería un tormento para mí tener que vivir siempre con el pueblo.»

A pesar del sentimiento de solidaridad que tiene Stendhal para con Julián Sorel, le sigue con mirada severamente crítica, y, a pesar de toda su admiración por el genio y la incorruptibilidad del joven rebelde, no puede ocultar sus reservas ante su naturaleza plebeya. Comparte su amargura y participa de su desprecio por la sociedad, aprueba su hipocresía sin escrúpulos y su repugnancia a toda cooperación con la gente que le rodea, pero lo que no comprende ni aprueba en modo alguno es la *folle méfiance*, la desconfianza morbosa y degradante del plebeyo, atormentado por su complejo de inferioridad y su resentimiento, su impotente y ciega sed de venganza, y la fea envidia que le desfigura. La descripción de los sentimientos de Julián, después de recibir la carta con la declaración amorosa de Matilde, muestra de manera bien clara la distancia que separa a Stendhal de su héroe. La carta constituye, en efecto, la clave de toda la novela y nos recuerda que en la historia de Julián Sorel no hemos de ver una mera confesión del autor. El narrador tiene más bien, frente a este recelo monomaniaco, un senti-

miento de extrañeza, de miedo y de horror. «La mirada de Julián era cruel; la expresión de su rostro horrible», dice sin simpatía alguna, sin la menor intención de disculparle. ¿Se le ocurrió a Stendhal pensar alguna vez que el pecado más grande de la sociedad contra Julián fue precisamente hacerle tan receloso, y tan desgraciado y tan inhumano en su recelo?

Las opiniones políticas de Stendhal son tan contradictorias como las circunstancias de su vida. Por razón de su origen pertenece a la alta burguesía, pero su educación le convierte en antagonista de esta clase. Tiene un alto empleo oficial bajo Napoleón, participa en las últimas campañas del Emperador, está tal vez profundamente impresionado, pero en modo alguno entusiasmado, mantiene siempre sus reservas frente al déspota violento y al conquistador sin escrúpulos<sup>56</sup>. La Restauración significa en un principio, también para él, el fin del largo, inquieto e incierto período revolucionario; al principio no se siente, ni mucho menos, extraño ni incómodo en la nueva Francia. Sin embargo, a medida que se va dando cuenta de la desesperanza de su existencia a media paga, y la Restauración muestra su verdadero rostro, crecen su odio y su asco por el nuevo régimen, al mismo tiempo que su entusiasmo por Napoleón. Su debilidad por la cómoda y buena vida hacen de él un enemigo de la nivelación social, pero su pobreza y su fracaso mantienen despiertos su recelo y su hostilidad contra el orden existente e impiden que se conforme con la reacción. Estas dos tendencias están siempre presentes en el mundo de ideas de Stendhal, y, según las circunstancias de su vida, ocupan una u otra el primer plano. Durante el período de la Restauración, que fue de fracaso para él, crecen su insatisfacción y su radicalismo político; pero cuando mejoran sus circunstancias personales, se tranquiliza y el rebelde se convierte en defensor del orden y en conservador moderado<sup>57</sup>. *Rojo y negro* es todavía la confesión de un rebelde desarraigado, pero *La cartuja de Parma* es ya la obra de un hombre que ha encontrado paz interior y tranquila renuncia<sup>58</sup>. La tragedia se ha

<sup>56</sup> Cf. Jean Méliá, *Stendhal et Taine*, en «La Nouvelle Revue», 1910, pág. 392.

<sup>57</sup> Pierre Martino, *Stendhal*. 1934, pág. 302.

<sup>58</sup> H. Martineau, *op. cit.*, pág. 470.

convertido en tragicomedia; la genialidad del odio, en una sabiduría filantrópica, casi conciliadora, en un sentido más abierto y más alto del humor, que contempla probablemente todo con una inalterable objetividad, pero que, al mismo tiempo, reconoce la relatividad de las cosas y la debilidad de todo lo humano. Naturalmente, esto provoca una cierta frivolidad en el tono del escritor, algo de la tolerancia del «todo comprendido, todo perdonado». ¡Pero cuán lejos está Stendhal del conformismo de la burguesía posterior, que perdona todo dentro de sus convencionalismos, pero nada fuera de ellos! ¡Qué diferencia entre los valores vitales en una y otra parte! ¡Qué entusiasmo en Stendhal por la juventud, el valor, la inteligencia, el deseo de felicidad, el talento para crear la felicidad y disfrutarla, y qué fatiga, que desilusión, qué miedo a la felicidad en la burguesía triunfante y situada! «Yo debiera ser más feliz que los demás, porque poseo todo lo que ellos no tienen...», dice el conde Mosca. «Pero seamos honrados, este pensamiento debe desfigurarse mi sonrisa..., debe darme expresión de egoísmo y de vanidad... Por el contrario, ¡cuán placentera es su sonrisa!» (Piensa en Fabricio.) «Tiene la expresión de la fácil felicidad de la primera juventud, y la crea en los demás.» Y, a pesar de esto, Mosca no es ni mucho menos un canalla. Es, simplemente, débil, y se ha vendido. Sin embargo, Stendhal hace un gran esfuerzo para comprenderle. Se pregunta ya en *Rojo y negro*: «¿Quién sabe lo que ocurre en el camino de una gran hazaña?» «Danton robó, Mirabeau se vendió. Napoleón robó millones en Italia sin que sacara provecho apenas... Solamente Lafayette no robó nunca. ¿Se debe robar, debe uno venderse?» Evidentemente, se trata de algo más que de los millones de Napoleón. Stendhal descubre la inexorable dialéctica de las acciones condicionadas por la realidad material, del materialismo de toda existencia y de toda vida práctica. Un descubrimiento estremecedor para un hombre que era romántico nato, aunque hubiera de luchar con tan fuertes inhibiciones.

En ningún representante del siglo XIX están tan repartidas por igual las seducciones del romanticismo y la resistencia a él como en Stendhal. Este es el origen de la falta de armonía en su filosofía política. Stendhal es racionalista y positivista estricto; toda

metafísica, toda mera especulación y todo idealismo al modo alemán le son ajenos y abominables. El concepto de la moral y la esencia de la integridad intelectual consisten para él en la aspiración a «ver claramente en lo que es», es decir en la oposición a las insinuaciones de la superstición y del engañarse a sí mismo. «Su ardiente imaginación le encubría muchas veces las cosas —dice él de uno de sus personajes favoritos, la duquesa Sanseverina—, pero las ilusiones caprichosas que sugiere la cobardía le fueron ajenas.» El propósito más alto a sus ojos es el ideal de vida de Voltaire y Luce: vivir libre de temor. Su ateísmo consiste en la lucha contra el déspota de la Biblia y la mitología, y es sólo una forma de realismo apasionado, opuesto tenazmente a toda mentira y a todo engaño. Su aborrecimiento de toda retórica y todo patetismo, de las palabras y frases altisonantes, del estilo colorista, exuberante y enfático de Chateaubriand y De Maistre, su preferencia por el estilo claro, objetivo y seco del «Código civil», por las buenas definiciones, las frases breves, precisas y sin color: todo esto es en él la expresión de un materialismo estricto, sin concesiones y como dice Bourget, «heroico», del deseo de ver claro y de hacer a los demás ver claramente en lo que existe. Toda exageración y toda ostentación le resultan enojosas, y aunque también se entusiasma con frecuencia, nunca es grandilocuente. Se ha advertido, por ejemplo, que jamás dice «libertad», sino siempre, simplemente, «las dos cámaras y la libertad de prensa»<sup>39</sup>; esto es también un signo de su aversión a todo lo que suena irreal y exaltado y es igualmente parte de su lucha contra el romanticismo y contra sus propios sentimientos románticos.

Porque, sentimentalmente, Stendhal es un romántico; «es cierto que piensa como Helvétius, pero siente como Rousseau»<sup>40</sup>. Sus héroes son idealistas desilusionados, audaces apasionados y niños inocentes y no manchados por la suciedad de la vida. Son, como su famoso antecesor Saint-Preux, amantes de la soledad y de las alturas alejadas del mundo, donde sueñan sin molestias y pueden dedicarse a sus recuerdos. Sus sueños, sus recuerdos y sus pensamien-

<sup>39</sup> Émile Faguet, *Politiques et moralistes*. III, 1900, pág. 8.

<sup>40</sup> M. Bardèche, *Stendhal romancier*. pág. 47.

tos más secretos están llenos de ternura. Esta es la gran fuerza que mantiene en equilibrio la razón de Stendhal, la fuente de la más pura poesía y del hechizo más profundo en su obra. Pero su romanticismo no es siempre, ni mucho menos, pura poesía y arte puro, incontaminado. Está más bien lleno de rasgos novelescos, fantásticos, morbosos y macabros. Su culto del genio, ante todo, no consiste, en modo alguno, simplemente en un entusiasmo por lo grande y lo sobrehumano, sino al mismo tiempo en un gozo por lo extravagante y lo extraño; su glorificación de la «vida peligrosa» no significa sólo una veneración por la intrepidez y el heroísmo, sino también un juego con la infamia y el crimen. *Rojo y negro* es, si se quiere, una novela de terror con un final picante y horrible, mientras que *La cartuja de Parma* es una novela de aventuras llena de sorpresas, rescates maravillosos, crueldades y situaciones melodramáticas. El «beylismo» es no sólo una religión de la fuerza y la belleza, sino también un culto al placer y un evangelio de la violencia, una variante del satanismo romántico. Toda la crítica que Stendhal hace de la cultura del momento tiene un carácter romántico; está inspirada en el entusiasmo de Rousseau por el estado natural, pero es al mismo tiempo un rousseaunianismo exagerado y negativo que lamenta en la civilización moderna no sólo la pérdida de la espontaneidad, sino también la atrofia del valor necesario para cometer los grandes crímenes apasionantes. El bonapartismo de Stendhal es el mejor ejemplo del carácter complejo, y, en parte, fuertemente romántico, de su ideología. Aparte de la glorificación estetizante del genio, este culto de Napoleón consiste, por un lado, en el reconocimiento del advenedizo y de la voluntad de ascender socialmente, y, por otro, en la solidaridad con el vencido, con la víctima de la reacción y del poder de las tinieblas. Napoleón es, para Stendhal, en parte el pequeño teniente que se convierte en el amo del mundo, el benjamín de los cuentos que resuelve la adivinanza y obtiene a la hija del rey, y, en parte, el eterno mártir y el héroe espiritual que es demasiado bueno para este mundo corrompido y muere como víctima suya. El inmoralismo y el satanismo de la actitud romántica se mezclan también en este culto a Napoleón y lo transforman en una apoteosis de la grandeza, tanto en el bien como en el mal; en una

admiración por la grandeza, a pesar del mal que ésta se ve forzada a causar con frecuencia; en un culto a la grandeza precisamente por su disposición para el mal e incluso para el crimen. El Napoleón de Stendhal, como su Sorel, es uno de los predecesores de Raskolnikov; son la encarnación de lo que Dostoievski entendía por individualismo occidental, y fue causa de la ruina de su héroe. También la resignación de Stendhal tiene rasgos románticos y está en relación más directa con la novela de desilusión del romanticismo que con el pesimismo frío y seco de Balzac. Pero las novelas de Stendhal terminan tan mal como las de Balzac; la diferencia está en el modo, no en el grado de renunciación.

También sus héroes son vencidos; también ellos perecen lamentablemente, o, lo que es peor, se ven obligados a la capitulación y al compromiso; mueren jóvenes o se retiran desilusionados del mundo. Al final están cansados todos de la vida, están gastados, consumidos, quemados, abandonan la lucha y pactan con la sociedad. La muerte de Julián es una especie de suicidio, y el final del héroe de *La cartuja de Parma* es una derrota igualmente triste. El tono de la renuncia está expreso ya en *Armancia*, donde el motivo de la impotencia es el símbolo inequívoco del enajenamiento, del que sufren todos los héroes de Stendhal. Este motivo tiene todavía su resonancia en la convicción del joven Fabricio de que es incapaz de auténtico amor, y en las dudas de Julián Sorel sobre su talento para amar. El poder de hacer feliz del erotismo, que disuelve toda existencia individual egoísta, la absorción total en el momento y el olvido perfecto de sí mismo en la entrega a la amada, les son ajenos de todas maneras. Para los héroes de Stendhal no hay una dicha del presente; la felicidad está siempre detrás, y no se dan cuenta de ella sino cuando ha pasado ya. Nada expresa más conmovedoramente el trágico sentimiento de la vida propia de Stendhal que la tristeza que hay en el reconocimiento de Julián de que los días de Vergy y Verrières, que vivió de manera inconsciente y sin estimarlos, que han desaparecido inevitablemente y para siempre, fueron los más bellos, los mejores y más preciosos que la vida podía ofrecerle. Sólo el paso de las cosas nos trae la conciencia de su valor; sólo a la sombra de la muerte aprende Julián a valorar

la vida y el amor de Madame de Rênal, y sólo en la cárcel descubre Fabricio la verdadera felicidad y la auténtica libertad interior. ¿Quién sabe —pregunta Rilke una vez ante la jaula de un león— dónde está la libertad, si delante o detrás de la reja?; una pregunta muy propia de Stendhal y profundamente romántica.

Stendhal, a pesar de su aversión al estilo enfático y colorista, es también, desde el punto de vista formal, heredero del romanticismo, y, por cierto, en un sentido mucho más estricto de lo que lo es más o menos todo artista moderno. El ideal clásico de la unidad, de la concentración y subordinación de las partes bajo una idea guía, y del desarrollo regular del tema, libre de todo capricho subjetivo y tomando siempre en consideración al lector, está en él completamente desplazado por una concepción artística dominada enteramente por la autoexpresión, y que intenta reflejar el material de la experiencia de la manera más directa, natural y auténtica posible. Las novelas de Stendhal parecen una colección de hojas de un diario, bosquejos que tienden, ante todo, a retener el movimiento espiritual, el mecanismo de los sentimientos y el trabajo intelectual del autor. La expresión, la confesión y la comunicación subjetiva son el auténtico objetivo, y la corriente de la experiencia, el verdadero objeto de la novela; lo que la corriente lleva consigo y arrastra parece, junto a esto, casi accidental.

Más o menos, todo arte moderno y posromántico es producto de la improvisación; todo él depende de la idea; de que el sentimiento, la disposición de ánimo y la inspiración son más fértiles y están relacionados más directamente con la vida que la intelección artística, el gusto crítico y el plan preconcebido. Consciente o inconscientemente, toda la concepción artística moderna procede de la creencia de que los elementos más valiosos de la obra de arte son ocurrencias fortuitas, hallazgos, regalos de una inspiración divina, y de que lo mejor que puede hacer el artista es dejarse llevar por su inventiva. Por eso la invención de pormenores desempeña un papel tan preponderante en el arte moderno, y de aquí la impresión que despierta de estar dominado por la riqueza de cambios inesperados y de motivos accesorios sorprendentes. La obra de Beethoven parece ya improvisada en relación con la de sus predecesores, si

bien las creaciones de los maestros anteriores, sobre todo las de Mozart, han surgido evidentemente de manera más fácil, más descuidada y más de acuerdo con la inspiración directa que las composiciones de Beethoven, cuidadosamente preparadas y con frecuencia basadas en numerosos bocetos preliminares. Mozart parece regirse siempre por un plan objetivo, necesario e invariable; en Beethoven, por el contrario, parece como si en cada tema, en cada motivo y en cada nota quisiera decir: «Porque yo lo siento así», «Porque yo lo oigo así», «Porque yo quiero hacerlo así». Las obras de los maestros anteriores son composiciones bien articuladas y bien dispuestas, melodías redondas y limpias, mientras que las creaciones de Beethoven y de los compositores posteriores son, por el contrario, recitativos, gritos de lo más profundo del corazón.

Sainte-Beuve señala en *Port-Royal* que, mientras en la era del clasicismo era considerado el escritor más grande el que creaba la obra más terminada, más clara y más agradable, nosotros, los modernos, por el contrario, esperamos de un escritor, sobre todo, estímulo, es decir oportunidad de participar en sus sueños y en su actividad creadora<sup>41</sup>. Nuestros escritores preferidos son aquellos que indican simplemente muchas cosas y dejan siempre sin decir algo que nosotros tenemos que adivinar, explicar y completar. La obra incompleta, no concluida ni definida, es para nosotros la más atractiva, la de significado más profundo y la más expresiva. Todo el arte psicológico de Stendhal tiende a estimular al lector a cooperar, a participar en la observación y los análisis del autor. Hay dos métodos distintos de análisis psicológico. El clasicismo francés parte de la concepción uniforme de una figura y deriva de una sustancia en sí inalterable los distintos atributos espirituales. La fuerza convincente del retrato que resulta en estas circunstancias se debe a la coherencia lógica de los rasgos, pero la pintura misma representa más bien el mito que el retrato de un hombre. Los caracteres de la literatura clásica no ganan en interés y verosimilitud con la autoobservación del lector; impresionan por la grandeza y agudeza de sus líneas, y quieren ser contemplados y admirados, pero no com-

---

<sup>41</sup> Sainte-Beuve, *Port-Royal*. 1888, 5.ª ed., VI, págs. 266 sig.

probados e interpretados. El método psicológico de Stendhal, que también suele ser calificado como analítico, aunque es diametralmente opuesto al clásico, no arranca de la unidad lógica de la personalidad, sino de sus varias manifestaciones, y no acentúa en el cuadro los contornos, sino los matices y valores. La representación se compone de meros pormenores, de meras observaciones aisladas y de apreciaciones distintas que, unidas, dan una impresión habitualmente tan contradictoria e incompleta que el lector ha de recurrir constantemente a la autoobservación y a la interpretación subjetiva de la caótica y compleja pintura. En la época del clasicismo, la uniformidad y univocidad de un carácter eran sus criterios de verosimilitud, mientras que ahora, por el contrario, una figura literaria es más viva y convincente cuanto más complicada y sugerente sea, cuanto más espacio deje para que el lector la complete con su propia experiencia viva.

La técnica stendhaliana de los *petits faits vrais* no significa que la vida espiritual esté compuesta por pequeños fenómenos, efímeros y en sí carentes de importancia, sino que un carácter es incalculable e indefinible y contiene incontables rasgos capaces de modificar sus ideas y romper la unidad de su naturaleza. Estimular al lector a participar en la observación y en la creación, y admitir la inagotabilidad del objeto representado, significa simplemente una cosa: dudar de la capacidad del arte para vencer la realidad. La complicación de la moderna psicología es un signo de nuestra incapacidad para comprender al hombre moderno en la medida en que el clasicismo comprendía al hombre de los siglos XVII y XVIII. Pero exclamar ante esta incapacidad, como Zola, «la vida es más simple»<sup>12</sup>, sería pura ceguera frente a la naturaleza compleja de la vida moderna. La complicación psicológica resulta para Stendhal de la creciente conciencia del hombre contemporáneo, de su apasionada autoobservación, de la vigilancia con que sigue sus movimientos de sentimiento y de ánimo. Pero cuando se dice, a lo largo de *Rojo y negro*, «el hombre tiene dos almas dentro», el escritor no entiende con esto precisamente la contradicción y autoextrañamiento de Dostoievski, sino simplemente el dualismo que

<sup>12</sup> Émile Zola, *Les romanciers naturalistes*, 1881, 2.ª ed., pág. 124.

consiste en que el intelectual de nuestros días es, al mismo tiempo, un hombre de acción y un observador, un actor y su propio espectador. Stendhal sabe cuál es la fuente de su felicidad más grande y de su miseria más honda: la reflexividad de su vida espiritual. Cuando ama goza de la belleza, se siente íntimamente libre e ilimitado, pero no experimenta sólo la dicha de este sentimiento, sino, al mismo tiempo, la felicidad de ser consciente de esta felicidad<sup>43</sup>. Pero ahora, que debía estar completamente absorbido por su felicidad y redimido de todas sus limitaciones e incapacidades, está todavía lleno de problemas y de dudas: ¿esto es todo?, se pregunta; ¿este es el famoso amor? ¿Se puede, pues, amar, sentirse encantado y, sin embargo, observarse de manera tan fría y serena? La respuesta de Stendhal no es, en modo alguno, la ordinaria, que admite una distancia insalvable entre sentimiento y razón, pasión y reflexión, amor y ambición, sino que parte de la idea de que el hombre moderno siente de manera distinta y se siente embriagado y entusiasmado de manera diferente que un contemporáneo de Racine o Rousseau. Para éstos eran incompatibles la espontaneidad y la reflexividad del sentimiento; para Stendhal y sus héroes son inseparables; ninguna de sus pasiones es tan fuerte como el deseo de rendir constantemente a sí mismo cuentas de lo que ocurre en su interior. Esta conciencia significa, en relación con la literatura anterior, un cambio tan profundo como el realismo de Stendhal; y la superación de la psicología clásicorromántica es tan estrictamente una de las premisas de su arte como la abolición de la alternativa entre fuga romántica del mundo y fe antiromántica en el mundo.

Los caracteres de Balzac son más coherentes y menos contradictorios y problemáticos que los de Stendhal; significan, hasta cierto punto, un regreso a la psicología de la literatura clásica y romántica. Son monomaniacos dominados por una sola pasión, y en cada paso que dan, en cada palabra que pronuncian, parecen obedecer una orden. Pero es curioso que su verosimilitud no sufra bajo esta presión y que posean un grado de realidad más alto que las figuras de Stendhal, a pesar de que éstas, con sus antinomias, co-

---

<sup>43</sup> Cf. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, 1885, pág. 282.

rresponden mucho más a nuestros conceptos psicológicos. Estamos, como siempre en Balzac, ante el misterio de un arte cuya influencia avasalladora, teniendo en cuenta el valor absolutamente desigual de sus elementos, es uno de los fenómenos más inexplicables de la historia de la literatura. Por otra parte, los caracteres de Balzac no son, ni mucho menos, tan sencillos como se acostumbraba describirlos; su maniática unilateralidad está ligada frecuentemente con una riqueza extraordinaria de rasgos individuales. Son, probablemente, *menos brillantes e «interesantes»* que los héroes de Stendhal, pero dan la impresión de más vivos, más inconfundibles y más inolvidables que éstos.

Se ha llamado a Balzac el retratista de hombres por excelencia, y se ha atribuido el poder irresistible de su arte a la fuerza de su descripción de caracteres. Cuando se habla de Balzac, efectivamente, se piensa ante todo en la selva humana de sus novelas, en la abundancia y variedad de las figuras que pone en movimiento; sin embargo, lo principal para él no es el aspecto psicológico. Cuando se intenta explicar el origen de su mundo, se ve uno obligado constantemente a referirse a su sociología y a hablar de los presupuestos materiales de su cosmos intelectual. Para él, en contraste con Stendhal, Dostoievski o Proust, hay algo más esencial e irreductible que la realidad espiritual. Un carácter no tiene, en su opinión, importancia intrínseca; se vuelve interesante y significativo sólo como agente de un grupo social y soporte de un conflicto entre intereses opuestos y condicionados por el elemento clasista. Balzac mismo habla siempre de sus figuras como de fenómenos naturales, y cuando quiere describir sus objetivos artísticos no habla nunca de la psicología que él emplea, sino sólo y siempre de la sociología, de la historia natural de la sociedad y de las funciones del individuo en la vida del cuerpo social. No es por ser «doctor en ciencias sociales», como se le ha llamado, por lo que se convierte en maestro de la novela social, sino por ser el fundador de la nueva idea del hombre, según la cual «el hombre existe sólo en relación con la sociedad». Así como partiendo de un hallazgo geológico se puede reconstruir todo un mundo, dice él en *La búsqueda de lo absoluto*, así también todo monumento cultural, toda vivienda, todo mosaico son

la expresión de toda una sociedad. Todo es expresión y testimonio del proceso universal de la sociedad. Es un arrebatado, un éxtasis, lo que arrastra a Balzac a la vista de esta causalidad social, de esta legalidad inevitable, la única apta para explicar el sentido del presente y resolver con ello el problema en torno al cual gira toda su obra. Pues *La comedia humana* debe su íntima unidad no a los encadenamientos de su acción ni a la reaparición de sus figuras, sino al predominio de la causalidad social y al hecho de que es, efectivamente, una única gran novela, es decir la historia de la moderna sociedad francesa.

Balzac libera el género narrativo de las limitaciones de la autobiografía y de la mera psicología, dentro de cuyos límites se había movido desde la segunda mitad del siglo XVIII. Rompe el marco de los destinos individuales, en el que tanto las novelas de Rousseau y Chateaubriand como las de Goethe y Stendhal estaban confinadas, y se emancipa del estilo de confesión del siglo XVIII, aunque, naturalmente, no puede desprenderse de un golpe de todo lo lírico y autobiográfico. Balzac encuentra su estilo, de todas maneras, sólo lentamente. Al principio sigue la literatura de moda de la Revolución, la Restauración y el romanticismo y conserva reminiscencias de la novela de pacotilla de sus predecesores hasta en su período de más completa madurez. Puede negar tan escasamente que el origen de su arte está en la mística novela de terror, y en la melodramática novela de folletín, como en la romántica novela de amor e historia. Las obras de Pigault-Lebrun y Ducray-Duminil constituyen las premisas de su estilo tanto como las de Byron y Walter Scott <sup>44</sup>. No sólo Ferragus y Vautrin; también Montriveau y Rastignac están entre los rebeldes y proscritos del romanticismo. No sólo las vidas de aventureros y criminales, sino también la vida burguesa tiene en él, como se ha notado, el carácter de una novela de terror <sup>45</sup>. La moderna sociedad burguesa, con sus políticos, burócratas, banqueros, especuladores, vividores, prostitutas y periodistas, le parece una pesadilla, la procesión im- placable de una danza macabra. Concibe el capitalismo como una

<sup>44</sup> André de Breton, *Balzac*. 1905, págs. 70-73.

<sup>45</sup> M. Bardèche, *Balzac romancier*. pág. 285.

enfermedad de la sociedad y le preocupa durante algún tiempo la idea de tratarlo, desde el punto de vista médico, en una «Patología de la vida social»<sup>46</sup>. Diagnostica una hipertrofia de las apetencias de lucro y de poder y explica el mal por el egoísmo y la irreligiosidad de la época. Ve en todo consecuencias de la Revolución y remonta el origen de la disolución de las antiguas jerarquías, principalmente la monarquía, la Iglesia y la familia, al individualismo, la libre concurrencia y la ambición desmedida e irrefrenable. Balzac describe con admirable agudeza el período de prosperidad en el que él se encuentra con su generación, y divisa las íntimas contradicciones fatales del sistema capitalista, pero presupone demasiado capricho en su aparición, y él mismo no cree realmente en la cura que prescribe. El oro, el *louis d'or* y la moneda de cinco francos, las acciones, el cambio, la lotería y los naipes son los dioses, los ídolos y los fetiches de la nueva sociedad. El becerro de oro se ha convertido en una realidad más tremenda que en el Antiguo Testamento, y los millones suenan en los oídos más tentadoramente que el grito de la mujer apocalíptica. Balzac considera que sus tragedias burguesas, aunque giran sólo en torno al oro, son mucho más crueles que el drama de los Atridas, y las palabras del moribundo Grandet a su hija: «Tú me darás cuenta de esto allá abajo», son efectivamente más horribles que los más sombríos tonos de la tragedia griega. Los números, las sumas y los balances son ahora las fórmulas de exorcismo y los oráculos de una nueva mitología de un nuevo mundo mágico. Los millones surgen de la nada y desaparecen y se derriten nuevamente como los regalos de los malos espíritus en los cuentos. Balzac cae fácilmente en el estilo de los cuentos cuando trata del dinero. Le gusta representar el papel de los genios, que hacen regalos a los pobres, y huye gustosamente con sus héroes al romanticismo del soñar despierto. Pero nunca se engaña sobre el efecto final del oro, sobre la devastación a que conduce, sobre el envenenamiento de las relaciones humanas que tiene como consecuencia; en esto no le abandona nunca su sentido de la realidad.

La caza del oro y de la ganancia destruye la vida de familia, aleja a la mujer del marido, a la hija del padre, al hermano del her-

<sup>46</sup> Bernard Guyon, *La pensée politique et sociale de Balzac*. 1947, pág. 432.

mano, convierte el matrimonio en una comunidad de intereses, el amor en un negocio y ata las víctimas unas a otras con las cadenas de la esclavitud. No puede imaginarse nada más siniestro que los lazos que unen al viejo Grandet con su hija, la heredera de su fortuna, o que las características de los Grandet, que aparecen en Eugenia tan pronto como se convierte en señora de la casa. No hay nada más horrible que este poder de la naturaleza, de la materia sobre las almas. El oro aleja a los humanos de sí mismos, destruye los ideales, pervierte los talentos, prostituye a los artistas, poetas y estudiosos, convierte a los genios en criminales y torna a los que nacieron para ser jefes en aventureros y oportunistas. La clase social que es más responsable del carácter implacable de la economía dineraria y que obtiene de ella mayor provecho es, naturalmente, la burguesía. Pero en la salvaje y brutal lucha por la existencia que ella desencadena participan la aristocracia, que es la víctima más ensangrentada, lo mismo que las demás clases de la sociedad. Sin embargo, Balzac no encuentra otra salida a la anarquía del presente que la renovación de esta aristocracia, su educación en el racionalismo y el realismo de la burguesía y la apertura de sus filas a los talentos que ascienden de estratos inferiores. Es un defensor entusiasta de las clases feudales, admira los ideales intelectuales y morales de que ellas son encarnación, y lamenta su decadencia, pero describe su degeneración con la objetividad más implacable, y sobre todo su deferencia para con los ricachos de la burguesía. El esnobismo de Balzac produce siempre una impresión penosa, pero sus cabriolas políticas son totalmente inofensivas porque aun cuando abraza tan celosamente la causa de la aristocracia, no es aristócrata, sin embargo, y, como se ha señalado con razón, esto constituye una diferencia fundamental<sup>47</sup>. Su aristocratismo es una construcción especulativa; no proviene ni del corazón ni del instinto.

Balzac es no sólo un escritor absolutamente burgués, en el que todo lo espontáneo tiene sus raíces en el sentido de la vida propio de su clase, sino que es al mismo tiempo el más eficaz apologista

---

<sup>47</sup> V. Grib, *Balzac*, en «Critics Groups Series», núm. 5, 1937, pág. 76.

de la burguesía, y no oculta su admiración por las conquistas de esta clase. Está simplemente lleno de un miedo histérico, y barrunta por todas partes desorden y revolución. Lucha contra todo lo que amenace la estabilidad de la situación existente y defiende todo lo que parece asegurarla. Ve en la monarquía y en la Iglesia católica el baluarte más seguro contra la anarquía y el caos; el feudalismo es para él simplemente el sistema que resulta de la hegemonía de estos poderes. No tiene nada que ver con las formas que la monarquía, la Iglesia y la nobleza han adoptado desde la Revolución, sino sólo con los ideales que ellas representan, y combate la democracia y el liberalismo simplemente porque sabe que toda la estructura de las jerarquías se derrumbará una vez que se la comience a criticar. Opina que «un poder sujeto a discusión, no existe».

La igualdad es una quimera irrealizable; nadie en el mundo la ha hecho realidad. Así como toda comunidad, sobre todo la familia, descansa en la autoridad, toda la sociedad debe también ser construida sobre el principio de autoridad. Los demócratas y los socialistas son soñadores extraños al mundo, y esto no sólo es verdad porque creen en la libertad y la igualdad, sino también porque idealizan desatinadamente al pueblo y al proletariado. Los hombres, sin embargo, son todos iguales fundamentalmente; todos se preocupan por sus ventajas y persiguen sólo sus propios intereses. La sociedad está totalmente dominada por la lógica de la lucha de clases; la guerra entre ricos y pobres, fuertes y débiles, privilegiados y desposeídos, no tiene límites. «Todo poder tiende a la propia conservación» (*El médico de aldea*), y toda clase oprimida, a la destrucción de su opresor; éstos son hechos inalterables. Pero Balzac no sólo está familiarizado ya con los conceptos de la lucha de clases, sino que está también en posesión del método de desenmascaramiento del materialismo histórico. «Se envía a galeras a un criminal —dice Vautrin en *Ilusiones perdidas*—, mientras que a un hombre que arruina a muchas familias por medio de la quiebra fraudulenta se le imponen un par de meses... Los jueces que sentencian al ladrón guardan las barreras entre ricos y pobres.... saben, desde luego, que el hombre que provoca una bancarota origina, a lo sumo, un desplazamiento en la distribución de la riqueza.»

Pero la diferencia fundamental entre Balzac y Marx está en que el escritor de *La comedia humana* juzga la lucha del proletariado exactamente igual a la de las otras clases, es decir como una lucha por ventajas y privilegios, y Marx, por el contrario, ve en la lucha del proletariado por el poder y en su victoria el comienzo de una nueva era en la historia del mundo, la realización de sus ideales y de una situación definitiva<sup>48</sup>. Balzac descubre antes que Marx, y por cierto de forma también definitiva para éste, la naturaleza ideológica de todo pensamiento. «Las virtudes comienzan con el bienestar», dice en *La madriguera*. Y en *Ilusiones perdidas*, Vautrin habla del «lujo de la conducta honrada», que uno puede permitirse sólo cuando ha alcanzado la posición que le corresponde y la fortuna apropiada a ella.

En su *Essai sur la situation du parti royaliste* (1832) se refiere ya Balzac al proceso de formación de las ideologías. «Las revoluciones se realizan —afirma— primero en las cosas materiales y en los intereses, después se extienden a las ideas y, finalmente, se transforman en principios.» La conexión material y esencial entre el pensamiento y la dialéctica y la conciencia la descubre ya Balzac en *Louis Lambert*, cuyo héroe, como él observa, es cada vez más consciente, después del espiritualismo de su juventud, de la contextura material de todo pensamiento. Evidentemente, no fue una coincidencia que Balzac y Hegel reconocieran casi simultáneamente la estructura dialéctica de la historia. La economía capitalista y la burguesía moderna estaban llenas de contradicciones y expresaban el condicionamiento antitético del desarrollo histórico más claramente que las culturas anteriores. Pero los fundamentos materiales de la sociedad burguesa no sólo eran intrínsecamente más transparentes que los del feudalismo, sino que también la nueva clase superior ponía mucho menos empeño que la antigua en disfrazar ideológicamente las premisas económicas de su predominio. De todas maneras, su ideología era todavía demasiado joven para ser capaz de ocultar su origen.

El rasgo predominante en la concepción del mundo propia de Balzac es su realismo, su observación sobria y desilusionada de las

<sup>48</sup> Marie Bor, *Balzac contre Balzac*. 1933, pág. 38.

cosas. Su materialismo histórico y su teoría de las ideologías son sólo objetivaciones de su sentido de la realidad. Balzac mantiene su punto de vista realista y crítico incluso ante aquellos fenómenos a los que está ligado por el sentimiento. Así, a pesar de su actitud *conservadora, acentúa la irresistibilidad del desarrollo que ha conducido a la moderna sociedad burguesa capitalista y no cae nunca en el provincianismo de los idealistas al juzgar la cultura técnica.* Su actitud ante la moderna industria como nuevo poder unificador del mundo es totalmente positiva <sup>49</sup>. Admira la moderna metrópoli con sus valores, su dinamismo y su ímpetu. París le encanta; lo ama a pesar de sus vicios, e incluso tal vez precisamente por la monstruosidad de ellos. Cuando habla del «grand chancre fumeux, étalé sur les bords de la Seine», delata en cada palabra la fascinación que se esconde detrás de su violenta expresión. El mito de París como nueva Babilonia, la ciudad de las luces nocturnas y de los paraísos secretos, el hogar de Baudelaire y Verlaine, Constantin Guys y Toulouse-Lautrec, el mito del París peligroso, tentador e irresistible, tiene su origen en *Ilusiones perdidas, Histoire des Treize y Papá Goriot*. Balzac es, sobre todo, el primer escritor que habla con entusiasmo de una moderna metrópoli y que encuentra agrado en una instalación industrial. A nadie se le ha ocurrido antes de él hablar de una instalación semejante en un paisaje de un valle como de *délicieuses fabriques* <sup>50</sup>. Esta admiración por la vida moderna y creadora, aunque sin compasión, es la compensación de su pesimismo, el brote de su esperanza y su confianza en el futuro. Sabe que no hay camino de regreso a la existencia patriarcal e idílica de la pequeña ciudad y de la aldea; pero sabe también que esta existencia no fue en modo alguno tan romántica y poética como se la suele describir, y que su «naturalidad» no significa otra cosa que ignorancia, enfermedad y pobreza (*El médico de aldea. Le Curé de village*). A pesar de su propia inclinación novelesca, Balzac es completamente ajeno al «misticismo social» del romanticismo <sup>51</sup>, y en lo que se refiere en particular a la «pureza de costumbres» y la «inocencia» de los

<sup>49</sup> E. Buttke, *Balzac als Dichter des modernen Kapitalismus*. 1932, pág. 28.

<sup>50</sup> Balzac, *Correspondance*. 1876, I, pág. 433.

<sup>51</sup> Ernest Seillière, *Balzac et la morale romantique*. 1922, pág. 61.

campesinos no se hace ilusiones en absoluto. Juzga las propiedades buenas y malas del pueblo con la misma objetividad que las virtudes y los vicios de la aristocracia, y su relación con las masas es tan poco dogmática y tan llena de contradicciones como su mezcla de amor y odio a la burguesía.

Balzac es, sin quererlo ni saberlo, un escritor revolucionario. Sus verdaderas simpatías están con los rebeldes y los nihilistas. La mayoría de sus contemporáneos reconocen la poca confianza que merece desde el punto de vista político; saben que, en el fondo, es un anarquista que se siente solidario siempre con los enemigos de la sociedad, los descarriados y los desarraigados. Louis Veuillot observa que defiende el trono y el altar de tal modo que los enemigos de estas instituciones no podrían deberle sino agradecimiento<sup>52</sup>. Alfred Nettement escribe en la *Gazette de France* (febrero 1836) que Balzac quería vengarse en la sociedad de todas las injurias que había sufrido en su juventud, y que su glorificación de las naturalezas antisociales no es otra cosa que esta venganza. Charles Weiss señala en sus recuerdos (octubre 1833) que Balzac se presentaba como legitimista, pero hablaba siempre como un liberal. Victor Hugo afirma que, lo quisiera o no, pertenecía a la raza de los escritores revolucionarios, y que en sus obras se revelaba el corazón de un auténtico demócrata. Zola, finalmente, establece la contradicción entre los elementos manifiestos y latentes de su concepción del mundo, y señala, anticipándose a la interpretación marxista, que el talento de un escritor puede muy bien estar en contradicción con sus convicciones.

— Pero el primero que descubre y define el auténtico sentido de este antagonismo es Engels. Él es el primero en tratar de manera científicamente desarrollable la contradicción entre las opiniones políticas y las creaciones artísticas del escritor, y formula con ello uno de los principios más importantes para la investigación de toda la sociología del arte. Desde entonces es evidente que el progresismo artístico y el conservadurismo político se concilian muy bien, y que todo artista honrado que describe la realidad fiel y sinceramente ejerce una influencia ilustradora y liberadora. Tal artis-

<sup>52</sup> André Bellessort, *Balzac et son oeuvre*. 1924, pág. 175.

ra ayuda inconscientemente a deshacer todo convencionalismo y todo tópico, todo tabú y todo dogma en los que se apoya la ideología de los elementos reaccionarios y antiliberales. Engels escribe en 1888, en una carta que se ha hecho famosa, a una tal Miss Harkness, entre otras cosas, lo siguiente:

«El realismo de que yo hablo puede manifestarse incluso a pesar de las opiniones del autor... Balzac, a quien yo tengo por un maestro del realismo mucho más grande que todos los Zolas del pasado, del presente y el futuro, nos da en *La comedia humana* una historia maravillosamente realista de la "sociedad" francesa, en la que a manera de crónica, casi año por año, desde 1816 hasta 1848, describe los ataques siempre crecientes de la burguesía triunfante contra la sociedad aristócrata, que se reconstituyó después de 1815 y, hasta donde pudo, levantó la bandera de la *vieille politesse française*. Describe cómo los últimos restos de esta sociedad, modelo para él, sucumbieron a los asaltos de los advenedizos vulgares y adinerados, o fueron corrompidos por ellos... Ciertamente que Balzac era políticamente legitimista; su gran obra es una constante elegía por la caída inevitable de la buena sociedad; todas sus simpatías están en la clase que está condenada a la extinción. Pero, a pesar de todo esto, su sátira no es nunca más aguda, su ironía no es nunca más amarga que cuando pone en movimiento precisamente a los hombres y mujeres con los que simpatiza más profundamente: los nobles... Que Balzac se viera obligado a obrar contra sus propias simpatías de clase y sus prejuicios políticos, que viera la necesidad de la caída de sus favoritos, los nobles, y los describiera como gentes que no merecen un destino mejor, y que viera los verdaderos hombres del futuro precisamente donde en aquel momento dado había que encontrarlos solamente, lo considero como uno de los más grandes triunfos del realismo y uno de los rasgos más magníficos del viejo Balzac»<sup>53</sup>.

Balzac es un naturalista que se concentra en el enriquecimiento y diferenciación de sus vivencias. Pero, si se entiende por

---

<sup>53</sup> Karl Marx-Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*, ed. por I. K. Luppold, 1937, págs. 53 sig. También en «International Literature», julio de 1933, núm. 3, pág. 114.

naturalismo la nivelación absoluta de todos los datos de la realidad, el mismo criterio de verdad en todas las partes de la obra de un artista, entonces se dudará en llamarle naturalista. Pues se debe más bien hacer constar que su fantasía romántica y su inclinación al melodrama le empujan constantemente, y que con frecuencia escoge no sólo los caracteres más excéntricos y las situaciones más inverosímiles, sino que construye también los escenarios de sus historias de tal manera que es imposible imaginarlos en concreto, y que sólo por el color y las notas de la descripción contribuyen al efecto que se pretende lograr sobre el ánimo. Clasificar a Balzac como naturalista pura y simplemente puede conducir solamente a desilusiones. No tiene sentido ni objeto compararlo como psicólogo o pintor de ambiente con los maestros de la novela naturalista posterior, con Flaubert o Maupassant, por ejemplo. Si no se quiere disfrutar de su obra como descripciones de la realidad y simultáneamente como las visiones más audaces y violentas, y se espera de él algo distinto de la mezcla confusa de estos elementos, nunca se encariñará uno con él. El arte de Balzac está dominado por el apasionado deseo de entregarse a la vida, pero debe relativamente poco a la observación directa: la mayor parte es inventado, discutido, reelaborado en el sentimiento.

Toda obra de arte, incluso la más naturalista, es una idealización de la realidad, una leyenda, una especie de utopía. Aceptamos, incluso en el estilo más anticonvencionalista, ciertas características, como, por ejemplo, los colores claros y las manchas sin contorno de la pintura impresionista, o el carácter incoherente e inconsecuente de la novela moderna, admitiéndolos de antemano como verdaderos y apropiados. Pero la descripción que Balzac hace de la realidad es todavía más caprichosa que la de la mayoría de los naturalistas. Despierta la impresión de fidelidad a la vida principalmente por el despotismo con que somete a los lectores a su humor y por la microcósmica totalidad de su mundo ficticio, que excluye de antemano la competencia de la realidad empírica. Sus figuras y escenarios parecen tan auténticos no porque los rasgos particulares con que son descritos correspondan a la experiencia real, sino porque están dibujados tan aguda y circunstancialmente

como si hubieran sido observados y copiados de la realidad. Tenemos la sensación de estar ante una realidad compacta porque los elementos individuales de este microcosmos están unidos entre sí de manera inseparable, porque las figuras son inimaginables sin su entorno, los caracteres sin su constitución física y los cuerpos sin los objetos de que están rodeados.

Las obras de arte clásico están separadas del mundo exterior y están unas junto a otras en estricto aislamiento dentro de su propia esfera estética. Todo naturalismo, es decir toda dependencia evidente de un modelo, rompe la inmanencia de esta esfera, y toda forma cíclica que reúne en sí distintas representaciones artísticas anula la autocracia de la obra de arte individual. La mayoría de las creaciones del arte medieval han surgido como tales composiciones aditivas, abarcando en sí varias unidades independientes. La épica caballeresca y las novelas de aventuras, con sus historias ensartadas de manera inacabable y sus figuras en parte repetidas, pertenecen a esta categoría lo mismo que los ciclos pictóricos de la pintura medieval y los innumerables episodios de los misterios. Cuando Balzac descubrió su sistema y cayó en la idea de *La comedia humana* como un marco que abarca las distintas novelas, regresó propiamente a este método medieval de composición y se apropió una forma para la que la autarquía y la unidad cristalina de la obra de arte clásico habían perdido su sentido y su valor. Pero ¿cómo volvió Balzac a esta forma «medieval»? ¿Cómo pudo sobre todo actualizarla a mediados del siglo XIX? El método artístico medieval estaba totalmente desplazado por el clasicismo del Renacimiento, por su idea de la unidad y de la subordinación. Mientras este clasicismo estuvo vivo, la composición cíclica no pudo nunca ponerse en vigor; pero el clasicismo tuvo vida sólo mientras se creyó poder dominar la realidad material. El predominio del arte clásico cesa con la aparición del sentimiento de dependencia de las condiciones materiales de la vida. También en este aspecto los románticos son predecesores de Balzac.

Zola, Wagner y Proust señalan las etapas posteriores de esta evolución y ponen cada vez más en vigor la tendencia al estilo cíclico, enciclopédico y abarcador del mundo, en contraste con el

principio de unidad y selección. El artista moderno quiere participar en una vida que aparentemente es inagotable y que no puede reducirse a una simple obra. Sólo puede expresar la grandeza por el entorno, y la fuerza por la carencia de límites. Proust era a todas luces consciente de su relación con la forma cíclica de Wagner y Balzac. «El músico (o sea Wagner) —escribe— siente inevitablemente la misma embriaguez que Balzac cuando miraba sus creaciones con ojos de extraño y al mismo tiempo con ojos de padre... Él observó entonces que serían mucho más bellas unidas en un ciclo mediante figuras repetidas, y añadió a su obra una pincelada, la última, la más sublime..., una unidad suplementaria, pero en modo alguno artificial... Una unidad que no había sido reconocida, pero que por ello era tanto más real, tanto más vital...»<sup>54</sup>.

De las dos mil figuras de *La comedia humana*, cuatrocientas sesenta se repiten en varias novelas. Henry de Marsay, por ejemplo, aparece en veinticinco obras distintas, y sólo en *Esplendor y miseria de las cortesanas* aparecen ciento cincuenta figuras que desempeñan también en otras partes del ciclo un papel más o menos importante<sup>55</sup>. Todas estas figuras son más amplias y más ricas de contenido que cada una de las obras individuales, y tenemos la sensación de que Balzac no nos cuenta de ellas todo lo que sabe y podría contarnos. Cuando una vez se le preguntó a Ibsen por qué había dado un nombre que sonaba tan extraño a la heroína de su *Casa de muñecas*, contestó que había tomado el nombre de su abuela, que era italiana. Realmente se llamaba Eleonora, pero en su niñez se la llamaba carinosamente Nora. A la objeción de que todo esto no tenía nada que ver propiamente con la obra, contestaba sorprendido: «Pero los hechos son siempre hechos.» Thomas Mann tiene toda la razón al decir que Ibsen pertenece a la misma categoría que los otros dos grandes ingenios teatrales del siglo XIX, Zola y Wagner<sup>56</sup>. También en él la obra aislada ha perdido la finalidad microcósmica de la forma clásica. Hay un número extraordinario de anécdotas como las de Ibsen referentes a la relación de Balzac con

<sup>54</sup> Marcel Proust, *La prisonnière*, I. (Ed. cast., *La prisionera*.)

<sup>55</sup> E. Preston, *Recherches sur la technique de Balzac*, 1926, págs. 5, 222.

<sup>56</sup> Thomas Mann, *Die Forderung des Tages*, 1930, págs. 273 sigs.

sus personajes. La más conocida es el incidente con Jules Sandeau, quien le hablaba de su hermana enferma, y al que interrumpió con estas palabras: «Todo eso está muy bien, pero volvamos a la realidad: ¿con quién casamos a Eugenia Grandet?» O la pregunta con que sorprendió a un amigo suyo: «¿Sabes con quién se va a casar Félix de Vaudeville? Con una De Grandville. ¡No digas que no es un buen partido!» Pero la anécdota más bella y característica de todas es la de Hofmannsthal, en la que se hace decir a Balzac en una imaginaria conversación: «Mi Vautrin la considera (*Venice Preservée*, de Otway) la obra más bella de todas. Yo doy gran valor al juicio de un hombre como éste»<sup>57</sup>. La existencia real de sus personajes fuera de las obras es para Balzac una realidad tan natural y evidente que podía decir de antemano lo que Vautrin, Marsay o Rastignac pensaban o hubieran pensado de cualquier obra o libro. La trascendencia de la esfera de la obra llega en Balzac a tal extremo que con frecuencia alude en *La comedia humana* a personajes que no aparecen en la novela en cuestión, y cita los títulos de ciertas partes de la obra total simplemente como referencias eruditas.

Es sabido cuánto le gustaba a Paul Bourget hojear, en el *Répertoire de La comedia humana*, ese «¿quién es quién?» de las figuras de Balzac<sup>58</sup>. Su afición es considerada hoy precisamente como credencial de un auténtico balzacista; pero de todas maneras es signo de la comprensión de la naturaleza de *La comedia humana* como ligada a la vida real, sólo en parte concebida según la estética, y sólo en parte operante según ella. Balzac representa un momento huidizo de la evolución artística que va de lo artístico de la literatura clásica y romántica al esteticismo de Flaubert y Baudelaire; es la hora breve de un arte dedicado por completo a los problemas de la vida del momento. No hay en el siglo XIX un escritor que esté más lejos que Balzac de *l'art pour l'art* ni haya tenido menos que ver con el purismo estético. Nunca se disfrutarán las obras de Balzac tranquilamente y con plena conciencia si uno no se aviene de antemano con el hecho de que son una mezcla desequilibrada y en

<sup>57</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Unterhaltungen über literarische Gegenstände*, 1904, pág. 40.

<sup>58</sup> A. Cerfberr-J. Christophe, *Répertoire de la Comédie Humaine*, 1887.

parte cruda que apenas si tienen nada que ver con los principios clásicos del «nada más y nada menos» y la traslación de los datos de la realidad a un mismo plano. La obra de arte como conjunto es siempre una ficción; incluso las creaciones más completas del arte están llenas de elementos caóticos y dispares, pero las obras de Balzac son simplemente el ejemplo clásico de la evasión de los mandamientos de todas las reglas estéticas. Si se toman como patrón las obras clásicas, se encontrarán en ellas las transgresiones más flagrantes de los mandamientos más liberales del arte. Aun estando bajo su hechizo, cuando arden todavía en el alma las furias auto-destructivas de sus figuras, la tormenta de las escenas y las terribles palabras de sus rebeldes y desesperados, hay que admitir que en estas obras está «equivocado» casi todo lo racionalmente analizable. Hay que admitir que Balzac no puede ni componer ni desarrollar limpiamente una acción, que con frecuencia sus caracteres están compuestos tan borrosamente y son tan heterogéneos como sus ambientes y escenarios, que su naturalismo no es sólo incompleto, sino también incorrecto, que su psicología a veces no sólo es inverosímil, sino también torpe y sumaria. Y, sobre todo, no debe ocultarse que junto a estas deficiencias hay también atroces faltas de gusto; que nuestro autor carece de toda autocrítica y que para él cualquier medio es bueno para sorprender y subyugar al lector; que ya no posee nada de la cultura del siglo XVIII, de su discreción, de su carácter accesorio, elegante y frívolo; que su gusto está a la altura del público de la novela de folletín, y por cierto de la peor; que para él nada resulta demasiado recargado, exagerado ni amanerado; que es incapaz de expresar sin énfasis y sin superlativos cualquier cosa que le afecte cordialmente; que tiene la boca siempre llena, que es fanfarrón y mareante, que es tan charlatán aborrecible cuando quiere darse aires de erudito y filósofo, y que, como pensador, lo es más grande cuando menos lo piensa, cuando piensa y razona espontáneamente de su sentido de la vida según sus intereses personales y su situación histórica.

Pero lo que causa un efecto más desastroso es la falta de gusto de su estilo: su confuso torrente de palabras, su burda solemnidad, sus metáforas afectadas y pomposas, su entusiasmo siempre

ardiente y su emoción que quiere ser siempre sublime. Ni siquiera sus diálogos son impecables; también en ellos hay pasajes muertos y notas que «disuenan» como si se cantara desentonando. Es bien conocido el razonamiento con que Taine intenta explicar y justificar las peculiaridades estilísticas de Balzac. Hace notar que hay en literatura diversos modos de expresión, todos igualmente válidos, y acentúa que el autor de *La comedia humana* no se dirige precisamente al público de los salones de los siglos XVII y XVIII, a un público sensible a las más leves indicaciones en vez de a los colores chillones y las notas estridentes, sino que, por el contrario, escribe para gente a la que impresiona la novedad, lo sensacional y lo exagerado, es decir para los lectores de la novela de folletín<sup>59</sup>. Este es indudablemente un ejemplo espléndido de crítica literaria sociológica; porque si muchos escritores de la generación de Balzac evitaron sus yerros estilísticos, pocos fueron tan íntimamente ensalzados en su propio tiempo como él. ¿Pero no se debe más bien, en vez de disculpar las debilidades de Balzac, intentar explicar la contigüidad inmediata en él de lo grandioso y lo mediocre? ¿Y no se debe aducir, sobre todo como explicación sociológica, que las peculiaridades de su estilo se deben principalmente a que él era un plebeyo y constituía la expresión intelectual de la nueva burguesía, relativamente inculta pero extraordinariamente activa y eficaz?

Se ha señalado repetidamente que Balzac pinta en sus obras mucho más el retrato de la generación siguiente que el de la suya propia, y que sus *nouveaux riches* y sus *parvenus*, sus especuladores y sus vividores, sus artistas y sus *cocottes* son más característicos del Segundo Imperio que de la Monarquía de Julio. Aquí, efectivamente, parece que la vida ha imitado al arte. Balzac es uno de los profetas literarios en los que la visión era más fuerte que la observación. «Profeta» y «visionario» son naturalmente sólo simples palabras de perplejidad que disimulan nuestra desorientación ante un arte cuyo mágico efecto parece crecer con cada deficiencia. Pero ¿qué otra cosa puede decirse si no de una obra como, por ejemplo, *Chef d'oeuvre inconnu*, que combina la más profunda penetración en el sentido de la vida y del presente con una increíble ingenuidad?

<sup>59</sup> Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*. 1865, págs. 104-113.

Frenhofer, se dice en ella, es el discípulo más grande de Mabuse, el único al que el maestro ha transmitido su arte de infundir la vida en las figuras pintadas. Trabaja hace diez años en una obra, el retrato de una mujer, en la que lucha por lograr el objetivo más alto de todo arte: por el secreto de Pigmalión. Se siente cada día más cerca de la meta: sin embargo, siempre hay algo invencible, insoluble e inasequible. Cree que es la realidad la que lo retiene, que no ha encontrado todavía el modelo justo. Entonces Poussin, en su entusiasmo por el arte, le lleva un día a su amante, que se supone que tiene el cuerpo más perfecto que se ha pintado nunca. Frenhofer se arrebató ante la belleza de la muchacha. Sin embargo, sus ojos resbalan por el joven cuerpo y retornan al cuadro inacabado e inacabable. La realidad ya no lo retiene, ha matado la vida dentro de sí. Pero el cuadro, la obra de su vida, que él, más celoso que Poussin de su amante, no ha querido hasta ahora revelar a ojos extraños, el cuadro no contiene más que un incomprensible barullo de confusas líneas y manchas que él ha pintado y amontonado unas sobre otras en el curso de los años, y bajo las cuales sólo son discernibles las formas de unas piernas perfectamente modeladas. Balzac previó el destino del arte del pasado siglo y lo describió artísticamente de manera insuperable. Conoció las consecuencias de su extrañamiento de la vida y del público, y comprendió mejor que el más erudito y el más genial de sus contemporáneos el esteticismo, el nihilismo, el peligro de autodestrucción que lo amenazaba y que en el Segundo Imperio había de convertirse en una terrible realidad.

## EL SEGUNDO IMPERIO

LOS románticos eran conscientes por completo de la pérdida de prestigio que el escritor había sufrido desde la Revolución, y buscaban refugio contra el público hostile en el individualismo. Su sentimiento de desarraigo se manifestaba en un exasperado ánimo de lucha; sin embargo, no consideraban desesperada ni mucho menos su lucha contra la sociedad. Los escritores de la generación de 1830 fueron los primeros en perder la acometividad de sus predecesores y comenzaron a resignarse con su aislamiento; su protesta se limitaba a acentuar la diferencia entre ellos y el público al que servían. Los escritores de la generación siguiente llegaron a tal punto en su orgullo que renunciaron a esta pública manifestación de independencia y se envolvieron en el velo de su ostentosa impersonalidad e insensibilidad. Su reserva, empero, era completamente distinta de la objetividad de los siglos XVII y XVIII. Los escritores de la época clásica querían distraer a sus lectores, instruirlos o conversar con ellos sobre determinados problemas de la vida. Desde el romanticismo, por el contrario, la literatura pasa, de ser una distracción o una charla entre autor y público, a ser una autorrevelación y una autoglorificación del autor. Por consiguiente, cuando Flaubert y los parnasianos intentan disimular sus sentimientos personales, su reserva no significa en modo alguno un regreso al espíritu de la literatura prerromántica, antes bien representa la forma más vanidosa y arrogante del individualismo, un individualismo al que ni siquiera le parece que merezca la pena descubrirse.

1848 y sus consecuencias alejaron totalmente del público a los verdaderos artistas. También ahora, como en 1789 y en 1830, a la Revolución siguió un período de la máxima actividad y productividad intelectual, y finalizó, como las revoluciones anteriores, con la

derrota definitiva de la democracia y de la libertad intelectual. La victoria de la reacción estuvo acompañada de una increíble pérdida de nivel en el pensamiento y de un embrutecimiento absoluto del gusto. La conspiración de la burguesía contra la Revolución, al calificar de alta traición la lucha de clases que enfrentaba en dos campos a la sociedad, pacífica en sí<sup>60</sup>, la supresión de la libertad de prensa, la creación de la nueva burocracia como el sostén más seguro del régimen y el establecimiento del Estado policíaco como el juez más competente en todas las cuestiones de moral y de gusto, produjeron en la cultura de Francia una fisura como no había conocido ninguna otra época. Este fue, pues, el principio de aquella contradicción entre mojigatería y rebeldía que hoy todavía sigue sin resolver y aquella oposición del Estado que convirtió a una parte de la intelectualidad en elemento de desmoralización.

El socialismo cayó sin resistencia, víctima del «orden» restaurado. En los diez primeros años que siguen al golpe de Estado no hay en Francia ningún movimiento obrero digno de mención. El proletariado está agotado, intimidado, confuso; sus uniones han sido disueltas, sus dirigentes, recludos, expulsados o reducidos al silencio<sup>61</sup>. Las elecciones de 1863, que traen consigo un considerable aumento de la oposición, anuncian los primeros signos de un cambio. Los trabajadores se agrupan de nuevo en asociaciones, las huelgas se multiplican y Napoleón III se ve obligado a hacer constantemente nuevas concesiones. Sin embargo, el socialismo no hubiera alcanzado sus objetivos en mucho tiempo si no hubiera encontrado una ayuda involuntaria en la alta burguesía liberal, que veía en el cesarismo de Napoleón un peligro para su propio poder. En estas íntimas contradicciones del régimen está la explicación del desarrollo político después de 1860, de la caída del gobierno autoritario y de la decadencia del Imperio<sup>62</sup>. El dominio de Napoleón III se apoyaba en el capital financiero y en la gran industria; el ejército era muy útil en la lucha contra el proletariado, pero con-

<sup>60</sup> Cf. el discurso de Tocqueville en la Asamblea Nacional, cit. por Paul Louis, *Histoire du socialisme en France*, 3.<sup>a</sup> ed., 1936, pág. 191.

<sup>61</sup> *Ibid.*, págs. 200 sig.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pág. 197.

tra la burguesía era tanto más inútil cuanto que sólo podía existir gracias al favor de esta clase. El Segundo Imperio es inconcebible sin el auge económico con el que coincidió. Su fuerza y su justificación estaban en la riqueza de sus ciudadanos, en los nuevos descubrimientos técnicos, en la construcción de ferrocarriles y vías fluviales, en la ampliación y aceleración del tráfico de mercancías y en la difusión y creciente flexibilidad del sistema de créditos. Durante la Monarquía de Julio era todavía la política la que atraía a los jóvenes talentos en su mayoría; ahora es la economía la que absorbe a los mejores hombres. Francia se vuelve capitalista no sólo en las circunstancias latentes, sino también en las formas manifiestas de su cultura. Es verdad que el capitalismo y el industrialismo se mueven por caminos conocidos hace tiempo, pero es ahora cuando por vez primera ejercen su influencia en todos los ámbitos, y la vida diaria de los hombres, su vivienda, sus medios de transporte, sus técnicas de iluminación, su alimentación y su vestido experimentan desde 1850 modificaciones más radicales que en todos los siglos anteriores desde el comienzo de la moderna civilización urbana. La demanda de artículos de lujo y, sobre todo, el afán de diversiones son incomparablemente más grandes y más generales que nunca.

El burgués se vuelve vanidoso, exigente, arrogante y cree poder hacer olvidar, con meras formalidades externas, la modestia de su origen y la promiscuidad de la nueva sociedad de moda, en la que el *demi-monde*, las actrices y los forasteros desempeñan un papel inaudito hasta entonces. La disolución del *ancien régime* entra en su estadio final, y, con la desaparición de los últimos representantes de la antigua buena sociedad, la cultura francesa sufre una crisis más grave que cuando padeció su primera conmoción. En arte, sobre todo en arquitectura y en decoración de interiores, nunca había imperado tanto el mal gusto como ahora. Para los nuevos adinerados, que son lo bastante ricos como para querer brillar, pero no lo bastante antiguos como para brillar sin ostentación, no hay nada demasiado caro ni pomposo. No hacen distinción alguna en los medios, en la aplicación de materiales verdaderos ni falsos, ni en los estilos, que acoplan y mezclan. Renacimiento y Barroco son para

ellos sólo un medio para un fin, como mármol y ónix, terciopelo y seda, espejo y cristal. Imitan los palacios romanos y los castillos del Loira, los atrios pompeyanos y los salones barrocos, el mobiliario de los ebanistas Luis XV y las tapicerías de las manufacturas Luis XVI. París adquiere un nuevo esplendor, un nuevo aspecto cosmopolita. Pero su grandeza es con frecuencia sólo aparente; el material pretencioso es frecuentemente sólo un sucedáneo; el mármol, sólo escayola; la piedra, sólo mortero. Las magníficas fachadas son sólo imitadas; la rica decoración es inorgánica y amorfa. En la arquitectura hay una nota de falsedad que corresponde al carácter de *parvenue* de la sociedad dominante. París se convierte otra vez en capital de Europa, pero no en centro del arte y la cultura, como antes, sino en metrópoli del placer, en ciudad de la ópera, de la opereta, del baile, de los bulevares, los restaurantes, los grandes almacenes, las exposiciones mundiales y los placeres corrientes y baratos.

El Segundo Imperio es el período clásico del eclecticismo, un período sin estilo propio en arquitectura y artes industriales, y sin unidad estilística en pintura. Surgen nuevos teatros, hoteles, palacios para alquilar, cuarteles, almacenes, mercados; surgen avenidas y paseos de circunvalación. París es casi reconstruido por Haussmann. Sin embargo, todo esto, si se excluyen el principio de espaciosidad y el comienzo de la construcción con hierro, da la impresión de carecer de toda idea original arquitectónica. Naturalmente, también en épocas precedentes existieron distintos estilos simultáneos que rivalizaban, y también la discrepancia entre un estilo históricamente importante, que no correspondía al gusto de las clases preponderantes, y otro de menos valor, insignificante históricamente pero popular, era un fenómeno bien conocido hacía tiempo. Sin embargo, nunca encontraron las tendencias artísticamente importantes tan escaso eco en los contemporáneos como ahora; y en ninguna otra época percibimos tan agudamente como en ésta que toda historia de arte y literatura que hable sólo de los fenómenos de valor estético y de la importancia histórica da una imagen incompleta de la auténtica vida artística del período; en otras palabras, que la historia de las tendencias progresistas orientadas al futuro, y la de las tendencias predominantes en virtud de

su éxito y su influencia momentáneos, se refieren a dos series de hechos completamente divergentes. Un Octave Feuillet o un Paul Baudry, que en nuestros libros de texto ocupan diez líneas, alcanzan en la conciencia del público contemporáneo incomparablemente más espacio que Flaubert o Courbet, a los que nosotros dedicamos muchas páginas. La vida artística del Segundo Imperio está dominada por una producción fácil y placentera, destinada a la cómoda y mentalmente perezosa burguesía. La burguesía, que hace surgir la pretenciosa arquitectura de la época, basada en los modelos más grandiosos, pero habitualmente vacía e inorgánica, y que llena sus viviendas con los artículos seudohistóricos más caros, pero completamente superfluos con frecuencia, fomenta una pintura que no es otra cosa que una agradable decoración para las paredes, una literatura que no es más que una diversión apacible, una música que es fácil e insinuante, y un drama que celebra su triunfo con los trucos de la *pièce bien faite*. El gusto malo, incierto y fácil de contentar se pone de moda, y el arte verdadero se convierte en posesión de una pequeña capa de conocedores, que no está en condiciones de ofrecer a los artistas una compensación adecuada a sus obras.

El naturalismo, que contiene en germen toda la evolución posterior y puede reclamar como suyas las creaciones artísticas más importantes del siglo, es el arte de la oposición, es decir el estilo de una reducida minoría tanto entre los artistas como entre el público. Es objeto de un ataque concentrado por parte de la Academia, de la Universidad y de la crítica; en suma, de todos los círculos oficiales e influyentes. Y la hostilidad se agudiza tan pronto como los objetivos y principios del movimiento se hacen más precisos, y el llamado «realismo» se desarrolla convirtiéndose en el «naturalismo». Semejante separación de ambas fases, cuyas fronteras en realidad son borrosas, demuestra ser inútil por completo desde un punto de vista práctico, cuando no justamente desconcertante. De cualquier manera, es más conveniente denominar naturalismo a la totalidad del movimiento artístico en cuestión y reservar el concepto de realismo para la filosofía opuesta al romanticismo y a su idealismo. El naturalismo como estilo artístico y el realismo como

actitud filosófica son completamente inequívocos, mientras que la distinción entre un naturalismo y un realismo en el arte no hace más que complicar la cuestión y colocarnos ante un falso problema. Por otra parte, con el concepto de «realismo» queda mucho más acentuada la oposición al romanticismo. De lo contrario, tanto el hecho de que estemos tratando aquí de la continuación directa de la intención artística del romanticismo, como la circunstancia de que el naturalismo represente mucho más una lucha constante contra el espíritu del romanticismo que un triunfo sobre él, quedarían desatendidos. El naturalismo es un romanticismo con convencionalismos nuevos y con nuevas premisas, más o menos arbitrarias, de la verosimilitud. La diferencia más importante entre naturalismo y romanticismo está en el cientificismo de la nueva tendencia, en la aplicación de los principios de las ciencias exactas a la descripción artística de la realidad. El predominio del arte naturalista en la segunda mitad del siglo XIX es enteramente sólo un síntoma del triunfo de la concepción del mundo propia de las ciencias naturales y del pensamiento racionalista y tecnológico sobre el espíritu del idealismo y del tradicionalismo.

El naturalismo hace derivar casi todos sus criterios de probabilidad del empirismo de las ciencias naturales. Fundamenta su criterio de la verdad psicológica en el principio de causalidad; el desarrollo correcto de la acción, en la eliminación de la casualidad y el milagro; su descripción del ambiente, en el pensamiento de que todo fenómeno natural tiene lugar dentro de una serie infinita de condiciones y motivos; su utilización de pormenores característicos, en el método de observación propio de las ciencias naturales, que no descuidan ninguna circunstancia por nimia que sea, y su evitación de la forma pura y definida, en la inconclusión inevitable de la investigación científica. Pero la fuente principal de la doctrina naturalista es la experiencia política de la generación de 1848: el fracaso de la Revolución, la represión de la insurrección de junio y la subida al poder de Luis Napoleón. La desilusión de los demócratas y el desencanto general que estos acontecimientos provocan encuentran su expresión perfecta en la filosofía objetiva, realista y estrictamente empírica de las ciencias naturales. Después del fracaso de todos los

ideales, de todas las utopías, la tendencia general es atenerse a los hechos y nada más que a los hechos. El origen político del naturalismo explica sobre todo sus rasgos antirrománticos y morales: la renuncia a la fuga de la realidad y la exigencia de esa actitud absoluta en la descripción de los hechos; el deseo de impersonalidad e insensibilidad como garantías de la objetividad y la solidaridad social; el activismo como actitud que quiere no sólo conocer y describir la realidad, sino modificarla; la modernidad, que se atiene al presente como único objeto importante; la tendencia popular, finalmente, tanto en la elección de temas como en la de público. La frase de Champfleury, «le public du livre à vingt sous, c'est le vrai public»<sup>63</sup>, muestra en qué dirección ha influido la revolución de 1848 en la literatura y cuán distinto es el nuevo concepto de lo popular del de los antiguos folletinistas. Éstos escribían para las amplias masas porque querían escribir para todos, mientras que los naturalistas, es decir Champfleury y su círculo, quieren escribir sobre todo para las masas. Sin embargo, hay dos tendencias diferentes en la literatura naturalista: el naturalismo de los escritores que provienen de la bohemia, los Champfleury, Duranty y Murger, y el naturalismo de los «rentistas», los Flaubert y los Goncourt<sup>64</sup>. Los dos campos se enfrentan con hostilidad total. A la bohemia le resulta odioso todo tradicionalismo, mientras que a Flaubert y sus amigos, por el contrario, les parece sospechoso todo escritor que pretenda el favor popular.

El naturalismo comienza como un movimiento del proletariado artístico. Su primer maestro es Courbet, un hombre del pueblo, que carece de todo sentido para la respetabilidad burguesa. Después de que la vieja bohemia se ha disuelto y que sus miembros se han convertido en favoritos de la burguesía romántica o bien ocupan buenas posiciones burguesas, se constituye en torno a Courbet un nuevo círculo, un segundo *cénacle* de la bohemia. El pintor de *El picapedrero* y de *Entierro en Ornans* debe su posición de guía principalmente a cualidades humanas y no artísticas, sobre todo a su origen, a la circunstancia de que describe la vida del pueblo y de que se dirige con su arte al pueblo, o, al menos, a los sectores más amplios

<sup>63</sup> Pierre Martino, *Le roman réaliste sous le Second Empire*. 1913, pág. 85.

<sup>64</sup> A. Thibaudet, *Hist. de la lit. française de 1789 à nos jours*. 1936, pág. 361.

del público, a que lleva la existencia insegura y libre del proletariado artístico, desprecia al burgués y los ideales burgueses, es un revolucionario y un demócrata convencido, un perseguido y un despreciado. La teoría naturalista surge precisamente como defensa de su arte contra la crítica tradicionalista. Champfleury explica en ocasión de la exposición de *Entierro de Ornans* (1850): «De ahora en adelante los críticos han de decidirse por o contra el *realismo*.» Con esto se ha dicho la palabra definitiva<sup>65</sup>. Intrínsecamente, ni en el concepto ni en la práctica es nuevo este arte, aunque nunca tal vez se había representado la vida diaria con tal brutalidad. Pero es nueva su tendencia política, el mensaje social que contiene, la representación del pueblo sin condescendencia alguna, sin rasgos altaneros y sin interés folklórico. Pero, por lo que tiene también de nueva esta actitud social y por lo mucho que se habla en el círculo de Courbet de fin humanitario y de la tarea política del arte, la bohemia es y sigue siendo una heredera del romanticismo estetizante. Ella, con frecuencia, adscribe incluso al arte una significación que no poseyó ni siquiera en las teorías más exaltadas de los románticos, convirtiendo en profeta a un pintor confusamente charlatán y en acontecimiento histórico la exposición de un cuadro invendible.

Pero la pasión que llena a Courbet y sus seguidores es fundamentalmente un sentimiento político; su confianza en sí mismos arranca del convencimiento de que son los adelantados de la verdad y los precursores del futuro. Champfleury afirma que el realismo no es otra cosa que la tendencia artística que corresponde a la democracia, y los Goncourt identifican simplemente la bohemia con el socialismo en la literatura. Realismo y rebelión política son a los ojos de Proudhon y Courbet sólo expresiones diferentes de la misma actitud, y no ven entre verdad social y artística ninguna diferencia esencial. Courbet dice en una carta en 1851: «Yo soy no sólo socialista, sino también demócrata y republicano, partidario de la revolución, en una palabra, y, sobre todo, un realista, es decir un amigo sincero de la auténtica verdad»<sup>66</sup>. Y Zola no hace otra cosa que continuar la idea de Courbet cuando acentúa: «La République

<sup>65</sup> Émile Bouvier, *La bataille réaliste*. 1913, pág. 237.

<sup>66</sup> Jules Coulin, *Die sozialistische Weltanschauung i. d. franz. Mal.*. 1909, pág. 61.

sera naturaliste ou elle ne sera pas»<sup>67</sup>. En la repulsa del naturalismo no se expresa otra cosa que el instinto de conservación de las clases dominantes, su sentimiento totalmente cierto de que todo arte que represente la vida imparcial y crudamente es en sí un hecho revolucionario. En relación con este peligro, el conservadurismo tiene ideas más claras que la misma oposición<sup>68</sup>. Gustave Planche dice francamente en la *Revue des Deux Mondes* que la oposición al naturalismo es una profesión de fe en el orden existente y que, con su repulsa, se rechazan al mismo tiempo el materialismo y la democracia de la época<sup>69</sup>.

La crítica conservadora de la década de 1850 aduce contra el naturalismo todos los argumentos conocidos, y trata de embozar con objeciones estéticas los prejuicios políticos y sociales que determinan su actitud antinaturalista. El naturalismo, dice, carece de todo idealismo y de toda moral, se goza en lo feo y lo vulgar, en lo morboso y lo obscuro, y representa una imitación servil e indiscriminada de la realidad. Pero lo que molesta a los críticos conservadores, naturalmente, no es el grado, sino el objeto de la imitación. Saben demasiado bien que Courbet, con la destrucción de la χαλκόςγαθία clásico-romántica y la abolición del antiguo ideal de belleza, que se ha mantenido casi inalterable hasta 1850 aproximadamente, a pesar de las revoluciones y de las reestratificaciones de la sociedad, lucha por un nuevo tipo humano y por un nuevo orden social. Sienten que la fealdad de sus campesinos y trabajadores y la corpulencia y la vulgaridad de sus mujeres de la clase media son una protesta contra la sociedad existente, y que su «desprecio del idealismo» y su «revolcarse en el fango» son parte de las armas revolucionarias del naturalismo. Millet pinta la apoteosis del trabajo corporal y convierte al campesino en héroe de una nueva epopeya, y Daumier describe la obstinación y la torpeza del burgués mantenedor del Estado, se mofa de su política, de su justicia, de sus diversiones, y descubre toda la farsa fantasmal que se esconde de-

<sup>67</sup> Émile Zola, *La République et la litt.*, 1879.

<sup>68</sup> Oliver Larkin, *Courbet and his Contemporaries*, en *Science and Society*, 1939, III, 1, pág. 44.

<sup>69</sup> É. Bouvier, *op. cit.*, pág. 248.

trás de la respetabilidad burguesa. Es evidente que la elección de motivo no está condicionada tanto por consideraciones artísticas como políticas.

Incluso la pintura de paisaje se convierte en una manifestación contra la cultura de la sociedad dominante. Es cierto que el paisaje moderno había surgido desde el primer momento como contraposición a la vida de las ciudades industriales, pero la pintura paisajista romántica representaba todavía un mundo autónomo, el cuadro de una existencia irreal e ideal que en modo alguno podía poner en relación directa con la vida actual y cotidiana. Este mundo era tan distinto del escenario de la vida real contemporánea que podía ser concebido ciertamente como su antítesis, pero difícilmente como una protesta contra ella. El *paysage intime* de la pintura moderna, por el contrario, describe un ambiente que, en su tranquilidad e intimidad, es diferente por completo de la ciudad, pero que, sin embargo, está tan cercano a ella por su carácter sencillo, antirromántico y cotidiano que se imprime por sí misma la comparación entre ambos. Las románticas cumbres y los tranquilos lagos, e, incluso, los bosques y los cielos de Constable, tenían algo de fabuloso y mítico en sí, mientras que los claros en el bosque y las manchas de bosque de los pintores de Barbizon dan la impresión de tan naturales e íntimos, parecen tan fáciles de alcanzar y poseer que los modernos hombres de ciudad han de sentirlos siempre como un aviso y un reproche. En la elección de estos motivos triviales e «impoéticos» se expresa el mismo espíritu democrático que en la elección de tipos de Courbet, Millet y Daumier, con la única diferencia de que los paisajistas parecen decir: la naturaleza es siempre y en todas partes bella, no se necesitan motivos «ideales» para hacer justicia a su belleza, y, en cambio, los pintores de figuras quieren probar que el hombre es feo y deplorable, tanto si oprime a otros como si es oprimido. Sin embargo, el paisaje naturalista, a pesar de su sinceridad y su sencillez, se vuelve pronto convencional, como le ocurrió al romántico. Los románticos pintaban la poesía del bosque sagrado, mientras que los naturalistas pintan la prosa de la vida rural, los claros con el ganado que pasta, el río con la balsa y el prado con el henil. El progreso ahora está, como

ran frecuentemente en la historia del arte, más en la renovación que en la disminución de los motivos existentes. Las modificaciones más radicales proceden del principio de la pintura a pleno aire —que, por lo demás, no se puso en práctica de una vez y casi nunca de manera consecuente—, y habitualmente se limitaron a dar la impresión de que la pintura había surgido al aire libre. También esta idea técnica, aparte de sus elementos obviamente científicos, tenía un contenido político y moral y parecía querer decir: ¡Fuera, al aire libre; fuera, a la luz de la verdad!

El carácter social del nuevo arte se manifiesta también en la tendencia a una unión más estrecha entre los pintores, en su aspiración a fundar colonias de artistas y en adaptarse unos a otros en su modo de vida. La Escuela de Fontainebleau, que incluso no es una escuela ni una camarilla, sino un grupo incoherente cuyos miembros recorren su propio camino y están unidos sólo por la seriedad de sus propósitos, representa ya el espíritu colectivo de la nueva época. Y las posteriores confraternidades de artistas, las colonias, los esfuerzos comunes en pro de reformas y los grupos de vanguardia del siglo XIX, expresan todos la misma tendencia a la cooperación y a la coalición. La conciencia de estar haciendo época, y el conocimiento del sentido y las exigencias de la hora, que vinieron al mundo con el romanticismo, dominan ahora por completo la mente de los artistas. La expresión de Courbet «Faire de l'art vivant», y el supuesto lema de Daumier «Il faut être de son temps» expresan lo mismo, es decir el deseo de romper el aislamiento de los románticos y redimir a los artistas de su individualismo. La introducción de la litografía como forma de expresión artística es igualmente un síntoma de esta aspiración social. Ella corresponde no sólo a aquella democratización del disfrute del arte que en la literatura se realizó por medio de la novela de folletín, sino que significa el triunfo de lo popular y del periodismo en un nivel incomparablemente más alto. El periodismo pictórico de Daumier señala el punto artístico culminante de su tiempo, mientras que las novelas folletinescas de Balzac significan, por el contrario, un descenso de su propio nivel sin ninguna mejora de la novela de folletín.

¿Pero era realmente el mundo contemporáneo, o, si no toda,

al menos la parte más importante y mayor del público de arte contemporáneo, lo que representaban los naturalistas? No era, desde luego, la mayoría de la gente que encargaba, compraba o criticaba públicamente los cuadros, que dirigía las academias de arte y tenía que decidir sobre las obras que habían de exponerse. La concepción artística de esta gente era en general incluso bastante liberal, pero su tolerancia, sin embargo, cesaba ante el naturalismo. Les gustaba y exigían el idealismo académico de Ingres y su escuela, la pintura anecdótica romántica de Decamps y Meissonier, el arte retratista elegante de Winterhalter y Dubufe, la pintura histórica seudobarroca de Couture y Boulanger, las decoraciones mitológico-alegóricas de Bourguereau y Baudry <sup>70</sup>, es decir la forma grandiosa y ostentosa, pero vacía, en todas sus manifestaciones. Para las creaciones de la pintura naturalista no tenían, en cambio, sitio ni en sus viviendas llenas de muebles y cortinajes ni en sus salones solemnes, construidos en cualquiera de los estilos históricos de moda. El arte moderno se quedó sin hogar y comenzó a perder toda función práctica. La misma distancia que existía entre la pintura naturalista y la elegante «decoración mural» de la época separaba también la literatura de creación y la de distracción, la música seria y la música ligera. Y tan desprovistas de función como la pintura progresista estaban también la literatura o la música que no servían a fines de distracción. Hasta ahora, las creaciones más valiosas y más serias de la literatura, como las novelas de Prévost, Voltaire, Rousseau y Balzac, constituían la lectura de sectores relativamente amplios, algunos de los cuales eran indiferentes a la literatura en cuanto que tal. El doble papel de la literatura como arte y como distracción, y la satisfacción de las exigencias de círculos de diferente educación con las mismas obras, cesan ahora, sin embargo. Los productos literarios de más valor artístico apenas si cuentan ya como lectura de distracción, y para la generalidad del público lector carecen de atractivo, a menos que, por cualquier motivo, atraigan hacia sí la atención del público y alcancen el éxito por haber originado un escándalo, como, por ejemplo, *Madame*

<sup>70</sup> Cf. Léon Rosenthal, *La Peinture romantique*, 1903, págs. 267 sig.; Henri Focillon, *La peinture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, 1928, págs. 74-101.

*Bovary*, de Flaubert. Sólo un estrato muy pequeño de literatos e intelectuales mantienen la actitud debida ante tales obras. Puede, pues, también esta literatura ser calificada, lo mismo que toda la pintura progresista, de «arte de estudio», destinado a especialistas, artistas y conocedores. El alejamiento de los artistas con respecto al presente y su renuncia a toda comunidad con el público llega a tal punto que no sólo aceptan la falta de éxito como algo completamente natural, sino que consideran el éxito como signo de inferioridad artística y descubren en la incomprensión de sus contemporáneos precisamente una condición previa para la inmortalidad.

El romanticismo contenía todavía un elemento popular, simpático a los amplios estratos, mientras que el naturalismo, por el contrario, al menos en sus creaciones más importantes, no posee nada que resulte atractivo para el público en general. Con la muerte de Balzac se cierra la época del romanticismo. Victor Hugo está todavía en la cumbre de su desarrollo artístico, pero el romanticismo como movimiento literario compacto ha dejado ya de desempeñar un papel. La renuncia de los escritores dirigentes al ideal romántico significa al mismo tiempo la ruptura completa con los círculos más influyentes del público amplio y de la crítica. El *parti de résistance*, que corresponde en literatura al partido del orden en política, se coloca del lado del romanticismo de manera más positiva que el naturalismo, a pesar de las posteriores relaciones históricas directas de éste con aquél. Es cierto que la crítica conservadora combate el espíritu de rebelión en todas sus formas, tanto románticas como naturalistas, y pone la razón por encima de toda clase de espontaneidad, pero exige de la literatura la expresión de «auténticos sentimientos» y considera «lo profundo del corazón» como el criterio del verdadero artista. Sin embargo, esta estética del sentimiento es una forma nueva, aunque no siempre clara por completo, de la antigua *χαλοχάγαθία*; se basa en la supuesta identidad de los elementos emocionalmente espontáneos y moralmente valiosos de la vida espiritual, y postula una mística armonía entre lo bueno y lo bello. El efecto moral del arte es su axioma más importante, y el papel educador de los artistas, su ideal supremo. El punto de vista de la burguesía en relación con el principio de «el arte

por el arte» ha cambiado, sin embargo, otra vez. Después de la repulsa originaria y del reconocimiento posterior, su actitud frente al arte «puro», moralmente indiferente, se define como enteramente hostil. La rebeldía de los artistas ha sido quebrantada, y ya no hay razón para temer su intervención en las cuestiones de la vida práctica. *L'art pour l'art* es arrojado por la borda, y se reconoce de nuevo la competencia del artista como guía intelectual. Sólo por parte del naturalismo amenaza un peligro; pero desde que sus representantes se declaran en favor, si no de «el arte por el arte» como tal, al menos del tratamiento sin prejuicios ni sentimentalismo de cuestiones morales, en otras palabras, de un amoralismo artístico, la repulsa del *l'art pour l'art* se vuelve directamente contra ellos también. El gobierno incorpora al arte y a los artistas a sus sistemas de educación y corrección. Los redactores jefes y los críticos de los grandes periódicos y revistas, los Buloz, Bertin, Gustave Planche, Charles Rémusat, Arnaud de Pontmartin, Emile Montegut son sus autoridades supremas; Jules Sandeau, Octave Feuillet, Emile Augier y Dumas hijo, sus autores más respetados; la Universidad y la Academia, sus institutos de enseñanza e investigación para la higiene intelectual; el procurador general y el prefecto de policía, los guardianes de sus principios morales. Los representantes del naturalismo tienen que luchar contra la hostilidad de la crítica hasta 1860, y contra la Universidad durante toda su vida. La Academia sigue cerrada para ellos, y nunca pueden contar con una ayuda por parte del Estado. Flaubert y los hermanos Goncourt son acusados de delitos contra la moral, y Baudelaire es incluso condenado a una multa considerable.

El proceso contra Flaubert y el éxito sensacional de *Madame Bovary* (1857) deciden la lucha en torno al naturalismo a favor de la nueva tendencia. El público se muestra interesado, y pronto la crítica también rinde las armas; solamente los más tercos y miopes permanecen en la oposición. La tendencia progresista es impuesta esta vez a la crítica por los lectores, aunque el interés del público no tiene ni mucho menos razones meramente artísticas. Sainte-Beuve, que tiene un sentido muy sutil para los cambios de moda en las tendencias intelectuales, encuentra de nuevo el camino al li-

beralismo de su juventud. Se adhiere al círculo de Taine, Renan, Berthelot y Flaubert, critica al gobierno y anuncia el triunfo del naturalismo. El hecho de que su conversión política ocurra al mismo tiempo que la artística es extremadamente sintomático de la situación; demuestra que el naturalismo, a pesar de su íntima contradicción entre los dos campos de bohemios y «rentistas», arraiga en el liberalismo. Ni siquiera de Flaubert, cuyas opiniones políticas son totalmente conservadoras, puede afirmarse que haya defendido un punto de vista reaccionario, antisocial y antiliberal. La oposición al sistema político del Segundo Imperio y al oportunismo de la burguesía, tal como se expresa sobre todo en *La educación sentimental*, es de todos modos más característica de su mentalidad que los libelos contra la democracia en sus cartas, frecuentemente demasiado impulsivas y llenas de contradicciones. La crítica social hostil al régimen es un rasgo común a toda la literatura naturalista, y Flaubert, Maupassant, Zola, Baudelaire y los Goncourt están completamente acordes en su disconformidad, a pesar de todas las diferencias de sus opiniones políticas respectivas<sup>71</sup>. El «triunfo del realismo» se repite y todos sus representantes contribuyen a destruir los fundamentos de la sociedad existente. Flaubert se lamenta repetidamente en sus cartas de la supresión de la libertad y del odio a las tradiciones de la gran Revolución<sup>72</sup>; es innegablemente un adversario del derecho general de sufragio y de predominio de las masas incultas<sup>73</sup>, pero no es en modo alguno un aliado de la burguesía dominante. Sus opiniones políticas son frecuentemente descabelladas e ingenuas, pero expresan siempre un deseo honrado de ser racional y realista, y manifiestan una actitud a la que es ajena toda utopía, incluso la de los bienhechores del pueblo y de los fanáticos del progreso. Rechaza el socialismo no tanto a causa de sus elementos materialistas como de sus elementos irracionales<sup>74</sup>. Y para inmunizarse contra todo dogmatismo, contra toda fe ciega,

<sup>71</sup> H. J. Hunt, *Le socialisme et le romantisme en France*. 1935, págs. 342-344.

<sup>72</sup> Cf. entre otras una carta a Victor Hugo de 15 de julio de 1853. Flaubert, *Correspondance*. ed. por Conrad. 1910, III, pág. 6.

<sup>73</sup> *Ibid.*, II, págs. 116 sig. y 366.

<sup>74</sup> *Ibid.*, III, págs. 120, 390.

contra todo vínculo, rehúsa todo activismo político y lucha contra toda tentación que pudiera inducirle a aventurarse fuera del círculo de las relaciones meramente privadas<sup>75</sup>. Por miedo al desengaño se convierte en un nihilista, pero se siente heredero legítimo de la Revolución y de la Ilustración y explica la decadencia intelectual por la funesta victoria de Rousseau sobre Voltaire<sup>76</sup>.

Flaubert se aferra al racionalismo como último resto del nada romántico siglo XVIII; basta pensar en la ansiedad neurótica de nuestra época para comprender el sentido de su prevención contra las tendencias irracionales y autodestructivas del romanticismo rousseauiano. «¿De qué culpa han de responder los hombres?», pregunta a una corresponsal neurótica atormentada con alucinaciones y escrúpulos religiosos<sup>77</sup>. Esto nos suena como un grito de socorro y nos da la impresión de un último intento de mantener en equilibrio un mundo amenazado por todas partes. La lucha de Flaubert con el espíritu del romanticismo, el cambio constante de su actitud frente a él, en la que tiene siempre la sensación de ser un traidor, no es otra cosa que una maniobra para mantener este equilibrio. Toda su vida y toda su creación consisten en una oscilación entre dos polos, entre sus inclinaciones románticas y su autodisciplina, entre su anhelo de muerte y su voluntad de estar vivo y sano. Como consecuencia de su provincianismo, está más cerca del romanticismo, ya un poco pasado de moda, que sus compañeros de generación en París<sup>78</sup>; hasta después de los veinte años vive en el mundo ficticio y en la atmósfera espiritual excesivamente cálida de un joven desarraigado y ajeno al tiempo. Se refiere años después con frecuencia a aquella terrible situación, amenazado por la locura y el suicidio, en la que coincidía con sus amigos<sup>79</sup>, y de la que

<sup>75</sup> E. y J. de Goncourt, *Journal*, 29 de enero de 1863. Ed. de Flammarion-Fasquelle, II, pág. 67. (Ed. cast., *Diario*.)

<sup>76</sup> Flaubert, *Corresp.*, III, págs. 485, 490 y 508; *L'éducation sentimentale*, II, 3; Ernest Seillière, *Le romantisme des réalistes. Gustave Flaubert*, 1914, pág. 257; Eugen Haas, *Flaubert und die Politik*, 1931, pág. 30.

<sup>77</sup> Carta a Mlle. Leroyer de Chantepie de 18 de mayo de 1857, *Correspondance*, III, pág. 119.

<sup>78</sup> Eugène Gilbert, *Le roman en France pendant le XIX<sup>e</sup> siècle*, 1909, pág. 157.

<sup>79</sup> *Correspondance*, III, págs. 157, 448, etc.

sólo pudo salvarse con un inaudito esfuerzo de voluntad, con una férrea disciplina mantenida sin consideración alguna para sí mismo. Hasta la crisis que sufrió a los veintidós años es un hombre atormentado por visiones, depresiones y bruscas explosiones sentimentales, un enfermo cuya excitabilidad y sensibilidad han de conducirle a la catástrofe. Su vida en el arte y para el arte, la regularidad e intransigencia de su método de trabajo, la inhumanidad de su *l'art pour l'art* y la impersonalidad de su estilo, en una palabra, toda su teoría y su práctica del arte no son otra cosa que un desesperado esfuerzo por salvarse de una ruina segura. El esteticismo desempeña psicológicamente en él el mismo papel que ha desarrollado sociológicamente en el romanticismo: es una especie de fuga de la realidad, que se ha vuelto insoportable.

Flaubert se libera del romanticismo; lo supera en cuanto que lo representa poéticamente y pasa de ser su adorador y su víctima a ser su crítico y su analista. Coloca el mundo de los sueños románticos frente a la realidad de la vida cotidiana y se convierte en naturalista para revelar la mendacidad y la anormalidad de estas ensoñaciones extravagantes. Pero nunca se cansa de jurar que odia la seca vida cotidiana, que le resulta antipático el naturalismo de *Madame Bovary* y de *La educación sentimental*, y que le resulta infantil todo doctrinarismo. A pesar de todo esto, es el primer escritor naturalista, el primero cuyas obras dan una pintura de la realidad en armonía con la doctrina del naturalismo. Sainte-Beuve reconoce con ojo seguro las consecuencias del cambio que *Madame Bovary* representa en la historia de la literatura francesa. «Flaubert maneja la pluma como otros el escalpelo», escribe en su recensión, y caracteriza el nuevo estilo como victoria de los anatomistas y fisiólogos en el arte<sup>80</sup>. Zola hace derivar toda su teoría del naturalismo de las obras de Flaubert, y considera al autor de *Madame Bovary* y *La educación sentimental* como creador de la novela moderna<sup>81</sup>. Flaubert significa, ante todo, comparado con las exageraciones y los violentos efectos de Balzac, la renuncia a la acción melodramática, aventurera e incluso simplemente intrigante; la preferencia por la des-

<sup>80</sup> «Le Moniteur», 4 de mayo de 1857; *Causeries de lundi*. XIII.

<sup>81</sup> Émile Zola, *Les romanciers naturalistes*. 1881, 2.<sup>a</sup> ed., págs. 126-129.

cripción de la vida cotidiana, monótona, carente de variedad, llana; la evitación de todo extremo en el modelado de sus personajes; la ausencia de todo énfasis de lo bueno o lo malo en ellos; la renuncia a toda tesis, a toda tendencia, a toda moral, en suma, a toda intervención directa en el proceso y a toda interpretación directa de los hechos.

Pero la impersonalidad y la imparcialidad de Flaubert no proceden en modo alguno de las premisas de su naturalismo ni corresponden simplemente a la exigencia estética de que las cosas en una obra de arte deban dar la impresión de que realizan su propia vida y no las recomendaciones del autor. Su «impasibilidad» no constituye sólo una reacción contra la impertinencia de Balzac y un retorno al concepto de la obra como un microcosmos completo en sí mismo, como un sistema en el que «el autor, como Dios en el Universo, debe estar siempre presente, pero nunca visible»<sup>82</sup>; tampoco es simplemente la consecuencia de aquel reconocimiento tan frecuentemente repetido y confirmado por los Goncourt, por Maupassant, Gide, Valéry y otros, de que los peores poemas están hechos con los más bellos sentimientos, y de que la simpatía personal, la emoción auténtica, el estremecimiento de los nervios y las lágrimas en los ojos no sirven más que para perjudicar la agudeza de la visión del artista. No, la impassibilidad de Flaubert no es sólo un principio de técnica artística, sino que contiene más bien una nueva idea y una nueva moral del artista. Su «nous sommes faits pour le dire, et non pour l'avoir» es la formulación más extrema y desconsiderada de aquella renuncia a la vida de la que procede el romanticismo como arte y filosofía, pero, de acuerdo con la ambigüedad de sentimientos de Flaubert, es al mismo tiempo la renuncia más terminante posible al romanticismo. Porque cuando Flaubert exclama que la literatura no es «la escoria del corazón», quiere preservar tanto la pureza del corazón como la de la literatura.

Del conocimiento de que la índole confusa, exaltada y romántica de su juventud estuvo a punto de aniquilarle como artista y como ser humano, deriva Flaubert un nuevo orden de vida y una

---

<sup>82</sup> *Corresp.*, II, pág. 182; III, pág. 113.

nueva estética. «Hay niños —escribe en 1852— en los que la música causa una impresión desfavorable; tienen grandes disposiciones, retienen una melodía después de haberla oído sólo una vez, se excitan cuando oyen sonar un piano, sienten palpitaciones, enflaquecen, se vuelven pálidos, enferman, y sus pobres nervios se estremecen martirizados como los de los perros cuando oyen música. En vano buscaremos a los Mozart del futuro entre tales niños. El talento en ellos ha cambiado de lugar, la idea ha ido a alojarse en la carne, donde es estéril y donde destruye también a la misma carne...»<sup>83</sup>. Flaubert no se figuraba cuán romántica era su separación de «idea» y «carne» y su renuncia a la vida en favor del arte, y nunca supo conocer que la auténtica y nada romántica solución de su problema sólo podía ofrecérsela la vida misma. A pesar de todo esto, su propio intento de buscar una solución es una de las grandes actitudes simbólicas del hombre occidental; representa la última forma relevante del sentimiento romántico de la vida, la forma en que éste se anula a sí mismo y en que la intelectualidad burguesa adquiere conciencia de su incapacidad para dominar la vida y hacer del arte un instrumento vital. El autodescrédito de la burguesía, como Brunetière ha señalado, pertenece a la esencia de la actitud burguesa ante la vida<sup>84</sup>, pero esta autocrítica y esta autonegación no se convierten hasta los tiempos de Flaubert en un factor cultural decisivo. La burguesía de la Monarquía de Julio creía todavía en sí misma y en la misión de su arte.

La crítica que Flaubert hace del romanticismo, su aborrecimiento contra el exhibicionismo y la prostitución que los románticos realizan de sus experiencias más personales y sus sentimientos más íntimos, recuerdan la aversión de Voltaire al exhibicionismo y al crudo naturalismo de Rousseau. Pero Voltaire estaba todavía totalmente incontaminado por el romanticismo y no tenía que luchar consigo mismo al tiempo que luchaba contra Rousseau; su aburguesamiento estaba exento de problemas y no estaba expuesto a peligro alguno. Flaubert, por el contrario, está lleno de contradicciones, y su relación antitética con el romanticismo corresponde a una

<sup>83</sup> *Ibid.*, II, pág. 112.

<sup>84</sup> Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*. 1922, pág. 12.

relación igualmente antitética con la burguesía. Su odio a la burguesía, como se ha señalado con frecuencia, es la fuente de su inspiración y el origen de su naturalismo. En su manía persecutoria, permite que el principio burgués se vuelva una sustancia metafísica, una especie de «cosa en sí» impenetrable e inagotable. «El burgués es para mí algo indefinible», escribe a un amigo. En esta frase puede notarse, junto a la idea de lo indefinido, también la de lo infinito. El descubrimiento de que la burguesía se ha vuelto romántica e incluso hasta cierto punto se ha convertido en el elemento social romántico por excelencia, de que los versos de los románticos por nadie son declamados con tanto sentimiento y tanta emoción como por la burguesía, y de que las Emma Bovary son las últimas representantes del ideal romántico, ha contribuido mucho a apartar a Flaubert de su romanticismo. Pero Flaubert mismo es un burgués en lo más profundo de su ser, y él lo sabe. «Renuncio a ser clasificado como literato —explica—; soy simplemente un burgués que vive retirado en el campo y que se ocupa de la literatura»<sup>85</sup>. Durante el tiempo en que está procesado a causa de su novela y prepara su defensa, escribe a su hermano: «En el ministerio del Interior deben saber que nosotros somos en Ruán lo que se llama una *familia*, y que tenemos profundas raíces en la región.» Pero el carácter burgués de Flaubert se manifiesta sobre todo en su método y su disciplina de trabajo y en su oposición al desorden del sistema de creación llamado «genial». Cita las palabras de Goethe sobre la «exigencia del día» y se impone el deber de ejercer la práctica de escritor como un oficio regular y burgués, independientemente de su gana y su desgana, de su inspiración y su humor. Su lucha monomaniaca por la forma perfecta y su esteticismo objetivo tienen su origen en esta concepción burguesa y artesana de la creación literaria.

El *l'art pour l'art*, como es sabido, corresponde sólo en parte al sentimiento romántico, alejado de la sociedad y de la vida práctica; en cierto aspecto es precisamente la expresión de una actitud totalmente burguesa y artesana, concentrada totalmente en la obra y

<sup>85</sup> *Corresp.*, II, pág. 155.

en el trabajo que se está realizando<sup>86</sup>. La repulsa de Flaubert contra el romanticismo está estrechamente ligada con su aversión por el artista como tipo y con su oposición contra los soñadores e idealistas irresponsables. Combate en el artista y en el romántico la encarnación de una forma de vida por la que se siente amenazado en toda su existencia moral. Odia al burgués, pero odia más todavía al vagabundo. Sabe que en toda actividad artística hay un elemento destructivo, una fuerza desintegradora y hostil a la sociedad; sabe que el modo de vida artístico tiende a la anarquía y al caos, y que la creación artística, como consecuencia de sus elementos irracionales, tiende a desprenderse de toda disciplina y de todo orden, de toda perseverancia y de toda continuidad. Esto —que ya sintió Goethe<sup>87</sup>, y Thomas Mann convierte en problema central de su psicología de la forma de vida artística—, la tendencia del artista a lo patológico y lo criminal, su impúdico exhibicionismo y su indignante manera de caer en la farsa, en una palabra, toda la existencia de histrión y vagabundo que lleva, deben de haber turbado y deprimido a Flaubert. El ascetismo que se impone a sí mismo, su aplicación artesana, su retiro monacal detrás de su obra, deben en última instancia dar testimonio sólo de su seriedad, de su respetabilidad burguesa y de su lealtad, y demostrar que no tiene nada que ver con el «chaleco rojo» de Gautier. El proletariado artístico se ha convertido en un hecho social que no puede ser olvidado en lo sucesivo; la burguesía lo siente como un peligro revolucionario y los escritores burgueses se sienten tan solidarios con ella frente a este peligro como más tarde frente a la *Commune*, que despierta en ellos todos sus instintos burgueses reprimidos.

Una doctrina como el esteticismo de Flaubert no es, sin embargo, una solución unívoca y definitiva, sino una fuerza dialéctica que modifica su dirección y pone en cuestión su propia validez. Flaubert busca en el arte tranquilidad y protección contra el ímpetu romántico de su juventud; pero, en el cumplimiento de esta función, él mismo asume proporciones fantásticas y demoníaca figura.

<sup>86</sup> Georg Lukács, *Die Seele und die Formen (Theodor Storm oder die Bürgerlichkeit und l'art pour l'art)*, 1911; Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918, págs. 69 sig.

<sup>87</sup> Georg Keferstejn, *Bürgertum und Bürgerlichkeit bei Goethe*, 1933, págs. 126-223.

Se convierte no sólo en un sustitutivo de todo lo que pueda dar satisfacción y complacencia al alma, sino en principio de la vida misma. Sólo en el arte parece haber alguna estabilidad, un punto fijo en la corriente de consunción y evanescencia, de corrupción y disolución. La entrega de la vida al arte adquiere ahora un carácter místico y religioso; no es un mero servicio más, o una mera ofrenda, sino una contemplación en éxtasis del único Ser real, una absorción radical y abnegada en la Idea. «L'art, la seule chose vraie et bonne de la vie», escribe Flaubert al principio de su carrera<sup>88</sup>; y al final de ella escribe: «L'homme n'est rien, l'oeuvre tout»<sup>89</sup>. La doctrina de *l'art pour l'art* como glorificación de la maestría técnica, en contraste con el diletantismo romántico, expresaba originariamente el deseo de adaptarse a un orden social firme; pero el esteticismo al que llega Flaubert al final representa, por el contrario, un nihilismo antisocial y hostil a la vida, una fuga de todo lo que se relaciona con la vida práctica y con los hombres normales de carne y hueso; es la expresión del supremo desprecio y la suprema negación del mundo. «La vida es tan horrible —gime Flaubert— que sólo se la puede soportar evitándola. Y esto puede hacerse viviendo en el mundo del arte»<sup>90</sup>. El «nous sommes faits pour le dire, et non pour l'avoir» es un mensaje cruel, es la aceptación de un sino desgraciado e inhumano. «Sólo podrás describir el vino, el amor, las mujeres, la gloria, si no eres ni bebedor, ni amante, ni esposo, ni soldado», escribe Flaubert, y añade que el artista «es una monstruosidad, algo que está fuera de la naturaleza». El romántico estaba demasiado íntimamente ligado con la vida, con el afán por la vida; era mero sentimiento y mera naturaleza. El artista Flaubert no tiene ya con la vida ninguna relación directa; no es otra cosa que un muñeco, una abstracción, algo totalmente inhumano e innatural.

El arte perdió su espontaneidad en su lucha contra el romanticismo, y se ha convertido ahora en una compensación en la lucha del artista contra sí mismo, contra su origen romántico y contra sus inclinaciones e instintos. Hasta ahora se entendía por creación ar-

<sup>88</sup> *Corresp.*, I, pág. 238, sept. 1851.

<sup>89</sup> *Ibid.*, IV, pág. 244, dic. 1875.

<sup>90</sup> *Ibid.*, III, pág. 119.

rística, si no un dejarse llevar, por lo menos un dejarse guiar; ahora, toda obra da la impresión de ser un *tour de force*, una hazaña que se logra luchando contra uno mismo. Faguet observa que Flaubert escribe sus cartas en un estilo distinto por completo del de sus novelas, y que el buen estilo y el lenguaje correcto en modo alguno le son familiares y naturales<sup>91</sup>. Nada ilumina más claramente la distancia que existe en Flaubert entre el hombre natural y artista que esta constatación. Hay pocos escritores de cuyos métodos de trabajo sepamos tanto como del suyo, pero con toda seguridad no hay ninguno que haya escrito sus obras con tal tortura, con tales convulsiones y tan en contra de sus propios instintos como él. Su lucha constante con el lenguaje, su lucha por la palabra exacta, la única exacta, es, sin embargo, sólo un síntoma, el signo de la distancia *insalvable entre la «posesión» de la vida y la «expresión» de ella*. No hay ninguna «única auténtica» palabra, lo mismo que no hay una única forma auténtica; estas cosas son invenciones de los estetas, para los que se ha perdido la función vital del arte. «Prefiero reventar como un perro a apresurar ni siquiera en un instante mi frase antes de que esté madura»; así no habla un escritor que haya tenido con su obra una relación espontánea y humana. El Shakespeare de Matthew Arnold sonreiría ante semejantes escrúpulos en los Campos Elíseos. Quejas sobre la lucha diaria que aturde el corazón, la cabeza y los nervios, sobre la existencia de condenado a galeras que lleva, son el tema de las cartas de Flaubert. «Hace tres días que doy vueltas en torno a mis muebles para ver si se me ocurre algo», escribe en 1853 a Louise Colet<sup>92</sup>. «No puedo ya distinguir los días de la semana unos de otros... Llevo una vida absurda de demente... Esto es la nada pura y absoluta», escribe en 1858 a Ernest Feydeau<sup>93</sup>: «Usted no sabe lo que es estar todo el día con la cabeza entre las manos para sacar una palabra del pobre cerebro», escribe en 1866 a George Sand<sup>94</sup>. En sus jornadas regulares de siete horas de trabajo escribe una página diaria, luego veinte páginas

<sup>91</sup> Émile Faguet, *Flaubert*, 1913, pág. 145.

<sup>92</sup> *Corresp.*, II, pág. 237.

<sup>93</sup> *Ibid.*, III, pág. 190.

<sup>94</sup> *Ibid.*, III, pág. 446.

en un mes, y luego dos páginas en una semana. Es lamentable. «La rage des phrases t'a desséché le coeur», le dice su madre, y probablemente nadie ha dicho de él una frase más cruel y más verdadera. Lo peor es que, a pesar de su esteticismo, Flaubert duda también del arte. «Tal vez —piensa en una ocasión— no es al fin más que una especie de juego de bolos, tal vez todo es sólo un embuste»<sup>95</sup>. Toda su inseguridad, el esfuerzo y la tortura de su creación, la falta absoluta de la ligereza propia de los autores antiguos, provienen en él de que siente sus obras siempre amenazadas y de que realmente no cree en ellas. «Esto que hago ahora —explica mientras trabaja en *Madame Bovary*— puede fácilmente convertirse en algo parecido a Paul de Kock... En un libro como éste, el desplazamiento de una simple línea puede desviarle a uno de la meta...»<sup>96</sup>. Y mientras trabaja en *La educación sentimental*, escribe: «Lo que me empuja a la desesperación es el sentimiento de que estoy haciendo algo inútil y contrario al arte...»<sup>97</sup>. En sus cartas se convierte en fórmula constante el que se ocupa de cosas que no le agradan y que nunca consigue escribir lo que realmente querría escribir y como querría escribirlo<sup>98</sup>.

La frase de Flaubert «*Madame Bovary, c'est moi*» es verdadera en un doble sentido. Flaubert debe de haber tenido frecuentemente el sentimiento de que no sólo el romanticismo de su juventud, sino también su crítica del romanticismo, la función de juez literario que se atribuía, era una mentira de la vida. A la intensidad con que vive el problema de esta fantasía de la vida, la crisis de la autodecepción y la falsificación de la propia personalidad, debe *Madame Bovary* su veracidad artística y su actualidad. Cuando el sentido del romanticismo se vuelve problemático, entonces se revelan toda la cuestionabilidad del hombre moderno, su fuga del presente, su deseo constante de estar en cualquier otra parte distinta de aquélla donde tiene que estar, y su búsqueda incesante de la lejanía porque teme la proximidad y la responsabilidad del pre-

<sup>95</sup> *Ibid.*, II, pág. 70.

<sup>96</sup> *Ibid.*, II, pág. 137.

<sup>97</sup> *Ibid.*, III, pág. 440.

<sup>98</sup> *Ibid.*, II, págs. 133, 140 sig., 336.

sente. El análisis del romanticismo condujo al diagnóstico de la enfermedad de todo el siglo, al conocimiento de la neurosis, cuyas víctimas son incapaces de dar cuenta de sí mismas y quisieran estar siempre en el pellejo de otro; en una palabra, que no se ven como son, sino como querrían ser. Flaubert abarca en esta autodecepción y en esta falsificación de la vida, en este «bovarysme», como ha sido llamada su filosofía<sup>99</sup>, la esencia de la moderna subjetividad, que desfigura todo lo que toca. El sentimiento de que nosotros poseemos sólo una visión deformada de la realidad y de que estamos encarcelados en las formas subjetivas de nuestro pensamiento encuentra en *Madame Bovary* su primera expresión artística. Desde aquí al ilusionismo de Proust lleva un camino recto y casi ininterrumpido<sup>100</sup>. La transformación de la realidad por la conciencia humana, a la que ya aludió Kant, adquirió en el curso del siglo XIX el carácter de una alucinación tan pronto consciente como inconsciente, e hizo surgir intentos de explicación y revelación tales como el materialismo histórico y el psicoanálisis. Flaubert, con su interpretación del romanticismo, es uno de los grandes descubridores y desenmascaradores del siglo, y, por tanto, uno de los fundadores de la moderna y reflexiva concepción del mundo.

Las dos novelas principales de Flaubert, la historia de la romántica provinciana, inútil para la vida, y la del joven burgués, rico, de medianas dotes, que disipa sus fuerzas intelectuales y su talento, están estrechamente relacionadas. Se ha llamado a Frédéric Moreau el hijo intelectual de Emma Bovary; pero una y otro son hijos de aquella «civilización cansada»<sup>101</sup> en la que se mueve la vida de la burguesía triunfadora. Ambos son encarnación de la misma confusión de sentimientos y representan el mismo tipo de *ratés* tan característico de esta generación de herederos. Zola designaba a *La educación sentimental* como la novela moderna por excelencia, y constituye, como historia de una generación, efectivamente, el punto culminante del desarrollo que comienza con la obra *Rojo y negro* y encuentra su continuación en *La comedia humana*. Es una no-

<sup>99</sup> Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, 1902.

<sup>100</sup> Édouard Maynial, *Flaubert*, 1943, págs. 111 sig.

<sup>101</sup> Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, 1885, pág. 144.

vela «histórica», o sea una novela cuyo héroe es el tiempo en un doble sentido. En primer lugar, el tiempo aparece como elemento que determina y anima las figuras, y en segundo lugar, como principio que las consume, las extermina y las devora. El tiempo creador y productor fue descubierto por el romanticismo; el tiempo corruptor, socavador y aniquilador de la vida y de los hombres fue descubierto en la lucha contra el romanticismo. La experiencia de que, como dice Flaubert, «en la vida no hay que temer las grandes desgracias, sino las pequeñas»<sup>102</sup>, de que nosotros, en otras palabras, no perecemos por obra de nuestras más grandes y estremeedoras desilusiones, sino que vamos languideciendo lentamente con nuestras esperanzas y nuestras ambiciones, es el hecho más triste de nuestra existencia. Este languidecer paulatino, imperceptible e irresistible, esta silenciosa ruina de la vida que ni siquiera produce el efecto final de las grandes e imponentes catástrofes, es la experiencia en torno a la que gira *La educación sentimental*, y con ella prácticamente toda la novela moderna; esta experiencia, como consecuencia de su carácter no trágico, e incluso no dramático, sólo puede ser presentada en forma narrativa. La posición privilegiada de la novela en la literatura del siglo XIX se explica ante todo por la circunstancia de que el sentimiento de que la vida está siendo trivializada y mecanizada de manera irresistible, y el concepto del tiempo como poder destructor, se han apoderado por completo de la mente de los hombres. La novela extrae su principio formal del concepto del tiempo destructor y corruptor de la vida, así como la tragedia deriva el principio de su forma de la idea del destino intemporal que destruye al hombre de un golpe. Y así como el hado posee en la tragedia una grandeza sobrehumana y un poder metafísico, así también el tiempo adquiere en la novela una dimensión monstruosa, casi mítica. Flaubert descubre en *La educación sentimental* —y en esto consiste la significación histórica de la obra— la presencia constante del tiempo presente y pasado de nuestra vida. Es el primero en darse cuenta de que las cosas, en su relación con el tiempo, modifican también su sentido y su valor, que pueden

<sup>102</sup> *Corresp.*, I, pág. 289.

volverse significativas e importantes para nosotros sólo porque forman parte de nuestro pasado, y que su valor en esta función es independiente por completo de su contenido efectivo y de sus referencias objetivas. Esta revalorización del pasado y el consuelo que supone el que el tiempo, que nos entierra a nosotros y a los restos de nuestra vida, «deje por todas partes gérmenes y huellas del sentido que se perdió»<sup>103</sup>, es todavía, sin embargo, una expresión del sentimiento romántico de que el presente, todo presente, es estéril y no tiene significación, y de que incluso el pasado, mientras fue presente, careció de todo valor y toda importancia. Este es el sentido de las últimas páginas de *La educación sentimental*, que contienen la clave de toda la novela y de todo el concepto del tiempo propio de Flaubert. Esta es la explicación de que el autor entresaque al azar un episodio del pasado de su héroe y lo califique como el mejor que tuvo probablemente en su vida. La nulidad absoluta de esta experiencia, su perfecta trivialidad y vaciedad, significan que siempre falta un eslabón en la cadena de nuestra existencia, y que cada pormenor de nuestra vida está lleno de la melancolía de la falta de sentido objetivo y lleno de un sentido puramente subjetivo.

Flaubert señala el punto más bajo de la curva que describe el sentimiento de la vida del siglo XIX. La obra de Zola, a pesar de sus notas sombrías, representa ya una esperanza, un retorno al optimismo. Y aunque tan amargo como él, Maupassant es, sin embargo, más superficial y cínico que Flaubert; sus narraciones constituyen, en el aspecto de la concepción del mundo, la transición a la literatura amena de la burguesía. Esta concepción del mundo, en lo que se refiere a sus elementos optimistas y pesimistas, es tan complicada y contradictoria como la de las clases inferiores de la sociedad. Para juzgar rectamente, se debe establecer una diferencia estricta entre la actitud emocional de las distintas clases sociales para con el presente y para con el futuro. Las clases que se encuentran en período de auge, aunque tampoco juzgan el presente de modo tan pesimista, en lo que concierne al futuro confían plenamente. Las clases dominantes, por el contrario, a pesar de todo su

---

<sup>103</sup> Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, 1920, pág. 131.

poder y su dominio, están poseídas con frecuencia por el sentimiento angustioso de su ruina inminente. En las clases oprimidas, pero que tienen fe en su ascenso, el pesimismo sobre el presente se une con un optimismo sobre el futuro. En los estratos condenados a la decadencia, la idea del presente y la del futuro es igualmente contradictoria, pero los signos son opuestos. Por eso Zola, que se siente solidario con los oprimidos y explotados, juzga el presente de manera totalmente pesimista, pero con respecto al futuro no se siente en modo alguno desesperanzado. Este antagonismo coincide también con su concepto científico del mundo. Es, como él mismo explica, determinista, pero no fatalista; dicho de otro modo: es completamente consciente del hecho de que los hombres en su hacer y su dejar de hacer dependen de las condiciones materiales de su existencia, pero no cree que estas condiciones sean inalterables. Acepta sin limitaciones la teoría del medio de Taine, e incluso la exagera, pero considera como auténtica tarea y objetivo absolutamente realizable de las ciencias sociales el transformar y mejorar las condiciones externas de la vida humana, planificar la sociedad, como diríamos hoy<sup>104</sup>.

Todo el pensamiento científico de Zola tiene este carácter utilitario y está lleno del espíritu reformista y civilizador de la Ilustración. También su psicología se dirige a objetivos prácticos; está al servicio de una higiene espiritual y procede de la doctrina de que incluso las pasiones, tan pronto como se comprende su mecanismo, pueden ser influidas. El científicismo propio del naturalismo alcanza en Zola su punto culminante. Hasta ahora los representantes del naturalismo consideraban a la ciencia como auxiliar del arte; Zola ve en el arte un servidor de la ciencia. También Flaubert cree que el arte ha alcanzado un estadio científico en su evolución, y se preocupa no sólo de describir la realidad a tenor de la más meticulosa observación, sino que acentúa el carácter científico y principalmente médico de sus observaciones. Pero no reclama nunca otros méritos que los artísticos, en contraste con Zola, que quiere ser considerado como investigador y cimentar su reputación como ar-

<sup>104</sup> Émile Zola, *Le roman experimental*, 1880, 2.ª ed., págs. 24 y 28.

tista en su seguridad científica. Esta es una expresión de la misma deificación de la ciencia, del mismo fetichismo científico que caracterizan en general al socialismo y son propios de las clases sociales que esperan su encumbramiento del triunfo de la ciencia. El hombre es también para Zola, como lo es en general para la ideología científicista y socialista, un ser cuyas propiedades están determinadas por las leyes de la herencia y el mundo circundante. Zola llega a tal extremo en su entusiasmo por las ciencias naturales que define el naturalismo en la novela simplemente como la traslación de los métodos experimentales a la literatura. Pero «experimento» es aquí sólo una gran palabra que no tiene sentido alguno, o al menos no tiene en sí una significación más exacta que «mera observación»<sup>105</sup>. Las teorías literarias de Zola no están enteramente libres de charlatanería, pero a pesar de ello sus novelas tienen un cierto valor teórico, porque aunque no contienen ningún juicio científico nuevo son, sin embargo, como se ha afirmado con razón, creaciones de un sociólogo importante. Y son además, lo cual es de la mayor importancia desde el punto de vista del desarrollo artístico, resultado de un método de trabajo sistemático y científico totalmente nuevo en el arte. La experiencia del artista sobre el mundo carece de plan y de sistema; reúne, por decirlo así, su material empírico, rasgos y datos de la vida, que lleva consigo y deja desarrollarse y madurar para sacar un día de este acopio un tesoro desconocido e inimaginable. El investigador elige el camino contrario. Parte de un problema, es decir de un hecho del que no se sabe nada o no se sabe precisamente lo que se querría saber. Para él comienza ahora, con el planteamiento del problema, la búsqueda y clasificación del material, es decir el conocimiento más íntimo de aquel sector de la vida que ha de estudiar. No es la experiencia la que le conduce al problema, sino el problema a la experiencia. Este es también el camino y el método de Zola. Comienza una nueva novela como el profesor alemán de la anécdota comienza un nuevo curso, esto es, con el fin de obtener información más exacta sobre un objeto que le es desconocido. Lo que cuenta Paul Alexis sobre los orígenes de

---

<sup>105</sup> Charles Brun, *Le roman social en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, 1910, pág. 158.

*Nana*, sobre los viajes de exploración de Zola al mundo de la prostitución y del teatro, recuerda en todo caso esta anécdota.

Toda la idea en que Zola basa su ciclo de novelas da la impresión de ser el plan de una empresa científica. Las obras por separado constituyen, de acuerdo con el programa, las partes de un gran sistema enciclopédico, una especie de *summa* de la sociedad moderna. «Quiero explicar cómo se porta una familia, o sea un pequeño grupo de seres humanos, en una sociedad», escribe en el prólogo a *La fortuna de los Rougon*. Y por sociedad entiende la Francia decadente y corrompida del Segundo Imperio. Ningún programa artístico puede parecer más completo, más objetivo ni más científico. Pero Zola no escapa al destino de su siglo; a pesar de su cientificismo es un romántico, y mucho más desenfrenadamente por cierto que los otros naturalistas de su tiempo, menos radicales que él. Ya su racionalización y su esquematización de la realidad, unilaterales y nada dialécticas, son romanticismo audaz y desconsiderado. Y los símbolos a que reduce la vida, abigarrada, varia y contradictoria —la ciudad, la máquina, el alcohol, la prostitución, la tienda, los mercados, la bolsa, el teatro, etc.—, son la más exacta visión de un sistematizador romántico que, en lugar de fenómenos individuales concretos, ve por todas partes alegorías. A la preferencia de Zola por lo alegórico se añade la fascinación que ejerce sobre él todo lo grande y desmesurado. Es un fanático de la masa, de los números, de la materialidad burda, compacta e inagotable. Se embriaga con la abundancia material, con el desbordamiento, con las grandes escenas de conjunto de la vida. No es un azar el que sea contemporáneo de la *grand opéra* y del barón Haussmann.

Lo sobrio y nada romántico en esta época de gran burguesía y gran capitalismo no es el naturalismo, sino la literatura amena e idealista de la burguesía. La literatura naturalista, a pesar de su materialismo radical, e incluso con frecuencia precisamente a causa de este materialismo, ofrece una pintura de la sociedad rabiosamente fantástica. El racionalismo y el pragmatismo burgués, por el contrario, tienden a una imagen del mundo equilibrada, armónica y pacífica. Por temas «ideales» entiende la burguesía aquellos que tienen una influencia tranquilizadora, calmante y narcótica. La mi-

sión que ella asigna a la literatura es la de reconciliar a los infelices y descontentos con la vida, encubrirles la realidad y hacerles creer que es inasequible aquella existencia de la que no participan ni pueden participar. El objetivo que persigue es la alucinación y no la ilustración del lector. A la novela naturalista de Flaubert, Zola y los Goncourt, que da siempre la impresión de agitadora y excitante, la élite social opone la novela de la *Revue des Deux Mondes*, sobre todo las novelas de Octave Feuillet, obras que describen la vida de la sociedad elegante y presentan sus objetivos como el ideal supremo de la humanidad civilizada; obras en las que hay todavía héroes reales, caballeros fuertes, valerosos y desprendidos, figuras ideales que son miembros de la alta sociedad o están encarnadas en jóvenes que esta sociedad está dispuesta a adoptar. Hasta ahora, la vida de la aristocracia, a pesar de las revoluciones y de las reestratificaciones de la sociedad, había sido descrita con cierta naturalidad e inmediatez; se mantenían cierta espontaneidad y cierto sentido común, a pesar de estar fuera del tiempo. Pero ahora la existencia que lleva el gran mundo de la sociedad elegante pierde toda su relación con la vida real, y súbitamente aparece iluminada por la luz pálida, difusa y elegantemente suavizada de los salones de nuestras películas de Hollywood. Feuillet no ve diferencia alguna entre elegancia y cultura, entre buenas maneras y buen carácter; para él, buena educación es sinónimo de buena disposición, y una actitud leal para con las clases superiores es una prueba de que se es «algo mejor». El héroe de su *Novela de un joven pobre* (1858) es la encarnación de estas buenas maneras y estos buenos sentimientos. El protagonista es generoso y elegante, deportivo e inteligente, virtuoso y sensitivo, y con su pobreza sólo prueba que la distribución de los bienes materiales de la vida no pone límites a la realización de los ideales aristocráticos. De igual modo que las obras de Augier y Dumas proponen una tesis, ésta es una novela de tesis. Proclama y exalta las normas de la moral cristiana, del conservadurismo político y del conformismo social; lucha contra el peligro de las pasiones inmensas y caóticas, la desesperación feroz y la resistencia pasiva.

La hipocresía de la burguesía está acompañada de un descenso

sin precedentes en el nivel general de educación. El Segundo Imperio, que produce el arte de Flaubert y Baudelaire, es al mismo tiempo el período en que nacen el mal gusto y la escoria inartística de los tiempos modernos. Había habido en épocas anteriores, desde luego, malos pintores y escritores sin talento, obras toscamente trabajadas y apresuradamente concluidas, ideas artísticas mediocres y torpemente amañadas; ahora bien, lo inferior había sido inequívocamente inferior, vulgar, falto de gusto, insignificante y poco pretencioso, pero nunca habían sido antes el desecho elegante y la bagatela inartística reelaborados con destreza y con un alarde de habilidad, o al menos habían existido como subproducto. Ahora, sin embargo, estas fruslerías se convierten en la norma, y la sustitución de la calidad por la mera apariencia de calidad se convierte en regla general. La finalidad es hacer el disfrute del arte lo más fácil y agradable posible, quitar de él toda dificultad y complicación, todo lo problemático y torturante; en suma, reducir lo artístico a lo agradable y lo placentero. El arte como forma de «relajamiento», en la que el público, consciente y deliberadamente, rebaja su propio nivel, es invención de este período. Él domina todas las formas de producción, pero sobre todo aquella que es del modo más resuelto y sin escrúpulos un arte público: el teatro.

En novela y en pintura, el naturalismo prevalece junto a las tendencias que están de acuerdo con el gusto burgués, mientras que en teatro no aparece nada en absoluto opuesto a los intereses e ideas de la burguesía. Para defenderla de las tendencias que puedan amenazarla, el Gobierno no se conforma ni mucho menos con confiar en la mayoría de las fuerzas «gubernamentales» del público, sino que combate tales tendencias con todas las regulaciones y prohibiciones posibles. El teatro, como arte de las amplias masas, es tratado de manera más estrecha que otros géneros, de igual modo que hoy el cine está sujeto a restricciones que no se aplican al teatro. Desde mediados de siglo, los esfuerzos de los autores escénicos se concentran, de acuerdo con las intenciones del Gobierno, en la creación de un instrumento de propaganda de la ideología de la burguesía, de sus principios económicos, morales y sociales. El hambre de diversión de las clases dominantes, su debilidad por

las distracciones públicas, su placer de ver y ser vistas hacen del teatro el arte representativo de la época. Ninguna sociedad anterior ha encontrado tal deleite en el teatro, y para nadie ha significado tanto un estreno como para el público de Augier, Dumas hijo y Offenbach<sup>106</sup>. La pasión de la clase media por el teatro es altamente satisfactoria para aquellos que configuran la opinión pública; están orgullosos de mantener el entusiasmo de ésta y se sienten refrendados en sus criterios de valor estético. El análisis del público por Sarcey, el crítico dramático más influyente de la época, está indudablemente relacionado con esta tendencia. Por ello, no sólo es por relación al progreso general de las ciencias sociales y a la concentración del interés en los fenómenos intelectuales colectivos por lo que él afirma que el público es la esencia del teatro, y que uno podría más fácilmente imaginarse una obra representada sin cualquier otra cosa antes que sin público<sup>107</sup>. Para Sarcey, el principio de que el público tiene siempre razón es el criterio de toda crítica, y él se atiene a esta piedra de toque, aunque sabe perfectamente que el antiguo público culto se ha desintegrado ya y que de los antiguos «habituales», entre los cuales había un verdadero acuerdo en el gusto, sólo queda un pequeño grupo de aficionados teatrales constantes: el público de los estrenos<sup>108</sup>. Sarcey considera que los cambios sociales que han creado el público teatral de la metrópoli moderna son un proceso relativamente nuevo que se desarrolla dentro del marco de la misma burguesía. El rápido incremento de este público como resultado del desarrollo del ferrocarril, que posibilita al público de provincias y del extranjero afluir a París y sustituir al círculo relativamente homogéneo de los antiguos «habituales» por la sociedad heterogénea de visitantes *ad hoc*, fenómeno que atrae la atención de otros círculos contemporáneos, además de Sarcey, los cuales lo consideran como la razón más importante del cambio de estilo en el drama<sup>109</sup>, señala, sin embargo, sólo la última etapa, pero

<sup>106</sup> André Bellessort, *La Société française sous le Second Empire*. en «La Revue Hebdomadaire», 1932, 12, págs. 290, 292.

<sup>107</sup> Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, I, 1900, págs. 120, 122.

<sup>108</sup> *Ibid.*, págs. 209-212.

<sup>109</sup> J.-J. Weiss, *Le théâtre et les moeurs*, 1889, págs. 121 sig. Cf. Renan, Prólogo a *Drames philosophiques*, 1888.

no la más importante, en un proceso que había comenzado ya con la Revolución francesa.

Scribe representa el momento decisivo del cambio en la historia del moderno drama francés, y él es no sólo el primero en dar expresión dramática a la ideología burguesa de la Restauración, basada en el dinero, sino que crea también con su obra de intriga el instrumento más adecuado para servir a la burguesía como arma en su lucha por imponer su ideología. Dumas y Augier representan simplemente una forma más desarrollada de su *bon sense* y significan para la clase media de 1850 lo que había sido él para la burguesía de la Restauración y la Monarquía de Julio. Ambos proclaman el mismo racionalismo superficial y el mismo utilitarismo, el mismo llano optimismo y materialismo, con la única diferencia de que Scribe era más honrado que ellos y hablaba, sin falsa modestia y sin afectación, del dinero, las carreras y los matrimonios de conveniencia donde ellos hablan de ideales, deberes y amor eterno. La burguesía, que en los días de Scribe era una clase ascendente que luchaba por su posición, ha alcanzado ahora una situación reconocida y está amenazada ya desde abajo; se imagina, por ello, que debe disfrazar sus objetivos materialistas con el ropaje del idealismo y, por tanto, muestra una timidez que no sienten jamás las clases que están luchando por su posición.

Nada estaba tan bien calculado para servir de base a la idealización de la clase media como la institución del matrimonio y la familia. Era posible representarla con toda la buena fe como una de aquellas formas sociales en las que se expresan los sentimientos más puros, más desinteresados y más nobles, pero, indudablemente, era la única institución que desde la disolución de los antiguos lazos feudales grantizaba todavía la permanencia y estabilidad de la propiedad. Sea como fuere, la idea de la familia como baluarte de la sociedad burguesa contra peligrosos intrusos de fuera y destructores elementos de dentro se convirtió en fundamento espiritual del drama. Era tanto más apropiada para esta función cuanto que podía ser puesta en conexión directa con el tema amoroso. Esto no ocurrió, sin embargo, hasta que la idea del amor fue reinterpretada y liberada de sus rasgos románticos. El amor ya no podía ser admiti-

do como la gran pasión violenta ni aceptado y exaltado como tal. El romanticismo había siempre comprendido y perdonado el amor triunfante, desatado y rebelde; éste estaba justificado por su misma intensidad. Para el drama burgués, en cambio, el significado y el valor del amor estaba en su perseverancia, en su resistencia a la prueba de la vida matrimonial diaria. Esta transformación de la idea del amor puede ser seguida paso a paso desde *Marion Delorme*, de Hugo, a *La dama de las camelias* y *Demi-Monde*, de Dumas. Ya en *La dama de las camelias* el amor del héroe por la muchacha caída es incompatible con los principios morales de una familia burguesa; pero el autor, con sus sentimientos, si no con su inteligencia, está del lado de la víctima. En *Demi-Monde*, su actitud para con la mujer de dudosa reputación es totalmente negativa; debe ser expulsada del cuerpo social como un foco de infección, pues constituye un peligro aún más grande para la familia burguesa que una pobre, pero respetable muchacha, que puede, después de todo, convertirse en una buena madre, en una compañera fiel y en un guardián de la propiedad familiar digno de confianza. Si se ha seducido a una muchacha de esta clase, se debe *contraer matrimonio con ella* no sólo para enmendar la falta cometida, sino también para restablecer el orden, y, como Zola dice al resumir la moral de *Fourchambaults*, de Augier, para no consumir una bancarrota. Si se ha tenido un hijo ilegítimo, y no hay nada elogiabile en ello, sino más bien lo contrario, se le debe legitimar, como Dumas alega en *Le Fils naturel* y en *Monsieur Alphonse*, sobre todo para no aumentar los elementos desarraigados, que son un peligro constante para la sociedad burguesa. El único punto de vista desde el que se juzga el adulterio es el de si pone en peligro la familia como institución. En determinadas circunstancias, a un hombre puede perdonársele; a una mujer, nunca. Una mujer que es moralmente solvente del todo es incapaz por completo de adulterio (Francillon). En suma, se permite todo lo que puede conciliarse con la idea de la familia y está prohibido lo que está en contradicción con ella. Estas son las normas e ideales de que se trata en las obras de Augier y Dumas; fueron escritas para justificarlos, y su éxito prueba que los escritores habían penetrado en los pensamientos más íntimos del público.

La calidad inferior de las obras —puesto que es ínfima— no se debe al hecho de que sirvan a un propósito definido y defiendan una tesis —incluso las comedias de Aristófanes y las tragedias de Corneille hicieron también esto—, sino al hecho de que el propósito se les imponga desde fuera y ninguna de las figuras sea de carne y hueso. Nada es más característico de la combinación inorgánica de tesis y exposición en estas obras que la figura fija del «argumentador». El mero hecho de que un personaje no tenga otra función que la de ser intérprete del autor demuestra que la doctrina moral no sale de lo meramente abstracto, y que en el fondo la ideología no forma unidad con el cuerpo de la obra. Los autores se avienen o, más bien aceptan, las opiniones de las clases dominantes sobre los buenos y malos hábitos de la época, y tienen, independientemente de estas ideas, un cierto don de entretenimiento, una cierta habilidad para hacer surgir el interés y crear una tensión con medios escénicos. Entonces combinan estos datos y usan su ingenio teatral para vender las opiniones y teorías que tienen que proclamar. Pero lo hacen de manera completamente directa y brusca, y contribuyen grandemente sin saberlo al principio de «el arte por el arte». Porque la propaganda en arte es más molesta cuando no impregna completamente la obra y cuando la idea que se proclama no coincide enteramente con la visión del artista.

En contraste con el romanticismo, el Segundo Imperio es una época de racionalismo, reflexión y análisis<sup>110</sup>. Los problemas técnicos están por todas partes en primer plano, y en todos los géneros domina la inteligencia crítica. En la novela, este espíritu crítico está representado por Flaubert, Zola y los hermanos Goncourt; en la poesía lírica, por Baudelaire y los parnasianos; y en el drama, por los maestros de la *pièce bien faite*. Los problemas formales, que sirven de contrapeso a la tendencia emocional romántica en la mayoría de los géneros, predominan en la escena. Y no son simplemente las condiciones externas de la representación, sus estrechos límites temporales y espaciales, el carácter popular del pú-

<sup>110</sup> A. Thibauder, *op. cit.*, págs. 295 sigs.

blico y la inmediatez de la reacción a la impresión que recibe, lo que induce a los dramaturgos a atender los problemas de orden y economía artística, sino que la intención didáctica y propagandística misma les obliga, desde el primer momento, a un manejo del material claro en la forma y cuidadosamente terminado, técnicamente eficaz y práctico. Autores y críticos se vuelven cada vez más conscientes de que el teatro no está intrínsecamente relacionado con la literatura, de que la escena se rige de acuerdo con leyes propias y con una lógica propia, y de que el elemento poético de un drama se opone con frecuencia a su efecto en la escena. Lo que Sarcey entiende por perspectiva teatral (*optique de théâtre*) e instinto teatral (*génie de théâtre*) o, simplemente, lo que quiere dar a entender cuando dice «c'est du théâtre», es la conveniencia de la escena —aparte por completo de consideraciones literarias—, el uso drástico de los métodos puramente teatrales, el esfuerzo total por ganar al público a cualquier precio, en suma, una actitud que identifica la «escena» con la «tribuna». Voltaire ya se había dado cuenta de que en teatro es más importante «de frapper fort que de frapper juste», pero los practicantes y teóricos de la «obra bien hecha» son los primeros en establecer las reglas de este tipo de drama de golpes fuertes y seguros. Su descubrimiento más importante consiste en el reconocimiento del efecto de la escena, de que, ciertamente, la mera posibilidad de la representación de una obra depende de una serie de convencionalismos y trucos del oficio, *tricheries*, como Sarcey los llama, y que el acuerdo táctico entre los elementos productores y receptores es precisamente más decisivo en el drama que en los otros géneros. El convencionalismo más importante del teatro es la disposición del público para dejarse sorprender por los cambios bruscos en la acción; es decir su autoengaño consciente, su aceptación sin reservas de las reglas del juego. Sin esta disposición seríamos incapaces no sólo de ver por segunda vez una obra, atendiendo sólo a los factores puramente teatrales, sino que ni siquiera podríamos disfrutarla una vez. Porque en tales obras todo ha de ser visto como sorprendente, aunque todo es previsible. Sus *scènes à faire* son los inevitables parlamentos que el público sabe muy bien que ha de encontrar y encontra-

rá<sup>111</sup>, y su *dénouement* es la solución que los espectadores esperan y exigen<sup>112</sup>. El teatro se convierte así en un juego de sociedad, que se realiza ciertamente de acuerdo con los más estrictos convencionalismos y con el mayor virtuosismo; pero, a pesar de esto, tiene en sí algo de ingenuo y primitivo. Las dificultades no provienen del material con el que se enfrenta uno, sino de la complicación de las reglas del juego. Ellas deben, ante todo, compensar a los espectadores exigentes de la pobreza y la simpleza del contenido. El funcionamiento preciso del aparato debe, en otras palabras, esconder que la máquina funciona en el vacío. El público, e incluso el público mejor, por cierto, quiere distracción fácil y sin fatiga; no quiere vaguedades, ni problemas insolubles, ni profundidades insondables. De aquí que se acentúe tan fuertemente el rigor de la construcción y la lógica de las conexiones. El desarrollo de la acción debe ser como una operación matemática; la necesidad interna es sustituida por la externa, de igual modo que la verdad interna de la tesis es sustituida por el artificio de la argumentación.

El *dénouement* es la solución del problema. Si la solución es falsa, toda la operación es falsa, dice Dumas. Por eso, en su opinión, una obra debe comenzarse por su final, por su solución, por su última palabra. Nada ilumina mejor que este andar de cangrejo la diferencia entre la inteligencia calculadora con que es construida una *pièce bien faite* y los impulsos irracionales de que los poetas se dejan llevar. El autor escénico, cuando da un paso, debe retroceder dos; debe comparar cada incidencia, cada motivo nuevo, cada rasgo nuevo con los motivos y rasgos ya existentes, y armonizarlos. Escribir teatro significa un constante adelantarse y retroceder, una permanente ordenación y reordenación, un autoasegurarse y un ir construyendo con constantes pruebas de resistencia, así como la consolidación gradual y la fijación de cada uno de los estratos. Un racionalismo de esta clase caracteriza más o menos todo producto artístico pasable, y en particular toda obra dramática representable —la obra de Shakespeare, surgida del espíritu de la escena, lo mismo que las obras de Augier y Dumas—; pero el efecto de una «obra bien

<sup>111</sup> Sarcey, *op. cit.*, V, pág. 94.

<sup>112</sup> *Ibid.*, pág. 286.

hecha» descansa solamente en la sucesión de sus efectos y triunfos, y la de un drama shakespeariano, por el contrario, en una serie infinita de componentes, ajenos a toda relación matemática. Como es sabido, Emerson leía preferentemente los dramas de Shakespeare en la serie inversa de las escenas y renunciaba a su efecto teatral para concentrarse enteramente en su contenido poético. Una verdadera *pièce bien faite* no sólo sería insoportable leyéndola de este modo, sino que sería también incomprendible, pues los pormenores de semejantes obras no tienen valor propio intrínseco, sino sólo un valor de situación en la serie. En su desarrollo, como en una partida de ajedrez, todo está orientado hacia la jugada final. Y cuán mecánicamente se puede desarrollar esta jugada final lo muestra mejor que nada el método con ayuda del cual Sardou se apropió de la técnica de Scribe. Según confesión propia, leía sólo el primer acto de las obras del maestro e intentaba deducir la continuación «correcta» de las premisas así adquiridas. A través de este «ejercicio puramente lógico», como él mismo lo llamaba, llegó con el tiempo cada vez más cerca de la solución que Scribe había elegido en el segundo y tercer acto de sus obras, y obtuvo al mismo tiempo la conclusión, que conocía bien Dumas, de que toda la acción se deducía según una cierta necesidad de la situación de la que se partía. Dumas opinaba que hallar una situación dramática e imaginar un conflicto no era arte en absoluto; éste consiste más bien en preparar correctamente las escenas en que culmina la acción y en desatar con suavidad los nudos. La fábula, que, a primera vista, parece ser el elemento más espontáneo del drama, el menos problemático y el más inmediatamente dado, demuestra con esto ser su componente más artificioso y más fatigosamente conseguido. No es ni mucho menos simple materia prima o mero producto de la fantasía, sino que consiste en una serie de rasgos estratégicos que no dejan campo alguno al hallazgo espontáneo y al capricho soberano del escritor.

Se puede, si se quiere, ver en el entramado de una obra bien compuesta la escala que eleva a la región de las alturas vertiginosas, o también el esquema de una rutina que no tiene nada que ver con el auténtico arte y la humanidad. Se puede ensalzar entusiásticamente, como Walter Pater, la concepción del arte que «prevé

desde el principio el fin y lo tiene presente en todo momento, y en cada una de las partes tiene presentes todas las otras, hasta que la última frase —con fuerza no disminuida— no hace otra cosa que desarrollar y confirmar la primera»; pero se puede también, como Bernard Shaw, temer lo peor para los dramaturgos de la tiranía de la lógica, de la que dice Shaw que «es casi imposible para sus esclavos escribir últimos actos tolerables en sus obras, de tan convencionalmente como sus conclusiones siguen a sus premisas». Pero, para creer en la palabra de Shaw de que repudia las tretas y ardides de esta visión del arte verdaderamente, hay que olvidar que él es el autor de obras como el *The Devil's Disciple* y *Cándida*, que, en una observación detenida, se descubre que no son más que *pièces bien faites*. Sin embargo, no sólo Shaw, sino también Ibsen y Strindberg, y con ellos todo drama del presente concebido de acuerdo con las reglas teatrales, dependen más o menos de la *pièce bien faite* francesa. El arte de producir el enredo y la tensión, trabar el nudo y diferir su solución, preparar anticipadamente los cambios de la acción y, a pesar de ello, sorprender al espectador, las reglas de la correcta distribución y el ritmo de los *coups de théâtre*, la casuística de las desmesuradas discusiones y de las frases de efecto seguidas de telón, la caída de telón sensacional, la solución en el último minuto, todas estas cosas las han aprendido de Scribe, Dumas, Augier, Labiche y Sardou. Esto no significa en absoluto que la técnica de la escena moderna sea por entero creación de estos autores. Por el contrario, la línea del desarrollo puede ser trazada hacia atrás entre el melodrama y el *vaudeville* del período posrevolucionario, el drama doméstico y la comedia del siglo XVIII, la *commedia dell'arte*, y Molière, hasta la comedia romana y la farsa medieval. Sin embargo, la contribución de los maestros de la *pièce bien faite* a esta tradición es extraordinaria.

El producto artístico más original del Segundo Imperio, y, en muchos aspectos, el más expresivo, es la opereta<sup>113</sup>. Tampoco ella es, desde luego, una innovación absoluta en ningún sentido; esto sería inconcebible en un estadio tan avanzado de la historia del tea-

<sup>113</sup> Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, I, 1888, pág. 217.

tro; representa más bien la continuación de dos antiguos géneros, la *ópera bufa* y el *vaudeville*, y transmite a esta época pesada y carente de humor algo del espíritu festivo, vivo y antirromántico del siglo XVIII. Es la única forma juguetona, ligera y trivial de la época. Junto a las tendencias conformistas, que están de acuerdo con el objetivo gusto burgués, y el arte naturalista de la oposición, constituye un mundo propio, un reino intermedio. Es mucho más atractiva que el drama contemporáneo o la novela popular, es sociológicamente más representativa que el naturalismo y, como tal, el único género en el que se producen obras populares con un atractivo amplio y un cierto valor artístico.

La característica más notable de la opereta, y, desde el punto de vista naturalista, la más peculiar, es su absoluta inverosimilitud, la naturaleza irreal y enteramente imaginativa de sus escenas en torbellino. Tiene el mismo significado para el siglo XIX que el que la pieza pastoril había tenido para los siglos anteriores. Las fórmulas inalterables de sus contenidos, el convencionalismo de sus enredos y desenlaces son puras fórmulas de juego sin relación con la realidad. Tanto el carácter de marioneta de las figuras como la forma aparentemente improvisada de la representación no hacen más que resaltar la impresión de ficción. Sarcey nota ya la similitud entre la opereta y la *commedia dell'arte*<sup>114</sup>, y señala la impresión de irrealidad soñada que le causan las obras de Offenbach. Con lo cual sólo quiere decir, sin embargo, que tienen una peculiar calidad fantástica. Un admirador de Offenbach en nuestro tiempo, el escritor vienés Karl Kraus, fue el primero en dar una significación más definida a esta calidad, señalando que en la opereta de Offenbach la vida es tan improbable y carente de sentido, tan grotesca y misteriosa como la misma realidad vista a cierta distancia<sup>115</sup>. Semejante interpretación, naturalmente, hubiera sido extraña por entero a Sarcey y totalmente inconcebible antes de que el expresionismo y el surrealismo del arte moderno resaltarán el carácter fantasmal y de sueño que tiene la vida. Solamente un ojo dotado de una visión agudizada por estas tendencias artísticas era capaz de ver que la

<sup>114</sup> Sarcey, *op. cit.*, VI, 1901, pág. 180.

<sup>115</sup> S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. 1937, pág. 349.

opereta era no sólo una imagen de la sociedad frívola y cínica del Segundo Imperio, sino, a la vez, una forma de burla de sí mismo, que no sólo expresaba la realidad, sino también la irrealidad de este mundo, que surgió, en una palabra, de la naturaleza operetesca de la vida misma<sup>116</sup>, en cuanto que se puede hablar de «naturaleza operetesca» de una época tan seria, tan objetiva y tan crítica como ésta. El labrador junto al arado, los trabajadores en las fábricas, los comerciantes en sus tiendas, los pintores en Barbizon, Flaubert en Croisset, eran lo que eran; pero la clase dominante, la corte en las Tullerías y el mundo de banqueros juerguistas, aristócratas disolutos, periodistas *parvenus* y bellezas regordetas tenían algo de improbable, algo de fantasmagórico e irreal, algo efímero en sí; era un país de opereta, una escena cuyos bastidores amenazaban hundirse a cada momento.

La opereta era producto de un mundo de *laissez-faire*, *laissez-passer*, o sea un mundo de liberalismo económico, social y moral, un mundo en el que cada uno podía hacer lo que quisiera en tanto se abstuviera de discutir el sistema mismo. Esta restricción implicaba, por una parte, límites muy amplios, y, por otra, muy estrechos. El mismo Gobierno que demandó judicialmente a Flaubert y Baudelaire, toleraba las más insolentes sátiras sociales, la ridiculización más irrespetuosa del régimen autoritario, la corte, el ejército y la burocracia en las obras de Offenbach. Pero toleraba sus calaveradas simplemente porque no eran o parecían no ser peligrosas, porque se reducían a un público cuya lealtad estaba fuera de duda y no necesitaba otra válvula de escape para ser feliz que esta burla aparentemente inofensiva. La burla nos parece maliciosa solamente a nosotros; el público contemporáneo no escuchó el siniestro bajo tono que nosotros podemos oír en el ritmo frenético de los *galops* y *cancans* de Offenbach. Sin embargo, el entretenimiento no era tan inofensivo, pues se sugería sólo el torbellino por el que se quería ser arrastrado. La opereta desmoralizaba al pueblo, no porque se mofaba de todo lo «venerable», no porque sus escarnios de la antigüedad, de la tragedia clásica, de la ópera romántica, fueran simplemente crítica disfrazada de la sociedad, sino porque quebrantaba la

<sup>116</sup> *Ibid.*, pág. 270.

fe en la autoridad, sin negarla en principio. La inmoralidad de la opereta consistía en la irreflexiva tolerancia con que realizaba su crítica del sistema corrompido de gobierno y de la depravada sociedad de la época, en la apariencia de inofensividad que daba a la frivolidad, a las pequeñas prostitutas, los galanteadores extravagantes y los amables y viejos *viveurs*. Su crítica tibia e indecisa no hizo más que estimular la corrupción. No se podía, sin embargo, esperar otra cosa que una actitud ambigua de artistas que habían triunfado, que amaban el triunfo más que nada y cuyos éxitos estaban ligados a la pervivencia de esta sociedad indolente y entregada a sus placeres. Offenbach era un judío alemán sin patria ni hogar, músico errante, un artista cuya existencia estaba doblemente amenazada; se sentía inevitablemente extranjero, desarraigado, espectador excluido, apático en sentido doble y múltiple en la capital de Francia, en medio de este mundo corrompido y, sin embargo, tan tentador. Sentía inevitablemente la posición problemática del artista en la sociedad moderna, la contradicción entre su ambición y su resentimiento, su orgullo de mendigo y su adulación del público, incluso más intensamente que sus compañeros de profesión. No era un rebelde, ni siquiera un demócrata auténtico; por el contrario, aprobaba el gobierno de «mano dura» y disfrutaba con la mayor tranquilidad intelectual de las ventajas que derivaban del sistema político del Segundo Imperio; pero miraba toda la bullente actividad que se desarrollaba en torno a él con los ojos atónitos, fríos y penetrantes de un extraño, e involuntariamente apresuraba la caída de la sociedad a la que debía su éxito en la vida.

La aparición de la opereta señala la introducción del periodismo en el mundo de la música. Después de la novela, el drama y las artes gráficas, le ha llegado el turno de comentar los acontecimientos del día a la escena musical. Pero el periodismo de la opereta no se reduce a las alusiones de actualidad en las canciones y bromas de las piezas cómicas. Todo el género es más bien una especie de sección de chismes dedicada a los escándalos de la sociedad elegante. Heine ha sido llamado con razón el predecesor de Offenbach. Los orígenes, el temperamento y la situación social de ambos son más o menos los mismos; ambos son periodistas natos, naturalezas crí-

ticas y prácticas, que no desean vivir al margen, sino en y con la sociedad, ya que no siempre en modo alguno de acuerdo con los propósitos y métodos de ésta. Heine tuvo intrínsecamente las mismas oportunidades de triunfo en el París cosmopolita de la Monarquía de Julio y del Segundo Imperio que Meyerbeer y Offenbach, solamente que no tuvo a su disposición los medios internacionales de comunicación utilizados por sus compatriotas, más afortunados. Su fama estuvo reducida a un círculo relativamente estrecho, mientras que Meyerbeer y Offenbach conquistaron la capital de Francia y todo el mundo civilizado. Ellos crearon no sólo dos de los géneros más característicos del arte francés, sino que representaron el gusto parisino de la época más fielmente y de manera más comprensiva que sus colegas franceses. Offenbach puede ser considerado como el verdadero compendio de su época; su obra contiene los rasgos más característicos y originales de ella. Sus contemporáneos ya se dieron cuenta de que era tan representativo que le identificaron con el espíritu de París y describieron su arte como la continuación de la tradición clásica francesa. Su música unió a Europa occidental en un sentimiento de gozo por la vida y de exuberancia<sup>117</sup>. *La Gran Duquesa de Gerolstein* demostró ser la atracción más grande y permanente de la Exposición Universal de 1867; los numerosos soberanos y príncipes que visitaron París se entusiasmaron tanto por la obra, con la irresistible Hortense Schneider en el papel principal, como los libertinos de la capital de Francia y la pequeña burguesía de provincias. Tres horas después de su llegada a París, el Zar ruso estaba ya sentado en un palco en el Variétés, y aunque fue aparentemente más capaz de dominar su impaciencia, Bismarck se sintió tan encantado como las mismas cabezas coronadas. Rossini llamó a Offenbach «el Mozart de los Campos Elíseos», y Wagner confirmó este juicio, aunque sólo después de la muerte de su envidiado rival.

La época de furor por la opereta fue el período comprendido entre las dos exposiciones universales de 1855 y 1867. Después del desasosiego político a finales del decenio de 1860 ya no había un

<sup>117</sup> Cf. Fleury-Sonolet, *La société du Second Empire*, III, 1913, pág. 387.

público debidamente frívolo, o que al menos quisiera mecerse en el sentimiento de la frivolidad y la seguridad. Con el Segundo Imperio acabaron los mejores días de la opereta. El placer que las generaciones posteriores experimentaron en ella no derivaba ya del género como expresión viva, espontánea y directa del presente, sino del «tiempo pasado», que estaba ligado a este género más directamente que a ningún otro. Gracias a esta asociación de ideas, la opereta sobrevivió a los trastornos del *fin de siècle*, y, en una ciudad tan inestable intelectualmente como Viena, siguió siendo el vehículo más popular de idealización del pasado, propiamente hasta la segunda guerra mundial. Fueron necesarias las experiencias de los últimos veinte años para imponer una revisión a la idea del «tiempo pasado», ligado en una parte de Europa con Napoleón III y Offenbach, y en otra con el emperador Francisco José y Johann Strauss. La lucha de clases, que fue suprimida en todas partes entre 1848 y 1870, estalló de nuevo a finales de este período y puso en peligro el mandato de la burguesía como beneficiaria de la reacción. La opereta parecía ser ahora la pintura de una vida feliz, libre de cuidado y peligro, de un idilio que, sin embargo, nunca había existido en realidad.

Los Goncourt tenían razón cuando profetizaron que el circo, los espectáculos de variedades y la revista desplazarían al teatro. El cine, que, por su calidad pictórica y su despliegue, puede ser contado entre estas formas visuales, confirma por entero su predicción. La opereta se aproximó todo lo posible a la revista, pero no representaba ni mucho menos la forma original en la que el espectáculo había triunfado sobre el drama. El verdadero cambio de rumbo tuvo lugar con la aparición de la «gran ópera» durante la Monarquía de Julio, por más que el espectáculo había sido siempre un componente integral del teatro y repetidas veces había prevaecido sobre sus elementos dramáticos y acústicos. Este fue, sobre todo, el caso del teatro barroco, en el que el carácter solemne de la representación, las decoraciones, el vestuario, las danzas y desfiles se imponían con frecuencia a todo lo demás. La cultura burguesa de la Monarquía de Julio y el Segundo Imperio, que fue una cultura de nuevos ricos, cuidó también lo monumental e imponente en el tea-

de los sentimientos más íntimos, más profundos y más sublimes, con la ostentación del Segundo Imperio. Pero no sólo *Rienzi* y *Tannhäuser* son todavía óperas espectaculares, en las que predomina el aparato escénico, sino que *Los maestros cantores* y *Parsifal* son también en cierto aspecto obras musicales de espectáculo, concebidas para arrebatarse todos los sentidos y superar toda expectación. La preferencia por lo magnífico y lo masivo es tan fuerte en Wagner como en Meyerbeer y en Zola, y Wagner es, en proporción nada menor a Hugo y Dumas, un autor teatral nato, un «histrión» y un «mimomaniático», como Nietzsche le llamaba<sup>121</sup>. Pero su teatralidad no es simplemente ni mucho menos el resultado de haber escrito la letra de sus óperas; por el contrario, sus óperas son la expresión de su gusto teatral confuso y de su naturaleza ruidosamente ostentosa. Como Meyerbeer, Napoleón III, La Païva o Zola, Wagner ama lo complicado, lo preciosista, lo voluptuoso, y es fácil darse cuenta de lo que sus óperas y los salones de la época, llenos de seda, terciopelo, brocado de oro, mobiliario tapizado, alfombras y cortinajes, tienen en común, incluso aunque no sepamos que quería escenarios pintados por Makart<sup>122</sup>. La manía por la grandeza y la exuberancia tiene en Wagner, sin embargo, orígenes más complicados; los hilos conducen no simplemente a Makart, sino también a Delacroix. Las relaciones entre *La muerte de Sardanápalo* y *El ocaso de los dioses* son tan estrechas como entre el pródigo esplendor de la «gran ópera» parisina y la celebración de los festivales de Bayreuth. Pero ni siquiera aquí se acaba todo. El sensualismo de Wagner es no sólo más elemental que una mera ostentación, sino también más auténtico y espontáneo que todo el misticismo de «sangre, muerte y lujuria» de su tiempo. Con razón, para muchas de las inteligencias más sensitivas de su siglo, su obra significó la esencia misma del arte, el paradigma que les reveló por vez primera el significado y el principio de la música. Wagner fue, ciertamente, la última y tal vez la más grande revelación del romanticismo. Ningún otro nos permite comprender tan íntimamente con

<sup>121</sup> Friedr. Nietzsche, *Der Fall Wagner*. 1888; *Nietzsche contra Wagner*. 1888.

<sup>122</sup> Cf. Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*. 1918, pág. 75; *Leiden und Größe der Meister*. 1935, págs. 145 sigs.

qué intoxicación de los sentidos impresionó al público contemporáneo y hasta qué punto se sentía rebelde contra todos los convencionalismos muertos y sentía el descubrimiento de un mundo joven, feliz y prohibido. Es comprensible, aunque sorprenda en un principio, que Baudelaire, que no era ni mucho menos devoto de la música, pero que es el único de los contemporáneos de Wagner cuyos acentos crean en nosotros el mismo sentimiento de felicidad que la música de *Tristán*, fuera el primero en reconocer la significación del arte de Wagner.

Aparte de sus nervios sobreexcitados, de su pasión por la narcosis y los efectos estupefacientes, Wagner comparte con Baudelaire los mismos sentimientos cuasi-religiosos y el mismo anhelo romántico de redención. Y aparte de su debilidad por los colores brillantes y las formas exuberantes, está ligado a Flaubert por una especie de diletantismo genial y una relación totalmente reflexiva con su propia obra. Tiene un talento tan escasamente natural y espontáneo, y lucha con su obra casi tan violenta y desesperadamente, y tiene en el arte una fe tan escasamente auténtica como Flaubert. Nietzsche señala que ninguno de los grandes maestros era todavía a los veintiocho años tan mal músico como Wagner, y, con la excepción de Flaubert, es cierto que ningún gran artista dudó tan largo tiempo de su propia capacidad. Ambos sintieron que el arte era el tormento de su vida, que estaba entre ellos y el disfrute de la vida, y ambos consideraron el abismo entre realidad y arte, entre *avoir* y *dire* como infranqueable. Eran miembros de la misma última generación romántica, que riñó una batalla tan incansable como desesperada contra su egoísmo y su esteticismo.

## LA NOVELA SOCIAL EN INGLATERRA Y RUSIA

**L**A revolución industrial comenzó en Inglaterra; allí alcanzó los más fecundos éxitos y allí provocó las protestas más ruidosas y apasionadas. Pero las acusaciones no impidieron en modo alguno a la clase dirigente oponerse con tanta mayor energía y éxito a la revolución social. El fracaso de los esfuerzos revolucionarios hizo que, mientras que en Francia una parte de los intelectuales y de los escritores comenzó, después de la experiencia de la revolución, a adoptar una actitud antidemocrática, la opinión de los intelectuales en Inglaterra, si bien no siempre en un sentido revolucionario, en conjunto se mantuvo radical. La diferencia más visible del modo de pensar entre las minorías intelectuales de ambos países consistía, por lo demás, en que los franceses eran siempre racionalistas, en cualquier posición que tomaran frente a la revolución y la democracia, mientras que los ingleses, a pesar de sus opiniones radicales y de su oposición al industrialismo, e incluso como consecuencia precisamente de su oposición a la sociedad dominante, pasaron a ser antirracionalistas desesperados y se refugiaron en el idealismo nebuloso del romanticismo alemán. De manera curiosa, en Inglaterra los capitalistas y los utilitarios estaban más profundamente ligados a las ideas ilustradas que sus contrarios, que negaban el principio de la libre concurrencia y de la división del trabajo. Desde el punto de vista de la historia de las ideas eran, pues, reaccionarios los idealistas impugnadores de las máquinas, mientras que los materialistas y capitalistas representaban el racionalismo y el progreso.

La libertad económica tenía una raíz histórica común con el liberalismo político. Una y otro pertenecían a las conquistas de la Ilustración, y eran lógicamente inseparables. En cuanto uno adop-

raba el punto de vista de la libertad personal y del individualismo, había de considerar la libre concurrencia como parte integrante de los derechos del hombre. La emancipación de la burguesía fue un paso necesario en la liquidación del feudalismo y supuso, por su parte, la liberación de la economía de las trabas y limitaciones medievales. Esta emancipación de los viejos derechos se explica en primer lugar como resultado de un desarrollo mediante el cual fueron poco a poco superadas las formas de economía precapitalistas. Sólo después de que la economía alcanzara el estadio de la plena autonomía y de que la burguesía hubiese roto las rígidas barreras del sistema de clases feudal, se pudo pensar en que la sociedad se liberaba de la anarquía de la libre concurrencia. Era, además, completamente inútil combatir algunos fenómenos del capitalismo sin cuestionar el sistema entero. Mientras la economía capitalista no se volvió problemática, sólo se pudo hablar de atenuaciones filantrópicas de sus excesos. Mantenerse dentro de los principios del racionalismo y del liberalismo era el único camino que podía conducir a la reforma de los abusos; sólo había que tomar el concepto de libertad en un sentido más amplio, que trascendiera las limitaciones burguesas. El abandono de la razón y de las ideas liberales había de conducir, por el contrario, por buena y honrada que fuera la intención primitiva, a un intuicionismo incontrolable y a una minoría de edad intelectual. De este peligro se tiene siempre conciencia al leer a Carlyle, y amenaza el idealismo de la mayoría de los pensadores victorianos. El proverbial compromiso de la época, su vía media entre tradición y progreso, en nada se expresa tan terminantemente como en la rebeldía romántica y nostálgica del pasado de sus jefes intelectuales. Ninguno de los victorianos representativos está completamente libre de esta disposición al compromiso, y la ambigüedad a ella aneja compromete la influencia política de un radical tan auténtico como Dickens. En Francia, la intelectualidad se sentía obligada a elegir entre la revolución y la política burguesa, y aunque la elección muchas veces se hacía con sentimientos divididos, al menos era inequívoca y definitiva. En Inglaterra, por el contrario, también aquella parte de la minoría intelectual que estaba en oposición al

industrialismo se encontraba asentada sobre la base de una mentalidad tan conservadora y a veces hasta tan reaccionaria como la propia burguesía capitalista.

Los utilitarios, que representaban los principios económicos del industrialismo, eran discípulos de Adam Smith y proclamaban la doctrina de que la economía abandonada a sí misma no sólo correspondía del mejor modo al espíritu del liberalismo, sino también a los intereses generales. Lo que en los idealistas desencadenó la más fuerte resistencia contra ellos no fue tanto lo insostenible de esta tesis, como el fatalismo con que presentaban los impulsos del egoísmo, como el principio último e inmovible de actuación, y la necesidad matemática con que creían poder derivar de la realidad del egoísmo humano las leyes de la economía y de la vida social. La protesta de los idealistas contra esta reducción del hombre al *homo oeconomicus* era la eterna protesta de la «filosofía de la vida» romántica (de la creencia en la inagotabilidad lógica y la incapacidad de dominar teóricamente la vida) contra el racionalismo y el pensamiento que abstrae de la realidad inmediata. La reacción contra el utilitarismo fue un segundo romanticismo en el que la lucha contra la injusticia social y la oposición contra las doctrinas concretas de la *dismal science* desempeñaban un papel mucho menor que la huida del presente, cuyos problemas no se sabía ni se quería tampoco resolver, hacia el irracionalismo de los Burke, de los Coleridge y de los románticos alemanes. La exigencia de una intervención del Estado era, por ejemplo, en Carlyle lo mismo el signo de tendencias antiliberales y autoritarias que la expresión de un sentimiento humanitario y altruista, y en su queja de la atomización de la sociedad se expresaba tanto el deseo de comunidad como la nostalgia de un guía al que se amara y temiera.

Después del fin del florecimiento del romanticismo inglés comienza, hacia 1815, un racionalismo antirromántico, que alcanza su punto culminante con la reforma electoral de 1832, el nuevo Parlamento y la victoria de la burguesía. La burguesía triunfante se vuelve cada vez más conservadora y opone a los esfuerzos democráticos una reacción que vuelve a tener un carácter esencialmente romántico. Junto a la Inglaterra racionalista aparece una Inglaterra

sentimental, y los capitalistas curtidos, de pensamiento claro y despierto, coquetean con ideas filantrópicas, benéficas y reformistas. La reacción teórica contra el liberalismo económico se convierte en un asunto íntimo, en una autosalvación moral de la burguesía. Es el mismo estrato social que en la práctica representa el principio de la libertad económica el que mantiene aquélla y el que forma, dentro del compromiso victoriano, el elemento que compensa el materialismo y el egoísmo.

Los años de 1832 a 1848 son un período de la más aguda crisis social, llenos de intranquilidad y de luchas sangrientas entre el capital y el trabajo. El proletariado inglés experimentó después del *Bill* de reforma el mismo trato por parte de la burguesía que sus hermanos en Francia después de 1830. Con ello se forma una especie de comunidad de destino entre la aristocracia y el pueblo frente al enemigo común, la burguesía capitalista. Esta efímera relación nunca puede ciertamente llevar a una verdadera comunidad de intereses y hermandad de armas, pero basta para ocultar la realidad a los ojos de un pensador tan emotivo en sus decisiones como Carlyle y para transformar su lucha contra el capitalismo en una fantasía histórica romántico-reaccionaria. A diferencia de Francia, donde el odio contra la burguesía se expresa en un naturalismo estricto y despierto, en Inglaterra, que desde el siglo XVII no ha vivido ninguna revolución y donde faltan las experiencias y designios políticos de los franceses, surge un segundo romanticismo. En Francia, hacia mediados de siglo, está superado el romanticismo como movimiento, y la lucha contra él adquiere un carácter más o menos privado. En Inglaterra la situación se conforma de modo distinto, y el antagonismo de las tendencias racionalistas e irracionalistas no se limita en modo alguno a una lucha íntima, cual la de Flaubert, por ejemplo, sino que divide al país en dos campos, que en realidad son de composición mucho más heterogénea que las «dos naciones» de Disraeli.

La tendencia dominante en la evolución es, en Inglaterra como en todo Occidente, positivista, es decir corresponde a los principios del racionalismo y naturalismo. No sólo los poderosos de la política y la economía, no sólo los técnicos y los investigado-

res, sino también el hombre corriente y práctico ligado a la vida profesional ordinaria piensan de manera racionalista y antitradicionalista. La literatura de la época está, sin embargo, llena de una nostalgia romántica, de un anhelo por la Edad Media y la utopía, en el que no tienen valor alguno las leyes de la economía capitalista, la comercialización, la objetivación y eliminación de la magia de la vida. El feudalismo de Disraeli es romanticismo político; el Movimiento de Oxford, romanticismo religioso; la crítica cultural de Carlyle, romanticismo social; la filosofía del arte de Ruskin, romanticismo estético. Todas estas doctrinas y orientaciones niegan el liberalismo y el racionalismo y buscan refugio contra los problemas del presente en un orden superior, sobrepersonal, sobrenatural, en un estado que dura y no está sometido a la anarquía de la sociedad liberal e individualista. La voz más resonante y seductora es la de Carlyle, el primero y más original de los matarratas que prepararon el camino para Mussolini y Hitler. Pues por importante y fecunda que fuera en ciertos aspectos la influencia procedente de él, y por mucho que sea lo que el presente le deba en su lucha por el valor psicológicamente inmediato de las formas de la cultura, él fue por cierto una cabeza confusa que, con las nubes de polvo y de humo de su charlatanería sobre la infinitud y la eternidad, su moral del superhombre y su mística del héroe, oscureció y veló la realidad para muchas generaciones.

Ruskin es el heredero inmediato de Carlyle; toma de él sus argumentos contra el industrialismo y el liberalismo, repite sus quejas sobre la supresión del alma y de lo divino en la cultura moderna, comparte su entusiasmo por la Edad Media y la cultura común del Occidente cristiano, pero transforma el culto abstracto de su maestro al héroe en un claro culto a la belleza; y su vago romanticismo social, en un idealismo estético con misiones concretas y objetivos claramente definibles. Nada demuestra el valor actual y la vinculación a la realidad de las doctrinas de Ruskin mejor que el que pudiera convertirse en el portavoz de un movimiento tan representativo como el prerrafaelismo. Sus ideas e ideales, y en primer lugar su repugnancia frente al arte del Renacimiento, frente a la forma grande, amplia, satisfecha y dueña de sí misma, así como

su regreso al arte «gótico» preclásico, al modo sobrio y lleno de alma de los «primitivos», estaban en el aire, eran los síntomas de una crisis cultural general que abarcaba la sociedad entera. Las doctrinas de Ruskin y el arte de los prerrafaelistas proceden de una misma constitución psicológica y se expresan en la misma protesta contra la mentalidad y las opiniones artísticas convencionales de la Inglaterra victoriana. Lo que Ruskin entiende por degeneración del arte desde el Renacimiento lo ven y lo combaten los prerrafaelistas en el academicismo de su tiempo. Su lucha se dirige, en primer lugar, contra el clasicismo, contra el canon de belleza de la escuela de Rafael, esto es, contra el vacío formalismo y la superficial rutina de una práctica artística con la cual quiere presentar la burguesía de la época la prueba de su respetabilidad, de su moral puritana, de sus altos ideales y de su sentido poético. La burguesía victoriana está poseída de la idea del «arte sublime»<sup>123</sup>, y el mal gusto que domina su arquitectura, su pintura y su artesanía es, esencialmente, consecuencia del alto engaño y la presuntuosidad que impiden la expresión espontánea de su modo de ser.

En la pintura victoriana pululan los temas históricos, poéticos, anecdóticos: es una pintura «literaria» por excelencia, un arte híbrido, en el que hay que lamentar, en todo caso, que contenga tan pocos valores pictóricos cuanto exceso de literatura. Es, ante todo, el miedo a la sensualidad, a la espontaneidad, lo que se opone en Inglaterra a la difusión de la auténtica y magnífica técnica de la pintura francesa. Pero la naturaleza repudiada vuelve a colarse por la escalera de servicio. Hay en la colección Chantrey, ese excepcional monumento del mal gusto victoriano, un cuadro que representa a una monja joven que, además del mundo, ha prescindido también de los vestidos mundanos. Está arrodillada desnuda delante del altar de una capilla iluminada en la noche y vuelve a las monjas que están detrás de ella las formas seductoras de su delicado cuerpo. Apenas puede uno imaginarse algo más penoso que este cuadro, que pertenece al género más lamentable de la pornografía, precisamente porque es el más insincero.

<sup>123</sup> A. Paul Oppé, *Art. en Early Victorian England*, ed. por G. M. Young, 1934, II, pág. 154.

La pintura prerrafaelista es tan literaria, tan «poética», como todo el arte victoriano; pero con sus temas esencialmente nada pictóricos, es decir que nunca pueden ser dominados con los medios de la pintura, combinan ciertos valores pictóricos que a menudo son no sólo muy atractivos, sino nuevos. A su espiritualismo victoriano, sus temas históricos, religiosos y poéticos, sus alegorías morales y su simbolismo de cuento de hadas, suma un realismo que halla expresión en el gusto por el pormenor minucioso, en la reproducción juguetona de cada hoja de hierba y cada pliegue de la falda. Esta meticulosidad está de acuerdo no sólo con la tendencia naturalista del arte europeo en general, sino, al mismo tiempo, con la ética burguesa de la buena cortesía, que ve un criterio de valor estético en la técnica sin tacha y en la ejecución cuidada. Manteniéndose dentro de este ideal victoriano, los prerrafaelistas exageran los signos de habilidad técnica, la habilidad imitativa y los toques terminados. Sus pinturas están rematadas tan cuidadosamente como las de los pintores académicos, y percibimos que la antítesis entre los prerrafaelistas y el resto de los pintores victorianos es mucho menos aguda que, por ejemplo, la diferencia entre los naturalistas y los académicos en Francia. Los prerrafaelistas son idealistas, moralistas y eróticos vergonzantes, como la mayoría de los victorianos. Tienen la misma concepción contradictoria del arte, denotan el mismo embarazo, las mismas inhibiciones al dar expresión artística a sus experiencias, y su puritano pudor frente al medio en que se expresan llega tan lejos que siempre tenemos la impresión de un diletantismo tímido, aunque superiormente dotado, cuando consideramos sus obras. Este distanciamiento entre el creador y su obra hace aún más profunda la impresión de arte decorativo que va unida a toda la pintura prerrafaelista. Por eso es por lo que esta pintura parece tan afectada, tan exquisita y preciosa, y siempre tiene sobre sí algo de la calidad irreal y ornamental de las simples tapicerías. La nota preciosista, intelectual y, a pesar de su naturaleza lírica, fría, del simbolismo moderno, la gracia austera y el trazo anguloso y algo afectado del neorromanticismo, la estudiada timidez y contención, el carácter hermético del arte a finales de siglo tienen en parte su origen en este estilo artificial.

El prerrafaelismo fue un movimiento estético, un culto extremado de la belleza, una fundamentación de la vida sobre la base del arte, pero no ha de identificarse con el «arte por el arte» en mayor medida que la propia filosofía de Ruskin. La tesis de que el supremo valor del arte consiste en la expresión de «un alma buena y grande»<sup>124</sup> estaba de acuerdo con la convicción de todos los prerrafaelistas. Es verdad que eran formalistas y superficiales, pero vivían en la creencia de que su juego con las formas tenía una finalidad superior y un efecto educativo elevador del hombre. Hay exactamente tan gran contradicción entre su esteticismo y su moralismo como entre su arcaísmo romántico y su tratamiento naturalista de los pormenores<sup>125</sup>. Es la misma contradicción victoriana, que también se encuentra en los escritos de Ruskin; su entusiasmo epicúreo por el arte no es siempre en modo alguno compatible con el evangelio social que proclama. De acuerdo con este evangelio, la belleza perfecta sólo es posible en una comunidad en la que la justicia y la solidaridad reinen de modo absoluto. El gran arte es la expresión de una sociedad moralmente sana; en una época de materialismo y mecanización, el sentido de la belleza y la aptitud para crear arte de elevada calidad deben marchitarse.

Carlyle ya había aducido contra la sociedad capitalista moderna el cargo de que embota y mata las almas de los hombres con su «vínculo del cobre» y sus métodos mecánicos de producción; Ruskin repite simplemente las fieras palabras de su predecesor. Las lamentaciones sobre la decadencia del arte tampoco son nuevas. Incluso desde que apareció la leyenda de la Edad de Oro, el arte del presente se había siempre sentido como inferior a las creaciones del pasado, y se creía que se podían descubrir en él señales de la misma decadencia, del mismo modo que eran evidentes en la moral de la época. Pero la decadencia artística nunca había sido considerada como síntoma de una enfermedad que atacase el cuerpo entero de la sociedad, y nunca había existido tan clara certeza de la relación orgánica entre arte y vida como a partir de Ruskin<sup>126</sup>. Él fue indu-

<sup>124</sup> Ruskin, *The stones of Venice*. III, *Works*, 1904, XI, pág. 201. (Ed. cast., *Las piedras de Venecia*.)

<sup>125</sup> H. W. Singer, *Der Präraffaelismus in England*, 1912, pág. 51.

<sup>126</sup> Cf. A. Clutton-Brock, *William Morris. His Work and Influence*. 1914, pág. 9.

dablemente el primero en interpretar la decadencia del arte y del gusto como signo de una crisis general de la cultura y en expresar el principio básico, aún hoy insuficientemente apreciado, de que las condiciones en que viven los hombres han de ser cambiadas si se quiere despertar su sentido de la belleza y su comprensión del arte. Debido a la fuerza de esta convicción, Ruskin abandonó el estudio de la historia del arte por el de la economía, y se apartó del idealismo de Carlyle, haciendo mayor justicia al materialismo de esta ciencia. Ruskin fue sin duda la primera persona en Inglaterra en subrayar el hecho de que el arte es una cuestión pública, y su cultivo, una de las más importantes tareas del Estado, es decir que representa una necesidad social y que ninguna nación puede descuidarlo sin comprometer su existencia intelectual. Fue finalmente el primero en proclamar el evangelio de que el arte no es un privilegio de los artistas, los entendidos y las clases educadas, sino que forma parte de la herencia y el patrimonio de todo hombre. Pero, con todo eso, no era en modo alguno un socialista, y ni siquiera un demócrata<sup>127</sup>. El Estado platónico de los filósofos, en el que reinaban de modo supremo la belleza y la sabiduría, es lo que estaba más cerca de su ideal, y su «socialismo» estaba limitado a la creencia en la educabilidad de los seres humanos y en su derecho a disfrutar de las bendiciones de la cultura. Según esto, la riqueza real consiste no en la posesión de bienes materiales, sino en la capacidad de disfrutar de la belleza de la vida. Este quietismo estético y la renuncia a toda violencia señalan los límites de su reformismo<sup>128</sup>.

William Morris, el tercero en la serie de críticos sociales representativos de la era victoriana, piensa de modo mucho más consecuente y avanza mucho más que Ruskin en la esfera práctica. En algún respecto es, en realidad, el más grande<sup>129</sup>, esto es, el más valiente, el más intransigente, de los victorianos, si bien ni aun él está completamente libre de sus contradicciones y compromisos. Pero él extrajo la última conclusión de la doctrina ruskiniana de la

<sup>127</sup> D. C. Somerwell, *English Thought in the 19th Century*. 1947, 5.ª ed., pág. 153.

<sup>128</sup> Christian Eckert, *John Ruskin*, en «Schmollers Jahrbuch», 1902, XXVI, pág. 362.

<sup>129</sup> E. Batho-B. Dobrée, *The Victorians and After*. 1938, pág. 112.

implicación del destino del arte en el de la sociedad, y se convenció de que «hacer socialistas» es tarea más urgente que hacer buen arte. Prosiguió hasta su fin la idea de Ruskin de que la inferioridad del arte moderno, la decadencia de la cultura artística y el mal gusto del público son sólo los síntomas de un mal más profundamente arraigado y de mayor alcance, y comprobó que no tiene interés intentar mejorar el arte y el gusto dejando la sociedad sin cambiar. Llegó a saber que influir directamente en la evolución artística es inútil, y que todo lo que se puede hacer es crear las condiciones sociales que faciliten una mejor apreciación del arte. Estaba completamente seguro de la lucha de clases en la que el proceso social, y, por consiguiente, el desarrollo del arte, acaece, y consideraba la tarea más importante imbuir al proletariado de la conciencia de este hecho<sup>130</sup>. Con toda su claridad sobre puntos fundamentales, sus teorías y exigencias aún contienen, como hemos dicho, numerosas contradicciones. A pesar de su sana concepción de la realidad social y de la función del arte en la vida de la sociedad, es un enamorado romántico de la Edad Media y del ideal medieval de belleza. Predica la necesidad de un arte creado por el pueblo y dirigido a él, pero es, y se empeña en seguir siendo, un diletante hedonista que produce cosas que sólo los ricos pueden adquirir y sólo los bien educados pueden disfrutar. Señala que el arte surge del trabajo, de la artesanía práctica, pero no reconoce la significación del medio de producción moderno más importante y más práctico: la máquina. La fuente de las contradicciones que existen entre sus enseñanzas y su actividad artística ha de buscarse en el tradicionalismo pequeñoburgués que constituye el fondo del juicio dado sobre la edad técnica para sus maestros, Carlyle y Ruskin, y de cuyo provincianismo nunca fue capaz de liberarse.

Ruskin atribuía la decadencia del arte al hecho de que la fábrica moderna, con su modo mecánico de producción y división del trabajo, impide una relación auténtica entre el obrero y su obra, es decir suprime el elemento espiritual y aleja al productor del producto de sus manos. En Ruskin, la lucha contra el industrialis-

---

<sup>130</sup> A. Clutton-Brock, *op. cit.*, pág. 150.

mo no estuvo dirigida contra la proletarización de las masas y se transformó en un entusiasmo romántico por algo irrecuperable: la artesanía, la industria doméstica, el gremio; en resumen, las formas medievales de producción. Pero el servicio que prestó Ruskin fue atraer la atención hacia la fealdad de las artes y artesanías victorianas y recordar a sus contemporáneos los encantos de la habilidad manual honrada y cuidadosa frente a los materiales espúeos, las formas absurdas y la ejecución barata y ruda de los productos victorianos. Su influjo fue extraordinario, incomparable, casi incalculable.

La producción dentro del marco de un taller relativamente pequeño, que mantiene la relación personal de los trabajadores entre sí, y el predominio absoluto de la artesanía, con las tareas personales concentradas en una obra individual, con contenido propio, se convirtieron en el ideal en la producción del arte moderno y del arte aplicado. La función práctica y la solidez de la arquitectura moderna y del arte industrial son en gran medida el resultado de los afanes y doctrinas de Ruskin, aunque su influjo directo condujo a un culto más bien exagerado del trabajo manual, que se negaba a reconocer las tareas y posibilidades de la industria con máquinas y llegó a despertar esperanzas irrealizables. Era puro romanticismo, puro irrealismo, creer que los logros de la técnica, surgidos de verdaderas necesidades económicas y que aseguraban ventajas económicas tangibles, podían simplemente ser dejados de lado; era completamente pueril intentar detener el progreso en la técnica y la economía con libelos polémicos y protestas. Ruskin y sus discípulos tenían razón en lo referente a que el hombre realmente había perdido su dominio de la máquina: la técnica se había hecho autónoma y producía, especialmente en el campo de las artes industriales, los objetos más insípidos y repulsivos; pero olvidaban que no había otro modo de dominar la máquina que aceptarla y conquistarla espiritualmente.

El error lógico que cometieron consistió en su definición demasiado estrecha de la técnica, en no reconocer la naturaleza técnica de toda producción material, de toda elaboración de cosas, de todo contacto con la realidad objetiva. El arte siempre hace uso

de un medio material, técnico, instrumental, de un aparato, una «máquina», y lo hace de modo tan claro que hasta este carácter indirecto y material de los medios de expresión puede describirse como una de sus más esenciales características. El arte es quizá, al mismo tiempo, la «expresión» más sensible y sensual del espíritu humano, y, como tal, está ligado a algo concreto fuera de sí, a una técnica, a un instrumento, lo mismo si este instrumento es el telar del tejedor que la máquina de tejer, un pincel que una cámara, un violín que —por citar algo verdaderamente horrible— un órgano mecánico. Hasta la voz humana —incluso en el aparato vocal de Caruso— es un instrumento material, no una realidad espiritual. Es solamente en el éxtasis místico, en la felicidad amorosa, en la compasión —quizá sólo en la compasión— cuando el alma se desborda directamente, sin mediación y sin instrumentos, sobre otras almas, pero nunca actúa así al experimentar una obra de arte.

Toda la historia de las artes industriales puede ser representada como la continua renovación y mejora de los medios técnicos de expresión. Cuando esto se desarrolla normal y suavemente, pueden definirse la explotación plena y el dominio de estos medios como el armonioso ajuste de habilidad y finalidad en los medios y en el contenido de expresión. La obstrucción que se ha producido en este progreso desde la revolución industrial, la ventaja que los logros técnicos han adquirido sobre los logros intelectuales, ha de ser atribuida no tanto al hecho de que comenzaran a usarse máquinas más complicadas y más diferentes, cuanto al fenómeno de que el avance técnico, espoleado por la prosperidad, se hizo tan rápido que la mente humana no ha tenido tiempo de ponerse al mismo ritmo que él. En otras palabras, aquellos elementos que podían haber transferido la tradición de la artesanía a la producción mecánica —es decir los maestros independientes y sus aprendices— fueron eliminados de la vida económica antes de que tuvieran ninguna oportunidad de adaptarse ellos mismos y las tradiciones de su oficio a los nuevos métodos de producción. Lo que produjo el desequilibrio de la balanza en la relación entre el desarrollo técnico y el intelectual fue, por consiguiente, una crisis de organización, y en modo alguno un cambio básico en la naturaleza de la técnica: de golpe ocu-

rió que había demasiados pocos especialistas en las industrias que arraigasen en las viejas tradiciones de la artesanía.

Morris compartía los prejuicios de Ruskin sobre el tema de la producción mecánica, lo mismo que su entusiasmo por la artesanía, pero reconoció el valor de la máquina de manera mucho más progresista y racional que su maestro. Echó en cara a la sociedad de su época usar mal las invenciones técnicas, pero ya sabía él que en ciertas circunstancias éstas podían resultar una bendición para la humanidad<sup>131</sup>. Su optimismo social no hizo sino acrecentar su esperanza en el progreso técnico. Morris define el arte como «expresión humana de la alegría en el trabajo»<sup>132</sup>; para él, el arte no es sólo una fuente de felicidad, sino ante todo el resultado de un sentimiento de felicidad. Su valor real consiste en el proceso creador; en su obra, el artista goza de su propia productividad, y es la alegría de la obra la que es artísticamente productiva. Esta autogénesis del arte es bastante misteriosa y contiene una fuerte dosis de rousseauianismo, pero no es en modo alguno ni más mística ni más romántica que la idea de que las técnicas mecánicas significan el fin del arte.

Los fenómenos sociales que ocupan a los críticos de arte y de la sociedad en la época victoriana forman también el tema de la novela inglesa de la época. Ésta gira siempre alrededor de lo que Carlyle llamaba el problema de la «situación de Inglaterra», y describe la situación social que surgió con la revolución industrial. Pero se dirige a un público más heterogéneo que la crítica de arte de la época; es más variado y habla un lenguaje más colorista y menos remilgado; quiere interesar a estratos sociales a los que las obras de Carlyle y Ruskin nunca habían llegado, y ganar se lectores para quienes las reformas sociales no son meros problemas de conciencia, sino cuestiones de importancia vital. Pero como tales lectores son todavía una minoría, la novela sigue basándose principalmente en los intereses de las clases alta y media de la burguesía, y proporciona una salida a los conflictos morales en que están mezclados los vencedores de la lucha de clases. El es-

<sup>131</sup> *Ibid.*, pág. 228.

<sup>132</sup> William Morris, *Art under Plutocracy*, 1883.

tímulo puede proceder, como en el caso de Disraeli, de sueños de realización de deseos de tipo patriarcal-feudal, o, como en el de Kingsley y Mistress Gaskell, de un ideal cristiano-socialista, o, como en el de Dickens, de preocuparse por el empobrecimiento de la pequeña burguesía, pero el resultado final es siempre la aceptación fundamental del orden establecido. Todos comienzan con los más violentos ataques a la sociedad capitalista, pero al fin llegan a aceptar sus premisas, bien con una disposición mental optimista, bien quietista, como si ellos hubieran querido reclamar y luchar contra los abusos para evitar los movimientos revolucionarios más profundos. En el caso de Kingsley, la tendencia conciliadora se expresa en un cambio confesado abiertamente; en el de Dickens es únicamente encubierta por la actitud radical del autor, cada vez más izquierdista. Algunos escritores simpatizan con las clases altas; otros, con los «insultados e injuriados»; pero entre ellos no hay revolucionarios. A lo sumo oscilan entre auténticos impulsos democráticos y la reflexión de que, a pesar de todo, las diferencias de clase están justificadas y ejercen un influjo favorable. Las diferencias entre ellos son, en todo caso, de importancia secundaria en comparación con los rasgos comunes de su conservadurismo filantrópico<sup>133</sup>.

La novela social moderna surge en Inglaterra, como en Francia, en el período de alrededor de 1830, y alcanza su punto más alto en los turbulentos años de 1840 a 1850, cuando el país está al borde de la revolución. Allí también se convierte la novela en la forma literaria más importante de la generación que ha puesto en tela de juicio los objetivos y criterios de la sociedad burguesa y que desea explicar su súbito ascenso y la ruina que la amenaza. Pero los problemas discutidos en la novela inglesa son más concretos, de significación más general, menos intelectualizados y artificiosos que en la francesa; el punto de vista del autor es más humano, más altruista, pero al mismo tiempo más conciliador y oportunista. Disraeli, Kingsley, Mistress Gaskell y Dickens son los primeros

---

<sup>133</sup> Louis Cazamian, *Le roman social en Angleterre (1830-1850)*. II, 1935, págs. 250 sig.

discípulos de Carlyle y figuran entre los escritores que aceptan con mejor disposición sus ideas<sup>134</sup>. Son irracionalistas, idealistas, intervencionistas, se mofan del utilitarismo y de la economía nacional, condenan el liberalismo y el industrialismo, y ponen sus novelas al servicio de la lucha contra el principio de *laissez-faire* y la anarquía económica que ellos hacen derivar de tal principio. Antes de 1830, la novela como vehículo de este género de propaganda social era absolutamente desconocida, si bien en Inglaterra la novela moderna había sido «social» desde un principio, esto es, desde Defoe y Fielding en adelante; estaba mucho más directa y profundamente ligada con los ensayos de Addison y Steele que con la novela pastoril y amorosa de Sidney y Lyly, y sus primeros maestros debieron su visión de la situación contemporánea y su sentimiento moral ante los problemas sociales del día a los estímulos que habían recibido del periodismo. Es verdad que este sentimiento se embota hacia el final del primer gran período de la novela inglesa, pero no se perdió de ninguna manera. La novela de terror y misterio que ocupó en el favor del público el lugar de las obras de Fielding y Richardson no tenía relación directa con los hechos sociales ni con la realidad en general, y en las novelas de Jane Austen la realidad social era el suelo en que los caracteres estaban arraigados, pero de ninguna manera un problema que la novelista intentase solucionar o interpretar. La novela no vuelve a ser «social» de nuevo hasta Walter Scott, aunque en un sentido completamente diferente de lo que había sido en Defoe, Fielding, Richardson o Smollett. En Scott, el fondo sociológico está acentuado mucho más conscientemente que en sus precursores; muestra siempre a sus personajes como representantes de una clase social, pero el cuadro de la sociedad que traza es mucho más programático y abstracto que en la novela del siglo XVIII. Walter Scott descubre una nueva tradición y está sólo muy flojamente unido a la línea evolutiva Defoe-Fielding-Smollett. Pero Dickens, el más directo heredero de Walter Scott, y sobre todo su sucesor como el mejor narrador y el más popular autor de su época, vuelve a ponerse en conexión directa con esta línea,

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, I, 1934, págs. 11 sig., 163.

porque incluso siendo discípulo de Scott —¿y quién no lo es entre los novelistas de la primera mitad del siglo?—, el género que crea es mucho más semejante a la forma picaresca de los viejos escritores que al modo dramático de escribir de Scott. Dickens está también estrechamente relacionado con el siglo XVIII, principalmente por la tendencia moralista y didáctica de su arte: aparte de la tradición picaresca de Fielding y Sterne, hace revivir la línea filantrópica de Defoe y Goldsmith, que habían sido igualmente olvidados por Scott<sup>135</sup>. Debe su popularidad a la resurrección de estas dos tradiciones literarias, y se encuentra con el gusto del nuevo público lector a la mitad de camino, tanto por el colorido picaresco como por el tono sentimental y moralizante de sus obras.

Entre 1816 y 1850 aparece por término medio un centenar de novelas en Inglaterra cada año<sup>136</sup>, y los libros publicados en 1852, la mayoría de los cuales son literatura narrativa, son tres veces más que las obras que se publicaron veinticinco años antes<sup>137</sup>. El aumento de público lector en el siglo XVIII estaba unido al desarrollo de las bibliotecas de préstamo; pero éstas se limitaron a provocar una actividad editorial más animada y no contribuyeron en modo alguno a la reducción del precio de los libros. Con su creciente demanda, más bien ayudaron a estabilizar los precios en un nivel relativamente alto. El precio de una novela en la edición normal en tres volúmenes ascendía a guinea y media, suma que sólo poquísima gente estaba en condiciones de pagar por una novela. De aquí que el lector de novelas ligeras estuviera restringido principalmente a los suscriptores de bibliotecas circulantes. Sólo cuando las novelas comenzaron a ser publicadas en forma de entregas mensuales pudo ocurrir un cambio fundamental en la composición y volumen del público lector. El pago por entregas, aunque redujo el precio sólo a una tercera parte, permitió que mucha gente que antes apenas había estado en situación de comprar libros adquiriese las obras de sus autores favoritos. La publicación de novelas en entregas mensuales representó una innovación en el comercio de li-

---

<sup>135</sup> W. I. Cross, *The Development of the English Novel*, 1899, pág. 182.

<sup>136</sup> L. Cazamian, *op. cit.*, pág. 8.

<sup>137</sup> A. H. Thorndike, *Literature in a Changing Age*, 1920, págs. 24 sig.

bros que estaba fundamentalmente de acuerdo con la introducción de novelas en episodios y tuvo resultados similares, tanto en el campo sociológico como en el artístico. El retorno a la forma picaresca de la novela fue sólo uno de estos resultados.

Dickens, cuyos éxitos significaban también el triunfo del nuevo método de publicación, disfruta de todas las ventajas y sufre todos los inconvenientes que van unidos a la democratización del consumo literario. El constante contacto con amplias masas de público le ayuda a encontrar un estilo que es popular en el mejor sentido de la palabra. Dickens es uno de los poquísimos artistas que son no sólo grandes y populares, ni solamente grandes aunque populares, sino grandes porque son populares. A la lealtad de su público y al sentimiento de seguridad que el afecto de sus lectores le inspira debe su gran estilo épico, la llaneza de su lenguaje y aquel modo de crear espontáneo, sin problemas, casi enteramente sin arte, que carece por completo de paralelos en el siglo XIX. Por otro lado, su popularidad sólo en parte explica su grandeza de escritor, porque Alexandre Dumas y Eugène Sue son exactamente tan populares como él, sin ser grandes en ningún sentido. Y su grandeza explica aún menos su popularidad, porque Balzac es incomparablemente más grande, y también más vulgar, y, sin embargo, tiene mucho menos éxito, aunque produce sus obras en condiciones exteriormente semejantes por completo. Los inconvenientes que la popularidad tenía para Dickens son mucho más fáciles de explicar. La fidelidad a sus lectores, la solidaridad intelectual con las grandes masas de seguidores ingenuos, y el deseo de mantener el tono afectivo de esta relación producen en él la creencia en el valor artístico absoluto de los métodos que se acomodan bien con las masas de inclinaciones sentimentales y, en consecuencia, también una creencia en el instinto infalible y en la pureza de corazón que late al unísono en el gran público<sup>138</sup>. Nunca habría él admitido que la calidad artística de una obra está muchas veces en relación inversa al número de personas que se sienten conmovidas por ella. Hay ciertos medios por los cuales todos podemos ser conmovidos hasta las

<sup>138</sup> Cf. Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, 1939, pág. 156.

lágrimas, aunque después nos avergoncemos de no haber resistido a la «universalmente humana» llamada de ellos. Pero nosotros no derramamos lágrimas sobre el destino de héroes de Homero, Sófocles, Shakespeare, Corneille, Racine, Voltaire, Fielding, Jane Austen y Stendhal, mientras que al leer a Dickens sentimos las mismas emociones vacías y complacientes con que reaccionamos ante las películas de hoy.

Dickens es uno de los escritores de mayor éxito de todos los tiempos y quizá el gran escritor más popular de la Edad Moderna. Es, de todas maneras, el único verdadero escritor desde el romanticismo cuya obra no brota de la oposición a su época, ni de una tensión con su ambiente, sino que coincide absolutamente con las exigencias de su público. Disfruta de una popularidad de la que no hay paralelo desde Shakespeare y que está próxima a la idea que nos formamos de la popularidad de los antiguos mimos y juglares. Dickens debe la totalidad e integridad de su visión del mundo al hecho de que no necesita hacer concesiones cuando habla a su público, de que tiene un horizonte mental exactamente tan estrecho, un gusto exactamente tan vulgar y una imaginación en realidad tan ingenua, aunque incomparablemente más rica, que sus lectores. Chesterton observa muy justamente que, a diferencia de Dickens, los escritores populares de nuestro tiempo siempre tienen el sentimiento de que han de descender hasta su público<sup>139</sup>. Entre ellos y sus lectores existe un abismo igualmente penoso, aunque constituido de modo distinto y fundamentado mucho menos profundamente que el que existe entre los grandes escritores y el público medio de la época. Pero tal hiato no existe en Dickens. No es sólo el creador de la más amplia galería de figuras que penetraron nunca en la conciencia general y poblaron el mundo imaginario del público inglés, sino que su íntima relación con tales figuras es la misma que la de su público. Los favoritos de sus lectores son sus propios favoritos, y habla de la pequeña Nell o del pequeño Dombey con los mismos sentimientos y en el mismo tono que el más inocente tenderillo o la solterona más simple.

---

<sup>139</sup> G. K. Chesterton, *Charles Dickens*, 1917, 11.ª ed., págs. 79, 84.

La serie de triunfos comenzó para Dickens con su primera obra larga, *Los documentos póstumos del club Pickwick*, de los que se vendían 40.000 ejemplares en entregas en separata a partir del decimoquinto número. Este éxito decidió el estilo de comercio de librería en que había de desenvolverse la novela inglesa en el cuarto de siglo siguiente. El poder de atracción del autor, que se había convertido en famoso de pronto, nunca se debilitó a lo largo de su carrera. La gente siempre estaba ansiosa de más, y él trabajaba casi tan febrilmente y sin aliento como Balzac para hacer frente a la enorme demanda. Ambos colosos se corresponden; son exponentes de la misma prosperidad literaria, surten al mismo público hambriento de libros que, después de las agitaciones de una época llena de inquietud revolucionaria y de desilusiones, busca en el mundo ficticio de la novela un sustituto de la realidad, un puesto de señales en el caos de la vida, en compensación por las ilusiones perdidas. Pero Dickens penetra en círculos más amplios que Balzac. Con ayuda de las entregas mensuales baratas gana para la literatura a una clase complementaria nueva, una clase de gente que nunca había leído novelas antes y junto a la cual los lectores de la antigua literatura novelística parecen otros tantos espíritus selectos. Una mujer dedicada a las faenas domésticas cuenta cómo donde ella vivía la gente se reunía el primer lunes de cada mes en casa de un vendedor de rapé y tomaba té a cambio de una pequeña suma; después del té el dueño leía en voz alta la última entrega de *Dombey* y todos los parroquianos de la casa eran admitidos a la lectura sin pagar nada<sup>140</sup>. Dickens era un proveedor de novelas ligeras para las masas, el continuador del viejo «hombre del saco» y el inventor de la moderna novela «terrorífica»<sup>141</sup>, es decir el autor de libros que, aparte de su calidad literaria, correspondían en todos los aspectos a nuestros *best-sellers*. Pero sería injusto suponer que escribió sus novelas meramente para las masas sin educar o educadas a medias; una sección de la alta burguesía, e incluso de la intelectualidad, formaba parte de su público entusiasta. Sus novelas eran la literatura de actualidad, del mismo modo que el cine es el «arte

<sup>140</sup> Amy Cruse, *The Victorians and their Books*, 1936, 2.ª ed., pág. 158.

<sup>141</sup> Osbert Sitwell, *Dickens*, 1932, pág. 15.

contemporáneo» de nuestra época, y tiene, incluso para gente que está perfectamente convencida de sus imperfecciones artísticas, el valor inestimable de ser una forma viva, preñada de futuro.

Desde sus mismos comienzos, Dickens fue el representante del nuevo tipo de literatura progresista tanto artística como ideológicamente; suscitó interés incluso cuando no agradaba, e incluso cuando la gente encontraba que su evangelio social era todo menos agradable, hallaba entretenidas sus novelas. Era, de todas maneras, posible separar su filosofía artística de su filosofía política. Tronaba con inflamadas palabras contra los pecados de la sociedad, la falta de corazón y el egoísmo de los ricos, la dureza y la incompreensión de la ley, el trato cruel a los niños, las condiciones inhumanas en las cárceles, fábricas y escuelas, en resumen, contra la falta de consideración al individuo que es propia de todos los organismos institucionales. Sus acusaciones resonaron en todos los oídos y llenaron todos los corazones del sentimiento incómodo de una injusticia de la que era culpable el conjunto de la sociedad. Pero el grito de alarma y la satisfacción que siempre acompaña después de un buen clamor no condujo a nada tangible. El mensaje social del autor quedó políticamente infructuoso, e incluso artísticamente su filantropía produjo frutos muy mezclados. Profundizó su penetración llena de simpatía en la psicología de sus caracteres, pero produjo al mismo tiempo un sentimentalismo que ponía a su visión en peligro de nublarse. Su benevolencia sin crítica, su *cheerfulness*, su confianza en la capacidad de la caridad privada y en la amabilidad del corazón de la clase pudiente para reparar los defectos de la sociedad, surgían, en último análisis, de su vaga conciencia social, de su posición indecisa entre las clases, como pequeño-burgués. Nunca fue capaz de sobreponerse a la impresión de haber sido arrojado en su juventud de las filas de la burguesía y haber llegado al borde del proletariado; siempre sintió que había caído en la escala social, o, mejor, que estuvo en peligro de caer<sup>142</sup>. Era un filántropo radical, un amigo del pueblo de mentalidad liberal, un adversario apasionado del conservadurismo, pero en modo alguno

---

<sup>142</sup> Cf. L. Cazamian, *op. cit.*, I, págs. 209 sigs.

fue socialista ni revolucionario; a lo sumo, un pequeño burgués en rebeldía, una víctima de una humillación que nunca olvidó, la que se le había inferido en su juventud<sup>143</sup>. Siguió siendo toda su vida un pequeño burgués que se imaginaba hallarse en la necesidad de protegerse a sí mismo no sólo contra un peligro desde arriba, sino también desde abajo. Sentía y pensaba como un pequeño burgués, y sus ideales eran los de la pequeña burguesía. Consideraba que el trabajo, la perseverancia, la economía, el ascenso a la seguridad, la falta de preocupaciones y la respetabilidad formaban la verdadera sustancia de la vida. Pensaba que la felicidad consistía en un estado de modesta prosperidad, en el idilio de una existencia protegida del mundo exterior hostil, en el círculo familiar, en la comodidad defendida de una habitación bien caldeada, de un gabinete cómodo o de la diligencia que lleva a sus pasajeros a un destino seguro.

Dickens es incapaz de superar las contradicciones internas de su ideología social. Por una parte, lanza las acusaciones más amargas contra la sociedad; por otra, sin embargo, subestima la extensión de los males sociales, porque rehúsa admitirlos<sup>144</sup>. Realmente sigue manteniéndose aferrado al principio de «todo para el pueblo, pero sin el pueblo», porque es incapaz de librarse del prejuicio de que el pueblo es incapaz de gobernar<sup>145</sup>. Teme al «populacho» e identifica al «pueblo», en el sentido ideal del término, con la clase media. Flaubert, Maupassant y los Goncourt son, a pesar de su conservadurismo, rebeldes indomables, mientras que, en contra de su progresismo político y de su oposición a la situación existente, Dickens es un pacífico burgués que acepta las premisas del sistema capitalista vigente sin ponerlas en discusión. Conoce sólo las cargas y las reclamaciones de la pequeña burguesía y lucha sólo contra males que pueden ser remediados sin conmover los cimientos de la sociedad burguesa. De la situación del proletariado, de la vida en las grandes ciudades industriales, él apenas sabe nada, y del movimiento de los trabajadores tiene ideas completamente torcidas.

---

<sup>143</sup> T. S. Jackson, *Charles Dickens*, 1937, págs. 22 sig.

<sup>144</sup> Humphrey House, *The Dickens World*, 1941, pág. 219.

<sup>145</sup> Cf. el discurso que Dickens pronunció en Birmingham el 27 de septiembre de 1869.

Le preocupa sólo el destino del taller, de los pequeños maestros y obreros, de los ayudantes y aprendices. Las exigencias de los obreros, la fuerza siempre creciente del futuro, sólo le producen miedo. Las conquistas técnicas de su tiempo no le interesan especialmente, y el romanticismo con que se mantiene adherido a las venerables formas de vida de antaño es mucho más espontáneo y profundo que el entusiasmo de Carlyle y Ruskin por la Edad Media con sus monasterios y gremios. Junto a la visión del mundo de un habitante de gran ciudad, amante de la novedad, de un tecnicista, que Balzac tenía, todo esto produce el efecto de un provincianismo cobarde y de un pensar perezoso. En las obras de su época tardía, especialmente en *Tiempos difíciles*, se puede observar, sin embargo, una cierta ampliación del círculo de ideas: la ciudad industrial entra como problema en su mundo intelectual y discute con creciente interés el destino del proletariado industrial como clase. Pero ¿cuán insuficiente es todavía la imagen que se hace de la estructura interna del capitalismo, cuán ingenua y llena de prejuicios es su opinión acerca de los objetivos del movimiento obrerista, cuán pequeño-burgués es su juicio de que la agitación socialista no es más que demagogia, y la consigna de huelga nada más que una exacción!<sup>146</sup> La simpatía del autor va hacia el honrado Stephen Blackpool, que no toma parte en la huelga, y por una fidelidad atávica y perruna siente una solidaridad insobornable, aunque fuertemente velada, con su patrón. La «moral de perro» desempeña en Dickens un gran papel. Cuanto más alejada está una actitud de la posición intelectual madura y crítica de un hombre de espíritu, tanto mayor comprensión y simpatía le brinda. Las gentes incultas y sencillas quedan siempre más cerca de él que las ilustradas, y los niños más cerca que los adultos.

Dickens entiende completamente al revés el sentido de la lucha entre el capital y el trabajo; sencillamente, no comprende que se enfrenten dos fuerzas mutuamente inconciliables, y que no está en la buena voluntad del individuo atenuar la lucha. La verdad evangélica de que el hombre no sólo vive de pan produce en una

---

<sup>146</sup> Cf. Humphrey House, *op. cit.*, pág. 209.

novela que describe la lucha del proletariado por el pan cotidiano un efecto que no tiene nada de convincente. Pero Dickens no puede desligarse de su infantil fe en la conciliabilidad de las clases. Se acuna en la ilusión de que los sentimientos patriarcales y filantrópicos en una de las partes, y una conducta paciente y sacrificada en la otra, podrían asegurar la paz social. Predica la renuncia a la fuerza porque tiene por mayor mal la agitación y la revolución que la sumisión y la explotación. Si una frase tan dura como la conocida «mejor injusticia que desorden» no la dijo nunca, era sólo porque era menos valiente y mucho menos claro consigo mismo que Goethe. Transformó el egoísmo sano y nada sentimental de la antigua burguesía en una filosofía de navidad, adulterada y dulzona, que Taine caracteriza del mejor modo: «Sed buenos y amaos; el sentimiento del corazón es la única alegría verdadera... Dejad la ciencia a los sabios, el orgullo a los elegantes, el lujo a los ricos...»<sup>147</sup>. Dickens no sabía cuán duro era el núcleo de este mensaje de amor y cuán caro les hubiera resultado a los débiles atenerse a su paz. Pero él lo presentía, y las íntimas contradicciones de su mentalidad se reflejan de modo innegable en las graves alteraciones neuróticas que le aquejaban. El mundo de este apóstol de la paz no era en modo alguno un mundo pacífico e inofensivo. Su beato sentimentalismo es muchas veces sólo la máscara de una terrible crueldad, su humor es una sonrisa entre lágrimas, su buen humor lucha con una larvada angustia ante la vida; bajo los rasgos de sus figuras bonachonas se oculta una mueca, su decencia burguesa linda continuamente con la criminalidad, el escenario de su viejo mundo al modo tradicional es una trastera tenebrosa, su terrible vitalidad, su alegría de la vida están a la sombra de la muerte, y su naturalismo es una alucinación febril. Se descubre que este victoriano aparentemente tan decente, correcto y respetable es un surrealista desesperado, aquejado de sueños angustiosos.

Dickens es no sólo un representante de la vida real y del naturalismo en el arte, no sólo un perfecto maestro de los *petits faits vrais*, sino precisamente el artista al que la literatura inglesa debe los más

<sup>147</sup> Taine, *Hist. de la litt. anglaise*, 1864, IV, pág. 66.

importantes logros naturalistas. Toda la novela inglesa moderna ha sacado de él su arte de describir el ambiente, de dibujar los retratos, de llevar el diálogo. Pero, en realidad, todas las figuras de este naturalismo son caricaturas, todos los rasgos de la vida están en él agudizados, aumentados de dimensión, exagerados, todo se convierte en un fantástico juego de sombras y retablo de titiritero, todo se transforma en relaciones y situaciones estilizadas y estereotipadas hasta llegar a la simplicidad del melodrama. Sus más amables figuras son locos rematados; sus más inofensivos pequenoburgueses, raros imposibles, monomaniacos, duendes; sus ambientes más cuidadosamente dibujados son como bastidores de óperas románticas, y todo su naturalismo produce a menudo sólo la actitud y estridencia de visiones de sueño. Los peores absurdos de Balzac producen un efecto más lógico que muchas de sus visiones. Las represiones y compromisos victorianos engendran en él un estilo completamente desigual, indómito, «neurótico». Pero las neurosis no son siempre absolutamente complicadas, y Dickens en realidad no tenía en sí nada de complicado y diferenciado. Fue no sólo uno de los más incultos escritores ingleses, no sólo tan ignorante y tan iletrado como, por ejemplo, Richardson o Jane Austen, sino, a diferencia de esta última, que era ingenua y en muchos aspectos obtusa, un niño grande, que era insensible a los más profundos problemas de la vida. No tenía en sí nada de intelectual, y tampoco pensaba nada en los intelectuales. Si alguna vez describía a un artista o pensador, se reía de él. Frente al arte adoptaba la postura hostil del puritano, y la acentuaba todavía con la opinión sin espíritu y antiartística del burgués práctico; lo consideraba en realidad como algo superfluo y aun lamentable. Su oposición al espíritu era peor que burguesa, era pequenoburguesa y filisteo. Negaba toda comunidad con artistas, poetas y semejantes fanfarrones, como si quisiera con ello atestiguar la solidaridad con su público<sup>148</sup>.

El público lector estaba ya dividido en la época victoriana en dos círculos perfectamente distintos, y Dickens era considerado, a pesar de sus partidarios en las clases elevadas, como el autor del pú-

---

<sup>148</sup> O. Sitwell, *op. cit.*, pág. 16.

blico sin ilustración ni selección. Esta división existía ya por cierto en el siglo XVIII y se puede considerar precisamente a Richardson, en oposición a Defoe y Fielding, como el representante del gusto burgués más elevado; los lectores de Richardson, Defoe y Fielding eran, empero, en conjunto las mismas gentes. Por el contrario, desde 1830 la distancia entre los dos estratos culturales se fue haciendo mucho más perceptible, y el público de Dickens podía distinguirse muy bien del de Thackeray y Trollope, si bien muchos lectores se movían todavía en la frontera de los dos. Había evidentemente ya en el siglo XVIII gentes que se podían identificar con los héroes y heroínas de Richardson mucho más fácil y completamente que con los de Fielding, pero en este momento ya existen quienes simplemente no pueden soportar a Dickens, y hay otros que apenas comprenden a Thackeray o incluso a George Eliot. El fenómeno tan característico de la situación actual de que, junto al público lector ilustrado y crítico, hay un círculo de lectores tan regulares como los otros y que en la literatura no buscan más que un entretenimiento ligero y superficial, era desconocido antes de la época victoriana. El público de la literatura de puro entretenimiento consistía principalmente aún en lectores ocasionales, mientras que el público lector asiduo se limitaba a las clases cultas. Pero en los días de Dickens ya existen, lo mismo que hoy, dos grupos de clientes regulares de bella literatura. La diferencia entre ese tiempo y nuestros días consiste solamente en que la literatura popular de entretenimiento de entonces contenía todavía las obras de un escritor como Dickens, y en que todavía había mucha gente que podía gozar de ambas clases de literatura<sup>149</sup>, y hoy, por el contrario, la buena literatura es fundamentalmente impopular y la literatura popular es insoportable para gentes de gusto.

La Exposición Universal de 1851 señala un cambio en la historia de Inglaterra; el período victoriano medio es, a diferencia del primero, una época de prosperidad y de pacificación. Inglaterra se convierte en la «fábrica del mundo», los precios suben, las condiciones de vida de los trabajadores mejoran, el socialismo se vuelve

---

<sup>149</sup> Q. D. Leavis, *op. cit.*, págs. 33 sig., 42 sig., 158 sig., 168 sig.

inofensivo, el dominio político de la burguesía se consolida. Es verdad que los problemas sociales no se resuelven, pero al menos se alejan sus riesgos. La catástrofe de 1848 engendra en los estratos progresistas fatiga y pasividad, y con ello pierde también la novela su carácter impaciente y agresivo. Thackeray, Trollope y George Eliot no escriben ya «novelas sociales» en el mismo sentido que Kingsley, Mistress Gaskell y Dickens. Bosquejan, desde luego, grandes cuadros sociales, pero raramente exponen los problemas sociales del día, y renuncian a la propaganda de una tesis política social. En George Eliot, cuya mentalidad es particularmente característica de la atmósfera espiritual de este período<sup>150</sup>, la realidad social no está siempre en el primer plano de la exposición, si bien es, lo mismo que en Jane Austen, el elemento vital en que se mueven las figuras y se convierten mutuamente en destino unas de otras. George Eliot describe continuamente la mutua dependencia de los hombres entre sí, el campo magnético que crean a su alrededor y cuyo efecto acrecen con cada acción y cada palabra<sup>151</sup>; ella muestra que dentro de la sociedad moderna nadie puede llevar una existencia aislada y autónoma<sup>152</sup>, y en este sentido son sus obras novelas sociales. Pero el acento se ha desplazado entre tanto. La sociedad aparece ya como una realidad positiva que todo lo abarca, pero es una realidad que se acepta y no se discute.

Con George Eliot se realiza en la historia de la novela inglesa la vuelta hacia la introversión. Los más importantes acontecimientos son en ella de naturaleza espiritual y moral, y el escenario de las grandes luchas decisivas es el alma, la morada interior, la conciencia moral de los hombres. En este sentido son sus obras novelas psicológicas<sup>153</sup>. En lugar de sucesos exteriores y aventuras, en lugar de cuestiones sociales y conflictos, se encuentran en ellas los problemas y las crisis morales en medio de la acción. Sus héroes son seres humanos espirituales, para los que las experiencias intelectuales y

<sup>150</sup> L. Cazamian, *Le roman et les idées en Angleterre*. I, 1923, pág. 183; Elizabeth S. Haldane, *George Eliot and her Times*, 1927, pág. 292.

<sup>151</sup> P. Bourl'Honne, *George Eliot*, 1933, págs. 128, 135.

<sup>152</sup> Ernest A. Baker, *History of the English Novel*, VIII, 1937, págs. 240, 254.

<sup>153</sup> E. Batho-B. Dobrée, *op. cit.*, págs. 78 sig., 91 sig.

morales son tan inmediatas como las realidades físicas. Sus obras son ensayos psicológico-filosóficos, que en cierta medida corresponden al ideal de la novela que se imaginaba el romanticismo alemán. Y, sin embargo, su arte significa una ruptura con el romanticismo y el primer intento con éxito de sustituir los valores morales e intelectuales creados por el romanticismo por otros fundamentalmente antirrománticos. La novela obtiene en George Eliot un nuevo contenido espiritual y emocional, un contenido espiritual cuyo valor emocional se había perdido desde el clasicismo; gira, en vez de alrededor de acontecimientos sentimentales de naturaleza irracional, alrededor de una actitud que George Eliot misma designa como «pasión intelectual»<sup>154</sup>. Análisis e interpretación de la vida, reconocimiento y comprensión de los valores espirituales: tal es el objeto propio de sus novelas. Comprender es la palabra que en ella retorna continuamente<sup>155</sup>; estar despierto, ser responsable y exigente consigo mismo es la consigna que continuamente repite. «El signo de la vocación y la elección es la renuncia al opio, el soportar las pasiones con plena conciencia y ojos abiertos», escribe en una carta de 1860<sup>156</sup>.

Sólo en la obra de un autor que estaba tan profundamente ligado a la vida intelectual de su tiempo como George Eliot podía el destino de hombres intelectuales, con sus problemas y contradicciones, sus tragedias y derrotas, adquirir el carácter inmediato y la fuerza que tiene en *Middlemarch*. Los mejores y más progresistas pensadores de la Inglaterra de entonces, entre otros J. S. Mill, Spencer y Huxley, se cuentan entre los amigos de Eliot; ella traduce a Feuerbach y a D. F. Strauss y está en el centro del movimiento racionalista y positivista de su época. El sentimiento serio, crítico, libre de toda ligereza y de toda fácil credulidad, que corresponde a su actitud moral, caracteriza todo su pensamiento. Es la primera que sabe describir a un intelectual de modo adecuado en la novela inglesa. Ninguno de los novelistas contemporáneos

<sup>154</sup> *Middlemarch*, XV.

<sup>155</sup> L. Cazamian, *op. cit.*, pág. 108.

<sup>156</sup> J. W. Cross, *George Eliot's Life as related in her Letters and Journals*. 1885, pág. 230.

fuera de ella puede hablar de un artista o un sabio sin ponerle en ridículo o ponerse él mismo. También para Balzac son éstos seres extraños y exóticos, que le llenan de ingenuo asombro y le fuerzan a una sonrisa más o menos benévola. Junto a George Eliot él parece un autodidacta semiilustrado, si bien, como en *Un Chef-d'oeuvre inconnu*, abre perspectivas cuya profundidad y amplitud están más allá de todo lo que para George Eliot era alcanzable como artista. La fuerza de Balzac es la narración; la de George Eliot, el análisis de las vivencias. Ella conoce por experiencia propia el martirio de luchar con problemas espirituales, y sabe o presiente las tragedias que van unidas a las derrotas del espíritu, pues de otro modo no habría podido nunca crear una figura de la originalidad del doctor Casaubon<sup>157</sup>. Alcanza, gracias a su intelectualismo, un nuevo ideal de vida y una nueva concepción de la «vida fracasada», y enriquece con un nuevo tipo la serie de aquellos *manqués* a los que pertenecen la mayoría de los héroes de la novela moderna.

Pero el intelectualismo de George Eliot no es la razón propia y última de la psicologización de la novela social, sino sólo un síntoma del proceso que hace que los problemas sociales cedan ante los psicológicos. La novela psicológica es el género literario de la intelectualidad como estrato cultural que se emancipa de la burguesía, del mismo modo que la novela social fue la norma literaria del estrato cultural en conjunto solidario todavía con la burguesía. En Inglaterra, los intelectuales aparecen como grupo «que oscila libremente»<sup>158</sup> y está más allá de las clases<sup>159</sup>, como «mediador»<sup>160</sup> entre las clases diversas, sólo al comienzo del período victoriano medio. Hasta ese momento no había allí «intelectuales» en absoluto que se sintieran como clase social real y se rebelaran contra la burguesía. La clase ilustrada sigue unida a la burguesía mientras

<sup>157</sup> F. R. Leavis, *The Great Tradition*, 1948, pág. 61.

<sup>158</sup> Alfred Weber, *Die Not der geistigen Arbeiter*, en «Schriften des Vereins für Sozialpolitik», 1920.

<sup>159</sup> Georg Lukács, *Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialektik*, en «Archiv für die Geschichte des Sozialismus und die Arbeiterbewegung», 1926, XII, pág. 123.

<sup>160</sup> Karl Mannheim, *Ideology and Utopy*, 1936, págs. 136 sigs.; *Man and Society in an Age of Reconstruction*, 1940, págs. 79 sigs.

ésta la deja actuar libremente. El alejamiento que con el romanticismo aparece entre los literatos progresistas y la burguesía conservadora se compensa otra vez con la conversión de los románticos a la idea conservadora. Los escritores del primer período victoriano luchaban por reformas dentro de la sociedad burguesa, pero nunca pensaron en la destrucción de esta sociedad. La burguesía en modo alguno los consideraba extraños a sí misma ni tampoco traidores; antes bien, seguía su actividad de crítica de la sociedad y de la cultura con simpatía y benevolencia. El estrato de los ilustrados cumplía en la vida de la sociedad burguesa una función de cuya importancia tenían más o menos conciencia las clases dominantes. Constituía la válvula de seguridad que prevenía una explosión y aflojaba en la burguesía tensiones internas al dar expresión a conflictos de conciencia que de otra manera estaban en peligro de quedar reprimidos.

Sólo después de su victoria sobre la revolución y de la derrota del cartismo se sintió la burguesía tan segura en su poder que ya no tuvo más conflictos de conciencia ni remordimientos, y creyó que ya no había de necesitar de crítica. Con ello, la minoría de los intelectuales, especialmente los que de ellos se dedicaban a la producción literaria, perdieron el sentimiento de que tuvieran que desempeñar en la sociedad una misión. Se vieron amputados de la clase social cuyo portavoz habían sido hasta entonces, y se sintieron completamente aislados entre las clases incultas y la burguesía, que ya no los necesitaba. Con este sentimiento se formó, a partir de la antigua minoría ilustrada arraigada en la burguesía, la criatura social que designamos con el nombre de «intelectualidad». Pero este proceso representó propiamente sólo la última fase de la emancipación a través de la que los representantes de la cultura se separaron poco a poco de los representantes del poder. El humanismo y la Ilustración son las primeras etapas de esta evolución; realizan la emancipación de la cultura, por una parte, frente a los dogmas de la Iglesia, y, por otra, frente a la dictadura aristocrática del gusto. La Revolución francesa señala el fin del monopolio cultural que hasta entonces había sido ejercido por las dos clases superiores, y abre el camino al monopolio cultural de la burguesía,

que parece asegurado después de la Monarquía de Julio. El último paso para la emancipación de la clase cultural frente a las clases dominantes, y el primero hacia la creación de la «intelectualidad» en sentido estricto, lo da el fin de la era revolucionaria hacia la mitad de siglo. La intelectualidad se formó de la clase burguesa y tiene su precursora en aquella vanguardia de la burguesía que está junto a la cuna de la Revolución francesa. Su idea cultural es ilustrada y liberal; su ideal de humanidad se orienta hacia el concepto de una personalidad libre, progresiva y desligada de tradiciones y convencionalismos. Cuando la burguesía aleja de sí a la intelectualidad y ésta se independiza de la clase de la que ha salido y a la que está atada por incontables vínculos, tiene lugar propiamente un proceso innatural y absurdo. La emancipación de la intelectualidad puede ser considerada como una fase de especulación general, esto es, como una parte de aquel proceso de abstracción que desde la revolución industrial suprime las conexiones «orgánicas» entre los diversos estratos sociales, profesiones y campos culturales, pero también puede ser explicada como una reacción precisamente contra esta especialización, es decir como un intento de realizar el ideal del hombre total, polifacético, integrador de todos los valores de la cultura. La aparente independencia de la intelectualidad frente a la burguesía, y con ella de toda vinculación social, corresponde a la ilusión de un espíritu allende las clases que existe tanto entre la burguesía como en la intelectualidad. Los intelectuales quieren creer en el valor absoluto de la verdad y de la belleza porque con ello aparecen como representantes de una realidad «más elevada» y compensan así su falta de influencia en la sociedad; la burguesía, a su vez, admite esta pretensión de la intelectualidad de tener un puesto entre las clases y por encima de ellas porque con ello cree ver demostrada la existencia de valores generales humanos y la posibilidad de superar las antítesis entre las clases. La ciencia por la ciencia o la verdad por la verdad es, lo mismo que «el arte por el arte», sólo un producto del alejamiento entre la intelectualidad y la práctica. El idealismo en ello contenido le cuesta a la burguesía la superación de su odio contra el espíritu, y la intelectualidad, por su parte, expresa con ello ante todo sus celos contra la podero-

sa burguesía. El resentimiento de los estratos cultos contra sus patronos no es nuevo; ya los humanistas luchaban con él y creaban así los conocidos síntomas neuróticos de su sentimiento de inferioridad. Pero ¿cómo una clase que se imaginaba en posesión de la verdad no había de sentir celos, envidia y odio contra la clase que se hallaba en posesión de todo el poder económico y político? En la Edad Media disponía el clero de todos los medios de poder que tiene la «verdad», pero también en parte de los medios de la fuerza económica y política. Gracias a esta coincidencia, los fenómenos patológicos que tuvo por consecuencia la ulterior distribución de estas esferas de poder eran todavía desconocidos.

La intelectualidad moderna se recluta, a diferencia del clero medieval, de entre clases distintas en cuanto a fortuna y profesión, y representa los intereses y puntos de vista de estratos diversos, muchas veces antagonistas. Esta heterogeneidad refuerza en ella el sentimiento de que está por encima de las antítesis clasistas y de que representa la conciencia viva de la sociedad. Como consecuencia de su origen mixto siente los límites de las diversas ideologías y culturas más marcados por de pronto que los estratos culturales del pasado, y acentúa el tono de crítica social, a la que ya desde antes, aun como aliada de la burguesía, se sentía llamada. Su misión consistía desde el principio en hacer conscientes las premisas de los valores culturales; formulaba las ideas que estaban en el fondo de la mentalidad burguesa; realizaba la unidad de los principios que formaban el contenido del sentido burgués de la vida; en un mundo práctico, desempeñaba el papel del pensamiento contemplativo, de la introversión y la sublimación; era, en una palabra, el resonador de la ideología burguesa. Pero ahora, después de que los vínculos entre ella y la burguesía se han aflojado, la censura, antaño autorrefrenada, de la clase dominante, se transforma en crítica destructiva, y el principio de dinámica y de renovación, en principio de anarquía. El estrato cultural todavía unido a la burguesía fue el que preparó reformas; la intelectualidad separada de la burguesía se convirtió en un elemento subversivo y de destrucción. Hasta 1848 es la intelectualidad todavía la vanguardia intelectual de la burguesía; después de 1848 se vuelve, consciente o inconsciente-

mente, campeón de los trabajadores. Como consecuencia de la inseguridad de su propia existencia, siente una cierta comunidad de destino con el proletariado, y este sentimiento de solidaridad aumenta su perpetua disposición a conspirar contra la burguesía y tomar parte en la preparación de la revolución anticapitalista.

En la bohemia, los puntos de contacto entre la intelectualidad y el proletariado sobrepasan ampliamente los límites de este sentimiento general de simpatía. La bohemia es, desde luego, sólo una parte del proletariado. En cierto aspecto representa la perfección, pero también la caricatura de la intelectualidad. Realiza la emancipación de la intelectualidad frente a la burguesía, pero al mismo tiempo transforma la lucha contra las convenciones burguesas en una idea fija y a menudo en una especie de manía persecutoria. Realiza, por una parte, el ideal de la plena concentración en objetivos espirituales, pero al mismo tiempo abandona los restantes valores de la vida y hace pensar al espíritu vencedor de la vida sobre el sentido de su victoria. Su independencia frente al mundo burgués demuestra ser una libertad aparente, pues siente su alejamiento de la sociedad como una culpa grave, aunque no reconocida; su arrogancia se descubre que es debilidad disfrazada; su orgullo exagerado, duda de la propia fuerza creadora. En Francia se realiza esta evolución antes que en Inglaterra, donde, a mediados de siglo, con Ruskin, J. S. Mill, Huxley, George Eliot y sus seguidores aparecen los primeros representantes de esta intelectualidad «desvinculada», «de pensamiento autónomo», pero donde por de pronto no se puede hablar ni de una orientación hacia la revolución proletaria ni de la formación de una bohemia. La conexión con la burguesía es allí todavía tan fuerte que la intelectualidad se refugia de buena gana en una «moralidad aristocrática»<sup>161</sup> antes que hacer causa común con las grandes masas. También George Eliot interpreta lo que en realidad es un problema sociológico como una cuestión esencialmente psicológica y moral, y busca en la novela psicológica respuesta a cuestiones que sólo se pueden responder so-

---

<sup>161</sup> Cf. Hans Speier, *Zur Soziologie der bürgerlichen Intelligenz in Deutschland*. en *Die Gesellschaft*. II, 1929, pág. 71.

ciológicamente. Abandona con ello el camino que ahora recorre la novela rusa y que en ésta llega a su término.

La novela rusa moderna es en lo esencial creación de la intelectualidad rusa, esto es, de aquella aristocracia espiritual que se separaba de la Rusia oficial y que bajo el término de literatura comprende ante todo la crítica social, y bajo el de novela, desde luego, la novela «social». La novela como pura literatura de entretenimiento o como puro análisis de almas, sin pretensión alguna de tener una significación y utilidad sociales, es un género desconocido en Rusia hasta el comienzo de los años ochenta. La nación se encuentra en un proceso de fermentación tan violenta, y en el público lector la conciencia política y social está tan desarrollada que un principio como el del arte por el arte no puede en absoluto aparecer. El concepto de intelectualidad se enlaza en Rusia constantemente con el de activismo, y su vinculación con la oposición democrática es mucho más íntima que en Occidente. Los nacionalistas conservadores no pueden en modo alguno ser contados entre esta intelectualidad intransigente, cerrada a modo de secta <sup>162</sup>, y justamente los grandes maestros de la novela rusa, es decir Dostoievski y Tolstói, pertenecen a ella sólo en medida limitada; pero en su oposición crítica ante la sociedad dependen de la manera de pensar de la intelectualidad, y participan con su arte en la labor destructora de aquélla, aunque personalmente nada tengan que ver con la misma <sup>163</sup>.

Toda la literatura rusa moderna surge del espíritu de la oposición. Su primer florecimiento se debe a la actividad poética de la nobleza campesina, progresista y cosmopolita, que se esfuerza, frente al despotismo de los zares, en poner en vigor las ideas de ilustración y democracia. La nobleza liberal y orientada hacia Occidente es en la época de Pushkin la única clase culta de la sociedad en Rusia. Es verdad que con la formación del capitalismo comercial e industrial la clase de los trabajadores intelectuales, que hasta el momento consistía en los funcionarios y los médicos, reci-

---

<sup>162</sup> D. S. Mirsky, *Contemporary Russian Literature*. 1926, págs. 42 sig.

<sup>163</sup> D. S. Mirsky, *A History of Russian Literature*. 1927, págs. 321 sig.

bió un considerable aumento gracias a los nuevos técnicos, abogados y periodistas<sup>164</sup>, pero la producción literaria sigue en manos de los oficiales nobles que no hallan ninguna satisfacción en su profesión y se prometen más ventajas del libre mundo burgués que del vacilante feudalismo de su época<sup>165</sup>. La reacción, que vuelve a comenzar con nueva fuerza después de la derrota de la rebelión de los *decabristas*, consigue, es verdad, hacer añicos a los rebeldes, pero no es capaz de impedir la formación de una nueva vanguardia política y literaria: la *intelligentsia*. Con la formación de ese estrato cultural termina el predominio de la nobleza en la literatura rusa, el cual había sido casi exclusivo hasta cerca de 1840. La muerte de Pushkin señala el fin de una época: la dirección espiritual pasa a las manos de la intelectualidad y se mantiene por completo invariable en su tendencia hasta la revolución bolchevique<sup>166</sup>.

El nuevo estrato cultural es mixto, formado de elementos nobles y plebeyos, en grupos que se reclutan entre *déclassés* de arriba y de abajo. Sus miembros son, por una parte, los llamados «nobles dispuestos a la penitencia», que están todavía en cuanto a su mentalidad bastante cerca de los *decabristas*; por otra, los hijos de pequeños comerciantes, de funcionarios subalternos del Estado, de clérigos de la ciudad y de siervos emancipados, que suelen designarse como «gentes de vario origen» y que en su mayoría llevan una existencia insegura de «artistas libres», estudiantes, profesores particulares y periodistas. Hasta la mitad del siglo XIX estos plebeyos están en minoría frente a los nobles, pero poco a poco se vuelven más numerosos y absorben en sí a los restantes miembros de la *intelligentsia*. El papel más importante en el nuevo marco lo desempeñan los hijos de los clérigos, que tienen por su origen una cierta ilustración y receptividad intelectual, y que, además, como consecuencia de la natural oposición de los hijos frente a los padres, expresan de la manera más violenta el pensamiento antirreligioso y antitradicional de la intelectualidad. Desempeñan en conjunto la misma función que los hijos de pastores en el siglo XVIII de Oc-

<sup>164</sup> M. N. Pokrovsky, *Brief History of Russia*. I, 1933, pág. 144.

<sup>165</sup> D. S. Mirsky, *Russia. A Social History*. 1931, pág. 199.

<sup>166</sup> Janko Lavrin, *Pushkin and Russian Literature*. 1947, pág. 198.

cidente, donde durante la Ilustración dominaban condiciones semejantes a las de la Rusia prerrevolucionaria. No es, pues, ninguna casualidad que dos de los más importantes campeones del racionalismo y radicalismo ruso, Chernishevski y Dobroliubov, fueran hijos de sacerdotes y surgieran entre la población burguesa de las grandes ciudades mercantiles.

La Universidad de Moscú, con sus asociaciones estudiantiles y sus sociedades de instrucción propia, forma el centro de la nueva intelectualidad «fuera de clase». La oposición entre el antiguo palacio, deseoso de diversiones e indiferente, con sus altos funcionarios y generales, y la ciudad universitaria moderna, con su juventud capaz de entusiasmo y deseosa de saber, forma el origen del cambio que se produce en la cultura<sup>167</sup>. El estudiante pobre, entregado a sí mismo, es el prototipo de la nueva intelectualidad, lo mismo que el noble oficial de la guardia era el representante de la antigua minoría intelectual. La sociedad culta de Moscú conserva todavía durante algún tiempo su sello semiaristocrático, y las discusiones filosóficas hasta los finales de los años cuarenta se celebran todavía generalmente en los salones<sup>168</sup>, pero éstos ya no tienen ningún carácter exclusivo y pierden poco a poco su antigua significación. Por los años sesenta, la democratización de la literatura y la formación de la nueva intelectualidad están terminadas. Después de la liberación de los campesinos, ésta experimenta una considerable ampliación con la afluencia de gentes procedentes de las filas de la pequeña nobleza empobrecida, pero los nuevos elementos ya no cambian nada en la estructura interna del grupo. Los terratenientes arruinados tenían en parte que alimentarse mediante el trabajo intelectual y acomodarse a las condiciones de vida de la intelectualidad burguesa. Acrecen en todo caso no sólo el número de los progresistas y cosmopolitas occidentalistas, sino también el de los eslavófilos, y con ello favorecen el establecimiento de un equilibrio entre ambos grupos.

La reacción espiritual que el racionalismo de la intelectualidad orientada hacia Occidente provoca bajo la forma de eslavofilia co-

<sup>167</sup> D. S. Mirsky, *A History of Russian Literature*, págs. 203 sig.

<sup>168</sup> *Ibid.*, pág. 204.

rresponde al historicismo y tradicionalismo romántico con que Occidente, medio siglo antes, reaccionara frente a la Revolución. Los eslavófilos son los herederos intelectuales indirectos, y en general inconscientes, de los Burke, De Bonald, De Maistre, Herder, Hamann, Möser y Adam Müller, lo mismo que los occidentalistas son los discípulos de Voltaire, de los enciclopedistas, del idealismo alemán y, luego, por una parte, de los socialistas Saint-Simon, Fourier y Comte, y, por otra, de los materialistas Feuerbach, Büchner, Vogt y Moleschott. Los primeros acentúan, frente al cosmopolitismo y el libre pensamiento ateo de los occidentalistas, el valor de las tradiciones nacionales y religiosas y proclaman su fe mística en el campesino ruso y su fidelidad a la Iglesia ortodoxa. Se declaran en oposición al racionalismo y positivismo y en pro de la idea irracional del crecimiento histórico «orgánico», y defienden a la vieja Rusia, con su «auténtico cristianismo» y su libertad, frente al individualismo occidental como el ideal y la salvación de Europa, lo mismo que los occidentalistas, por su parte, veían en Europa el ideal y la salvación de Rusia. La eslavofilia misma es ciertamente muy antigua, todavía más antigua que la resistencia contra las reformas de Pedro el Grande, pero su existencia oficial comienza sólo con la lucha contra Belinski. Su impulso y su programa los debe el movimiento sólo a la oposición contra los «hombres de los años cuarenta». Los representantes de esta eslavofilia teóricamente explicada y programáticamente consciente son en un principio principalmente nobles terratenientes que viven todavía dentro de las antiguas condiciones feudales y revisten su conservadurismo político y social con la ideología de la «santa Rusia» y de la «misión mesiánica de los eslavos». Su culto por las tradiciones nacionales es en la mayor parte sólo un medio de combatir las ideas progresistas de los occidentalistas, y su entusiasmo rousseauiano y romántico por el campesino ruso, sólo la forma ideológica de su afán de aferrarse a la situación patriarcal y feudal.

Pero la eslavofilia no se identifica completamente con el conservadurismo y la reacción. Hay entre los eslavófilos verdaderos amigos del pueblo, lo mismo que entre los occidentalistas hay también adversarios de la democracia. Herzen mismo, como se

sabe, había ya hecho algunas salvedades contra las instituciones democráticas de Occidente. Los primeros eslavófilos son en todo caso contrarios a la autocracia zarista y combaten el gobierno de Nicolás I. Los eslavófilos posteriores adoptan una actitud más favorable frente al zarismo, cuya idea es una parte integrante de su teoría del Estado y de su filosofía de la historia, pero sigue siempre habiendo demócratas entre sus partidarios. Se deben distinguir dos fases en el movimiento eslavófilo, lo mismo que se debe hablar de dos distintas generaciones de occidentalistas. Pues lo mismo que el reformismo y racionalismo de los años cuarenta se transforma en el socialismo y el materialismo de los años sesenta y setenta, la eslavofilia de los terratenientes feudales se cambia en el paneslavismo y populismo de los Danilevski, Grigóriev y Dostoievski. La nueva dirección democrática está en la más aguda oposición a la antigua tendencia aristocrática<sup>169</sup>. Después de la liberación de los campesinos, muchos de los viejos escritores se separan de la intelectualidad y el occidentalismo y se unen a los nacionalistas, de manera que apenas se puede ya sostener que «la crítica conservadora era en todos los aspectos, tanto cualitativa como cuantitativamente, notablemente más débil que la progresista»<sup>170</sup>.

Los eslavófilos y los occidentalistas se distinguen ahora más bien por sus métodos de lucha que por sus objetivos. Toda la Rusia intelectual se apropia de la «idea eslava»; todos los intelectuales son patriotas y heraldos de la «misión de Rusia»; «se arrodillan místicamente ante la piel rusa de oveja»<sup>171</sup>, estudian el alma rusa y se entusiasman por la «poesía etnográfica». La frase de Pedro el Grande: «Necesitamos de Europa durante un par de decenios, después podremos volverle la espalda», sigue correspondiendo al pensamiento de la mayoría de los reformadores. La palabra *narod*, que a la vez significa «pueblo» y «nación», hace posible que se borre la diferencia entre demócratas y nacionalistas<sup>172</sup>. Las veleidades esla-

<sup>169</sup> *Ibid.*, pág. 282.

<sup>170</sup> Th. G. Masaryk, *Zur russischen Geschichts- und Religions-philosophie*. 1913, I, pág. 126.

<sup>171</sup> Turguéniev en una carta a Herzen de 8 de nov. de 1862.

<sup>172</sup> E. H. Carr, *Dostoievski*. 1931, pág. 268.

vófilas de los radicales se explican ante todo por la circunstancia de que los rusos, que todavía se encuentran al comienzo del capitalismo, están como nación mucho más unificados, esto es, menos diferenciados en clases, que los pueblos de Occidente. Toda la minoría intelectual tiene en Rusia una mentalidad rousseauiana y se comporta de modo más o menos hostil frente al arte y la cultura: siente las tradiciones culturales de Occidente —la cultura clásica, la Iglesia romana, la escolástica medieval, el Renacimiento y la Reforma y, en parte, incluso el individualismo moderno, el cientificismo y el esteticismo— como un estorbo para la realización de sus propios fines<sup>173</sup>. El utilitarismo estético de los Belinski, Chernishevski y Písarev es tan antitradicionalista como la hostilidad de Tolstói contra el arte. Ni siquiera en la gran controversia entre subjetivismo y objetivismo, individualismo y colectivismo, libertad y autoridad, están claramente repartidos los papeles entre occidentalistas y eslavófilos, si bien naturalmente los occidentalistas se inclinan más al ideal liberal y los eslavófilos más al autoritario. Pero Belinski y Herzen luchan tan desesperadamente, y a menudo con tanta perplejidad, con el problema de la libertad individual como Dostoievski y Tolstói. Toda la especulación filosófica de los rusos gira alrededor de este problema, y el peligro del relativismo moral, el fantasma de la anarquía, el caos del crimen, ocupan y angustian a todos los pensadores rusos. Las grandes y decisivas cuestiones europeas del extrañamiento del individuo frente a la sociedad, de la soledad y aislamiento del hombre moderno, las formulan los rusos como el problema de la libertad. En ninguna parte se ha vivido este problema con mayor profundidad, intensidad y conmoción que en Rusia, y nadie ha sentido de manera más atormentadora la responsabilidad ligada a su solución que Tolstói y Dostoievski. El héroe de *Recuerdos de la casa de los muertos*, Raskolnikov, Kirilov, Iván Karamázov, todos luchan con este problema, todos combaten contra el peligro de ser devorados por el abismo de la libertad ilimitada, del capricho y del egoísmo. La repulsa de Dostoievski contra el individualismo, su crítica de la Europa racionalista y materialis-

---

<sup>173</sup> Nicolas Berdiaeff, *L'Esprit de Dostoievski*. 1946, pág. 18.

ta, su apoteosis de la solidaridad humana y del amor, no tienen otro sentido que impedir un proceso que había de conducir al nihilismo de Flaubert; la novela occidental termina describiendo al individuo enajenado de la sociedad, sucumbiendo bajo el peso de su soledad; la novela rusa describe desde el principio hasta el fin la lucha contra los demonios que llevan al individuo a separarse del mundo y de la comunidad. Este rasgo esencial explica no sólo los problemas de figuras como Raskolnikov e Iván Karamázov, de Dostoievski, o Pedro Besújov y Lewin, de Tolstói, no sólo el mensaje de amor y de fe de estos escritores, sino el mesianismo de toda la literatura rusa.

La novela rusa es literatura tendenciosa en un sentido mucho más estricto que la novela occidental. Los problemas sociales ocupan en ella no sólo un espacio mayor y una posición más central, sino que mantienen durante más tiempo y de manera más indiscutida su predominio que en la literatura de Occidente. La conexión con las cuestiones políticas y sociales del día es por de pronto más íntima que en las obras de los escritores contemporáneos franceses e ingleses. El despotismo no ofrece en Rusia a las energías intelectuales ninguna otra posibilidad que la literatura, y la censura encauza la crítica social en las formas literarias como único canal de desagüe<sup>174</sup>. La novela como forma de crítica social por excelencia adquiere en consecuencia un carácter activista, pedagógico, incluso profético, como nunca lo tuvo en Occidente, y los autores rusos siguen siendo los maestros y profetas de su pueblo cuando los literatos en Europa ya se han sumido en una plena pasividad y aislamiento. El siglo XIX es para los rusos la época de su Ilustración; conservan el entusiasmo y el optimismo de la época prerrevolucionaria cien años después de los pueblos de Occidente. Rusia no ha vivido el desengaño de las revoluciones de Europa, traicionadas, vencidas y falsificadas. De la fatiga que se hace perceptible en Francia e Inglaterra después de 1848, allí no se nota nada. A la juvenil inexperiencia de la nación y a la no derrota de la idea social se debe el que en una época en que el naturalismo en Francia e In-

---

<sup>174</sup> D. S. Mirsky, *A Hist. of Russian Lit.*, pág. 219.

glaterra comienza a transformarse en un impresionismo pasivo, la novela naturalista en Rusia siga siendo viva y capaz de desarrollarse. La literatura rusa, que de las manos de la nobleza campesina, fatigada y amenazada de ruina, pasa a las de una clase ascendente, cuando la burguesía portadora de la cultura en Occidente se siente ya agotada y amenazada desde abajo, supera no sólo la dolencia cósmica que comenzaba a aparecer en la poesía de la nobleza de sentimientos románticos, sino también el tono de resignación y de escepticismo que domina la literatura occidental moderna. La novela rusa es, a pesar de los tonos oscuros de su expresión, de un optimismo invencible, testimonio de la fe en el futuro de Rusia y de la humanidad; está llena de un esperanzado ánimo de lucha, de una nostalgia evangélica de salvación y de la certeza de la redención. Este optimismo no se expresa en modo alguno en puros sueños del deseo y en *happy endings* baratos, sino en la segura confianza de que los sufrimientos y sacrificios de la humanidad tienen un sentido y nunca son en vano. Las obras de los grandes escritores rusos terminan casi siempre de manera conciliadora, si bien a menudo muy tristemente; son más serias que las novelas de Flaubert, de Maupassant y de los Goncourt, pero nunca tan amargas, nunca tan desesperadas.

El milagro de la novela rusa consiste en que, a pesar de su juventud, alcanza no sólo la altura de la novela francesa e inglesa, sino que arrebatada a éstas la dirección y representa la forma literaria más progresista y vital de la época. Junto a las obras de Dostoievski y Tolstói, toda la literatura occidental de la segunda mitad del siglo aparece como agotada y estancada. *Ana Karenina* y *Los hermanos Karamázov* señalan la cumbre del naturalismo europeo; resumen y superan los logros psicológicos de la novela francesa e inglesa, sin perder el sentido de las grandes relaciones supraindividuales. Como la novela social alcanza su perfección con Balzac, la de formación del carácter con Flaubert, la picaresca con Dickens, así la novela psicológica entra con Dostoievski y Tolstói en el estadio de la plena madurez. Estos dos escritores representan la conclusión del proceso que, por una parte, arranca de la novela sentimental de Rousseau, Richardson y Goethe, y, por otra, de la novela analítica

y Svidrigailov, Myshkin y Rogoshin, Iván Karamázov y Smerdiakov; todo impulso, toda excitación, todo pensamiento engendra su contrario en cuanto aparece en la conciencia de estos hombres. Los héroes de Dostoievski están en todas partes ante alternativas contra las que deberían elegir y no pueden hacerlo; por eso su pensar, su autoanálisis y autocrítica son un continuo enojo y rabia contra sí mismo. La parábola de los cerdos en los que se ha introducido el espíritu malo no se refiere sólo a las figuras de *Los demonios*, sino en mayor o menor medida a toda la estirpe que él describe como creador. Sus novelas se desarrollan en la víspera del juicio final; todo se encuentra en el estado de la más terrible tensión, de la más mortal angustia, del más desaforado caos; todo espera su esclarecimiento, pacificación y salvación mediante un milagro; su solución, no por la fuerza y la agudeza del espíritu, no por la dialéctica de la razón, sino por la renuncia a esta potencia y el sacrificio de la razón. En el pensamiento del suicidio intelectual, que Dostoievski defiende, se expresa toda la problemática de su filosofía, que busca resolver problemas reales y cuestiones bien planteadas de manera completamente irreal.

Dostoievski debe la profundidad y finura de su psicología a la intensidad con que ha vivido los problemas del hombre intelectual moderno. Pero la ingenuidad de su filosofía moral procede de sus escapadas antirracionalistas, de su traición al intelecto y de su incapacidad de resistir a las seducciones del romanticismo y del idealismo abstracto. Su nacionalismo místico, su ortodoxia religiosa y su ética intuitiva forman una unidad espiritual y proceden evidentemente de la misma vivencia y de la misma conmoción anímica. Dostoievski pertenecía en su juventud a los radicales y era miembro del círculo de ideas socialistas de Patraschebski. Fue, a causa del papel que allí desempeñaba, condenado a muerte, indultado después de haber vivido todos los preparativos para su ejecución, y enviado a Siberia. Esta experiencia y los años de prisión parecen haber quebrantado su rebeldía. Cuando después de una ausencia de diez años vuelve a San Petersburgo, ya no es ni un socialista ni un radical, si bien todavía está muy lejos de su ulterior misticismo político y religioso. Sólo las terribles privaciones de la

época siguiente, su enfermedad que se agravaba, su vagabundeo por Europa, rompieron por completo su resistencia. Ya el autor de *Crimen y castigo* y de *El idiota* busca en la religión defensa y paz; el creador de *Los demonios* y de *Los hermanos Karamázov* es un apolo-gista entusiasta de la autoridad eclesiástica y profana y heraldo del dogma positivo. Moralista, místico, reaccionario, según se le suele caracterizar sumariamente, llega a serlo Dostoievski sólo en su época tardía<sup>175</sup>. Pero aun con esta limitación no es fácil definirle políticamente. Su crítica del socialismo es un absurdo; el mundo que describe clama por el socialismo y por la libertad de la humanidad de la pobreza y la humildad. Se tendrá que hablar en él del «triunfo del realismo», de la victoria del artista de clara mirada y mentalidad realista sobre el político confuso y romántico. Pero en Dostoievski la situación está mucho más complicada que en Balzac. En su arte actúa una profunda simpatía y solidaridad con los «humillados y ofendidos», de la que nada hay en Balzac, y hay en él algo así como una aristocracia de la pobreza, aunque también en su poesía de las gentes pobres mucho es sólo convención literaria y tópico romántico. Dostoievski es, en todo caso, uno de los pocos auténticos poetas de la pobreza, y no sólo porque escribe con simpatía por los pobres, como hacen, por ejemplo, George Sand y Eugène Sue, o como consecuencia de pálidos recuerdos como Dickens, sino como quien ha pasado la mayor parte de su vida en la miseria y durante tiempo ha sufrido literalmente hambre. Por eso Dostoievski, aun cuando habla de sus problemas religiosos y morales, produce un efecto más excitante y revolucionario que cuando George Sand, Eugène Sue y Dickens hablan de la miseria y la injusticia de su época. Pero no es, en modo alguno, portavoz de las masas revolucionarias. Con el proletariado obrero y el campesinado no tiene, a pesar de su idealización del «pueblo» y de su eslavofilia, ningún contacto íntimo<sup>176</sup>. Sólo hacia el proletariado intelectual se siente él de veras atraído. Se llama a sí mismo «proletario literario» y «caballo de posta», que trabaja siempre bajo la presión de un plazo de entrega, que jamás en su vida ha vendido una obra de otro

<sup>175</sup> E. H. Carr, *op. cit.*, págs. 281 sigs.

<sup>176</sup> *Ibid.*, págs. 267 sig.

modo que por anticipado y que muchas veces todavía no conoce el fin de un capítulo cuando el comienzo ya se encuentra en la imprenta. El trabajo le ha aplastado, destrozado, hecho gemir; ha trabajado hasta que su cerebro se ha embotado y roto. ¡Si él pudiera escribir una sola novela como escriben Turguéniev y Tolstói sus obras! Pero él se llama a sí mismo orgullosa y desafiadoramente un «literato» y se considera como el representante de una nueva generación y de una nueva clase social que hasta ahora no ha tomado la palabra en la literatura. Y él, a pesar de su oposición contra los afanes políticos de la intelectualidad, es el primer representante en pleno derecho de este estrato en la novela rusa. Gógol, Goncharov y Turguéniev expresan todavía el sentido de la vida de la nobleza campesina, aunque en parte representen ideas muy progresistas, y, en oposición a sus intereses de clase, pertenezcan a los campeones del aburguesamiento de Rusia. Dostoievski cuenta, con razón, todavía a Tolstói entre los representantes de esta «literatura de terratenientes», y le llama el «historiógrafo de la aristocracia», que en sus grandes novelas, ante todo en *Guerra y paz*, mantiene la forma de la crónica de familia de los Aksakov<sup>177</sup>.

La mayoría de los héroes de Dostoievski, es decir Raskolnikov, Iván Karamázov, Shatov, Kirilov, Stepan Verjovenski, son intelectuales burgueses, y Dostoievski orienta su análisis de la sociedad por los puntos de vista de éstos, si bien nunca se identifica expresamente con ellos. Pero significativo de la mentalidad de un escritor no es tanto saber por quién toma partido, sino a través de los ojos de quién mira el mundo. Dostoievski mira los problemas de su época, ante todo la atomización de la sociedad y la profundización del abismo entre las clases, desde el punto de vista de la intelectualidad, y ve la solución en que los cultos vuelvan a unirse con el pueblo ingenuo y creyente, del que se han alejado. Tolstói juzga los mismos problemas desde el punto de vista de la nobleza, y espera la convalecencia de la sociedad del entendimiento entre los terratenientes y los campesinos. Su pensamiento sigue ligado a conceptos patriarcales y feudales, e incluso aquellas figuras que están más

---

<sup>177</sup> Dostoievski, *Diario de un escritor*, febrero de 1877.

cerca de ser realización de sus ideas, los Levin y Piotr Besújov, son, a lo sumo, gente que hace feliz al pueblo, pero no verdaderos demócratas. En el mundo de Dostoievski domina, por el contrario, una plena democracia espiritual. Todos sus personajes, tanto los ricos como los pobres, los aristócratas como los plebeyos, luchan con iguales problemas morales. El rico príncipe Myshkin y el pobre estudiante Raskolnikov son ambos vagabundos sin patria, *déclassés* y rechazados, que no tienen ningún puesto en la moderna sociedad burguesa. Todos sus héroes están, en cierta medida, fuera de esta sociedad y forman un mundo sin clases, en el que sólo dominan relaciones entre almas. Están, en su hacer y su no hacer, siempre presentes con su ser entero y su alma entera y representan en medio de la rutina del mundo moderno una realidad puramente espiritual, anímica, utópica. «No tenemos intereses de clase porque tomados estrictamente no nos corresponde ninguna clase, y porque el alma rusa es más ancha que las antítesis de clase, los intereses y los derechos de clase», escribe Dostoievski en *Diario de un escritor*, y nada es más característico de su mundo intelectual que la contradicción entre esta afirmación y la conciencia de su diferencia, condicionada clasísticamente, frente a sus colegas aristócratas. El propio Dostoievski, que traza entre él y los representantes de la «literatura de propietarios» una línea tan marcada, y fundamenta su derecho a la existencia como escritor en su intelectualismo plebeyo, niega, por otra parte, la existencia de clases y cree en la primacía de las relaciones anímicas sociales.

A la semejanza de la posición social de Dostoievski y de Dickens se ha aludido ya repetidas veces. Obsérvese que ambos son hijos de padres socialmente no del todo bien arraigados y que conocieron desde su juventud el sentimiento de la inseguridad social y del desarraigo<sup>178</sup>. Dostoievski era hijo de un médico militar y de la hija de un comerciante. Su padre adquirió una pequeña finca y mandó a sus hijos a estudiar en un colegio donde, por lo demás, sólo iban los hijos de los nobles. La madre murió pronto y el padre, que

---

<sup>178</sup> Edmund Wilson, *The Wound and the Bow*. 1941, pág. 50; Rex Warner, *The Cult of Power*, 1946, pág. 41.

se dio a la bebida, era golpeado por sus propios campesinos, a los que debe de haber tratado muy mal. Dostoievski se hundió desde un nivel social relativamente respetable a la situación de aquel proletariado intelectual por el que se sentía, ora atraído, ora rechazado. Nada es más verosímil que el que la actitud social de Dostoievski, llena de contradicciones y en gran parte nada clara, igual que la de Dickens, estuviera realmente en relación con la vacilante posición de sus padres y con el temprano conocimiento que uno y otro trabaron con el sentimiento de quedar fuera de una clase.

La posición de Dostoievski en la historia de la novela social está caracterizada ante todo por el hecho de que es creación suya la primera presentación naturalista de la gran ciudad moderna, con su población pequeñoburguesa y proletaria, sus pequeños comerciantes y empleados, sus estudiantes y prostitutas, sus vagos y sus hambrientos. El París de Balzac era todavía una fantasía romántica, escenario de aventuras fantásticas y maravillosos encuentros, un escenario teatral pintado con el claroscuro de las antítesis, un país de cuento donde habitaban como vecinas la cegadora riqueza y la pobreza pintoresca. Dostoievski, por el contrario, pinta el cuadro de la gran ciudad completamente gris sobre fondo gris, lo mismo que un lugar de miseria oscura y sin color. Traza sus oficinas ministeriales, sus tabernas espesas, sus apartamentos amueblados, esas habitaciones «ataúdes», como él las llama, en las que pasan sus días las más tristes víctimas de la vida de gran ciudad. Todo ello tiene una innegable significación social y una intención política; pero Dostoievski se esfuerza en volver a quitarles a sus personajes los coeficientes clasistas. Derriba las barreras económicas y sociales entre ellos y los mezcla, como si en realidad existiera algo como un destino humano común. Su espiritualismo y su naturalismo desempeñan la misma función: crean la leyenda de un ser moral, que vive su existencia regulada por leyes superiores por encima del nacimiento, la clase y la educación. En Goncharov, Turguéniev y Tolstói se mantienen sin borrarse los rasgos de clase en los personajes; la circunstancia de que pertenezcan a la nobleza, a la burguesía o al pueblo, ni por un momento se desconoce o se olvida. Dostoievski descuida, por el contrario, a menudo, estas diferencias,

e incluso parece que a veces prescinde de ellas deliberadamente. Que el carácter clasista de sus personajes quede a pesar de ello en vigor, y que especialmente sintamos a sus intelectuales como un grupo social definible con precisión, es cosa que corresponde al triunfo de aquel realismo que hace de Dostoievski, contra su propia voluntad, un materialista.

Este «materialismo» pertenece desde luego sólo a las premisas más imperceptibles y en general más inconscientes de su espiritualidad, espiritualidad que es una verdadera pasión, una locura de poseído debida a la necesidad de deshilar las vivencias, de fundamentar los sentimientos hasta su último impulso, de repensar las ideas una y otra vez, experimentarlas con todas sus consecuencias y descender hasta su más profunda fuente subconsciente. Los héroes de Dostoievski son pensadores apasionados, imperturbables, maniáticos, que luchan tan desesperadamente con sus propias ideas como los héroes de las novelas caballerescas con gigantes y vestiglos. Padecen, asesinan, mueren por ideas; la vida es para ellos una misión filosófica, y su única función vital insuprimible, el único contenido de su vida, es el pensar. Luchan con verdaderos vestiglos, con ideas todavía no nacidas, indefinibles, incapaces de forma, con problemas que no se pueden resolver, ni aun siquiera formular. Dostoievski es no sólo el primer pensador moderno que sabe conformar una vivencia intelectual tan concreta e inmediatamente como una experiencia sensible, sino que penetra a la vez en regiones espirituales en las que nadie se había arriesgado todavía. Descubre una nueva dimensión, una nueva profundidad, una nueva intensidad del pensamiento. El descubrimiento debe ante todo su impresión de novedad a la circunstancia de que el romanticismo nos ha acostumbrado a distinguir estrictamente pensamientos y sentimientos, ideas y pasiones, y a considerar a los sentimientos y pasiones como los objetos apropiados de la creación literaria<sup>179</sup>. Lo verdaderamente nuevo en el estilo espiritual de Dostoievski consiste en que es un romántico del pensamiento y que en él el movimiento de los pensamientos tiene la misma vehe-

---

<sup>179</sup> Cf. D. S. Merezhkovski, *Tolstoi und Dostoievski*, 1903, pág. 232.

mencia emocional y el mismo ímpetu patético y hasta patológico que tienen en los románticos el oleaje y el huracán de los sentimientos. La síntesis de intelectualismo y romanticismo es lo que hace época en el arte de Dostoievski; de ella procede la más progresista forma literaria de la segunda mitad del siglo pasado, forma que correspondió de modo excelente a las exigencias artísticas de aquella época ligada indisolublemente con el romanticismo y que aspiraba incontinentemente al intelectualismo. La renuncia, tanto al uno como al otro de estos dos elementos, esto es, tanto al neoclasicismo afectado como al histérico neorromanticismo, se había visto que eran callejones sin salida; el expresionismo dostoievskiano podía, por el contrario, ser continuado y adaptado al nuevo sentido de la vida.

Dostoievski, empero, se movía no sólo en las alturas del romanticismo, sino también en sus bajos fondos. Su obra representaba no sólo la continuación de la literatura romántica de confesión, sino a la vez de la novela romántica de terror y aventuras<sup>180</sup>. También en este aspecto era el auténtico contemporáneo de Dickens, y un escritor que, por lo que se refiere a la elección de sus medios artísticos, carecía tan probadamente de selección como los demás productores de la literatura de folletín y de serie. Quizá hubiera evitado en realidad ciertas faltas de gusto y ciertos descuidos si hubiera podido trabajar como Tolstói y Turguéniev. El melodramatismo de su estilo estaba en todo caso unido inseparablemente con su concepción de la novela psicológica, y lo violento de los medios era para él no sólo un vehículo para la emoción del relato, sino que contribuía a crear aquella atmósfera psicológica caldeada sin la cual serían inconcebibles las situaciones dramáticas de sus novelas. Si así se quiere, *Los hermanos Karamázov* es una novela de crímenes; *Crimen y castigo*, una novela policíaca; *Los demonios*, una novela de aventuras; *El idiota*, una novela sensacionalista. Asesinato y crimen, misterios y sorpresas, escenas conmovedoras y crueles, humores morbosos y macabros desempeñan en ellas un papel princi-

---

<sup>180</sup> Vladimir Pozner, *Dostoievski et le roman d'aventure*. en *Europe*. XXVII, 1931.

pal. Sería, sin embargo, un error suponer que todo esto está allí para compensar al lector de la abstracción del contenido espiritual; el autor quiere más bien provocar el sentimiento de que los procesos anímicos de que se trata son tan elementales como las más primitivas acciones impulsivas.

Hallamos en Dostoievski otra vez la galería completa de los héroes de la novela romántica de aventuras: el héroe hermoso, fuerte, misterioso y solitariamente byroniano (Stavrogin), el impulsivo y violento y sin escrúpulos, peligroso, pero bonachón (Rogoshin y Dimitri Karamázov), las figuras luminosas y angelicales (Myshkin y Aliosha), la prostituta de alma pura (Sonia y Natasha Filipovna), el viejo libertino (Fiodor Karamázov), el escapado del presidio (Fedka), el borracho perdido (Lebiadkin), etc. Hallamos en él todos los requisitos de la novela de terror y de aventuras: la muchacha seducida y abandonada, la boda en secreto, las cartas anónimas, el asesinato misterioso, la locura, los desmayos, las bofetadas sensoriales y, ante todo y repetidamente, las escenas de escándalo en público, que producen el efecto de una explosión<sup>181</sup>. Estas escenas muestran de manera excelente lo que Dostoievski es capaz de hacer con los medios de la novela sensacionalista. Le sirven éstos no sólo, como se debería pensar, para producir efectos finales y ruidosos, sino que están presentes desde un principio como amenazador peligro y producen la sensación de que las grandes pasiones y las relaciones anímicas elementales tocan siempre los límites de lo convencional y de lo permitido socialmente. Las utópicas islas psicológicas en las que los héroes dostoiévskianos viven su existencia moral resulta que son una estrecha jaula donde, siempre que se rompe la inmanencia de su destino, se llega a un escándalo social. Pertenece a la esencia de estas escenas de escándalo el que se desarrollen en presencia de la sociedad más mezclada imaginable, con intervención de los elementos sociales más inconciliables. Tanto en la gran escena de escándalo en casa de Natasha Filipovna en *El idiota*, como también en el de la casa de Varvara Petrovna en *Los demonios*, se reúnen todos los actores del drama, como si el autor qui-

<sup>181</sup> *Ibid.*, págs. 135 sig.

siera demostrar que la disolución general no puede en manera alguna mantener las diferencias sociales. Cada una de estas escenas hace el efecto de una pesadilla en la que una multitud de personas se amontona en un espacio increíblemente estrecho, y el carácter de mal sueño que les es propio muestra qué incómoda fuerza tiene para Dostoievski la sociedad con sus distinciones de clase y de rango, con sus tabúes y sus vetos.

La mayoría de los críticos subrayan la estructura dramática de las grandes novelas de Dostoievski, pero interpretan ordinariamente esta cualidad formal sólo como un medio de producir efectos escénicos, y la contrastan con el amplio curso épico que va fluyendo en las novelas de Tolstói. Pero la técnica dramática no tiene en Dostoievski sólo la función de crear efectos realzados como el final de acto, en los que vienen a juntarse los hilos de la acción y estalla el conflicto amenazador, sino que llena toda la acción de vida dramática y expresa una visión del mundo completamente distinta del sentimiento épico de la vida. El sentido de la existencia no está para Dostoievski contenido en su temporalidad, ni en el nacimiento y muerte de sus finalidades, ni en los recuerdos e ilusiones, ni en los años, días y horas, que caen uno tras otro y nos van cubriendo, sino en aquellos momentos sublimes en que las almas se desnudan por completo y parecen reducirse a una forma simple e inequívoca, en los cuales se sienten esenciales y sin problema, se explican como idénticas consigo mismas y de acuerdo con su destino. Que tales momentos existen es el principio en que reposa el trágico optimismo de Dostoievski, aquella conciliación con el destino que los griegos en sus tragedias llamaron *katharsis*. Aquí reside su visión del mundo antitética del pesimismo y el nihilismo de Flaubert. Dostoievski ha descrito siempre el sentimiento de la mayor felicidad y de la más perfecta armonía como vivencia de la intemporalidad; así, en primer lugar, el estado de Myshkin antes de sus ataques epilépticos, y los «cinco segundos» de Kirilov, cuyo placer, como él subraya, no se podría soportar más tiempo. Para describir una existencia que culmina en tales momentos, la concepción flaubertiana de la novela, fundada por completo en el sentimiento del tiempo, debía ser cambiada tan esencialmente que el

resultado apenas parece tener nada que ver con la novela en el sentido anterior. La forma dostoiévskiana representa, por cierto, la continuación inmediata de la novela social y psicológica, pero a la vez significa el comienzo de un proceso nuevo. Lo que se suele designar como su estructura dramática está orientado según un principio formal completamente distinto de la unidad de la novela romántica amorosa y de formación de carácter, que había disuelto la antigua forma picaresca. Representa más bien un retorno a la novela picaresca, dado ya que los momentos dramáticos están distribuidos por toda la novela y forman varios puntos autónomos de concentración. Con esta supresión de la continuidad en beneficio de una serie de episodios esenciales, llenos de expresión, pero puestos a modo de mosaico, anticipa el principio formal de la novela expresionista moderna. El relato cede ante el diálogo, el análisis psicológico y la discusión filosófica, y la novela se convierte en una colección de escenas dialogadas y de monólogos íntimos, que el autor acompaña con comentarios y divagaciones.

Este método se aleja muchas veces del naturalismo como estilo, tanto como de la novela como género épico. Dostoiévski representa en realidad, por lo que hace a la agudeza de la observación psicológica, la forma más desarrollada de la novela naturalista, pero si se entiende por naturalismo la descripción de lo normal, lo medio y cotidiano, en su predilección por situaciones agudizadas como en sueños y por caracteres fantásticamente exagerados hay que ver una reacción contra el naturalismo. Dostoiévski define su propia situación en la historia del estilo con perfecta exactitud: «Se me llama —dice— psicólogo, y ello es falso; yo soy realista sólo en un sentido más elevado, esto es, describo todas las profundidades del alma humana.» Estas profundidades significan en él lo irracional, demoníaco, sonámbulo y fantasmal en el hombre; provocan un naturalismo que no es la verdad de la superficie; apuntan a fenómenos en los que los elementos de la vida real se mezclan, desplazan y agudizan de modo fantástico. «Amo el realismo en el arte por encima de toda medida —explica—, el realismo que, por así decir, alcanza lo fantástico... ¿Qué puede ser para mí más fantástico y más inesperado que la realidad? E incluso, ¿qué puede ser más inver-

símil que la realidad?» No hay ninguna definición del expresionismo y del surrealismo que pudiera ser más exacta. Lo que en Dickens era todavía un contacto puramente ocasional, y las más de las veces inconsciente, con la zona fronteriza entre realidad y sueño, experiencia y visión, se convierte aquí en una continua apertura hacia los «misterios de la vida». La ruptura con el cientificismo del arte naturalista se prepara ya. Un nuevo espiritualismo está en formación a partir de la reacción contra el cientificismo, de la rebelión contra el naturalismo, de la desconfianza frente a la visión del mundo según la ciencia natural y frente al dominio racionalista de los problemas de la vida. La vida misma es sentida como algo esencialmente irracional, se cree oír desde todas partes voces llenas de misterio, y el arte se convierte en resonancia de estas voces.

A pesar de las profundas antítesis, hay entre Dostoievski y Tolstói, en su posición ante el problema del individualismo y de la libertad, una comunidad fundamental. Ambos consideran la emancipación del individuo frente a la sociedad, su soledad y aislamiento, como el peor mal imaginable. Ambos quieren, por todos los medios que están a su alcance, evitar el caos que amenaza caer sobre el hombre enajenado de la sociedad. En Dostoievski, en particular, todo gira alrededor del problema de la libertad, y sus grandes novelas son en el fondo nada más que análisis e interpretaciones de esta idea. El problema mismo no era en modo alguno nuevo; a los románticos les había ocupado continuamente, y desde 1830 estaba en el centro del pensamiento político y filosófico. Para el romanticismo, la libertad significa la victoria del individuo sobre los convencionalismos; consideraba libre y creadora a una personalidad que tuviera la fuerza de espíritu y el valor de imponerse a los prejuicios morales y estéticos de su tiempo. Stendhal formuló el problema como el problema del genio, esto es, el de Napoleón, para quien el éxito, según él pensaba, era cuestión de la implacable imposición de su voluntad, de su personalidad, de su gran naturaleza. El capricho del genio y las víctimas que causaba le parecían a él el precio que el mundo tenía que pagar por las hazañas del héroe del espíritu. El Raskolnikov de Dostoievski representa la etapa siguiente en la evolución. El individualismo genial halla una

forma abstracta, virtuosista, por decirlo así, de juego. La personalidad exige sus víctimas no ya en interés de una idea superior, de un fin objetivo, de una realización objetivamente valiosa, sino simplemente para demostrar que es capaz de obrar de manera libre y soberana. La hazaña misma es completamente accesoria; la cuestión que ha de ser decidida es puramente formal: ¿significa la libertad personal un valor en sí? La respuesta de Dostoievski no es en modo alguno tan inequívoca como parece ser a primera vista. El individualismo conduce, desde luego, a la anarquía y al caos, pero ¿adónde conducen la fuerza y el orden? El problema encuentra su última y más profunda forma en el relato de *El Gran Inquisidor*, y la solución a que aquí llega Dostoievski puede ser considerada como resultado de toda su filosofía moral y religiosa. La supresión de la libertad engendra las instituciones petrificadas y sustituye la religión por la Iglesia; el individuo, por el Estado; la intranquilidad de la pregunta y la búsqueda, por la tranquilización en el dogma. Cristo significa la libertad interior, pero, con ello, una lucha inacabable; la Iglesia, una imposición íntima, pero a la vez la paz y la seguridad. Se ve cuán dialécticamente piensa Dostoievski y cuán difícil es definir inequívocamente su punto de vista moral y político-social. El que se pregona reaccionario y dogmático termina su obra con una interrogación abierta.

El problema de la libertad desempeña en Tolstói ciertamente un papel con mucho no tan importante como en Dostoievski, pero forma también en él la clave para comprender sus caracteres de mayor interés psicológico y de mayor cohesión moral. Levin está bosquejado ante todo como exponente de este problema, y la violencia de sus luchas interiores permite reconocer cuán duramente había luchado con la idea del enajenamiento y del fantasma del hombre entregado a sí mismo. Dostoievski tenía razón: *Ana Karenina* no es un libro inofensivo. Está lleno de dudas, sospechas, temores. El pensamiento fundamental del libro y el motivo que une la historia de Ana con la de Levin es también el problema del aislamiento del individuo frente a la sociedad y el peligro de quedarse sin patria. El mismo destino al que Ana sucumbe como consecuencia de su adulterio amenaza a Levin como consecuencia de su

individualismo, de su manera no convencional de ver el mundo, de sus raros problemas y dudas. A ambos les amenaza el peligro de ser expulsados de la sociedad de las personas normales y respetables. Sólo en cuanto que Ana renuncia por adelantado a la aprobación de la sociedad hace Levin todo lo posible para no perder el puesto que tiene en la sociedad. Lleva el yugo de su matrimonio, administra su hacienda como sus vecinos, se inclina ante las convenciones y prejuicios de su ambiente y, en resumen, está dispuesto a todo con tal de no convertirse en un desarraigado, un rechazado, un aislado y un raro<sup>182</sup>.

En el antiindividualismo de Dostoievski y Tolstói se pone de manifiesto, empero, la total diversidad de sus modos de pensar. Las objeciones de Dostoievski son de naturaleza irracional y mística; el principio de individualización significa para él desertar del espíritu universal, del Uno absoluto, de la idea divina, que en forma histórica y concreta se reconoce como pueblo, nación, comunidad social. Tolstói, por el contrario, rechaza el individualismo simplemente por motivos racionales y eudemonísticos; la desvinculación personal no puede traer al hombre felicidad ni satisfacción alguna; la tranquilidad y la satisfacción las halla sólo en el abandono del propio yo y en la entrega a otro.

En la mutua relación entre Tolstói y Dostoievski se repite la relación significativa, ejemplar, típica, que existió entre Voltaire y Rousseau, y que tiene correspondencia en la relación entre Goethe y Schiller<sup>185</sup>. En todos estos casos el racionalismo y el irracionalismo, los sentidos y el espíritu, o, como Schiller mismo dice, lo ingenuo y lo sentimental, se contraponen. En todos estos tres casos la antítesis de mentalidades se puede hacer derivar de la distancia social entre sus representantes; en cada caso está un aristócrata o patricio frente a un plebeyo y rebelde. Con el aristocratismo de Tolstói se relaciona, en primer lugar, el que todo su arte y su mundo de pensamiento arraiguen en la idea de lo corpóreo, lo orgánico, lo natural. El espiritualismo de Dostoievski, su espíritu especulativo, su manera dinámica y dialéctica de pensar se pueden

---

<sup>182</sup> Cf. Leo Schestow, *Dostojevski und Nietzsche*. 1924, págs. 90 sig.

<sup>185</sup> Thomas Mann, *Goethe und Tolstoi*. en *Bemühungen*. 1925, pág. 33.

explicar, por el contrario, por su origen burgués y su desarraigo plebeyo. El aristócrata debe su valor a su puro ser, a su nacimiento, a su raza; el plebeyo, por el contrario, a su talento, a sus aptitudes y obras personales. La relación entre señores feudales y escribas apenas si ha cambiado en el curso de los siglos, incluso en el caso de que los señores mismos hayan llegado a ser en parte algo así como «escribas».

La antítesis entre la discreción de Tolstói y el exhibicionismo de Dostoievski, la elegante contención del uno y el «bailar desnudo delante de la gente» —como se dice en *Los demonios*— del otro, proceden de la misma diferencia social que separa a Voltaire de Rousseau. Más difícil es la atribución sociológica de las propiedades de estilo y carácter, como medida, disciplina y orden, a una parte, y lo informe, el caos y la anarquía, a la otra. La falta de medida es en ciertas circunstancias un rasgo tan característico de la actitud vital aristocrática como de la plebeya, y la voluntad artística burguesa, como sabemos, muestra a menudo tendencias tan rigoristas como la cortesana. Tolstói es, en lo que se refiere a la composición de sus obras, tan desmesurado y caprichoso como Dostoievski: ambos son anarquistas en este aspecto. Tolstói es sólo más mesurado en el develamiento de las profundidades anímicas y más discerniente en los medios de los efectos emocionales. Su arte es mucho más elegante, ejercitado y agradable que el de Dostoievski, y, a diferencia de este típico representante del nervioso siglo XIX, ha sido designado con razón como un hijo del siglo XVIII. Comparado con el romántico, místico y extáticamente «dionisiaco» Dostoievski, Tolstói produce un efecto más o menos clásico, o, para permanecer dentro de la terminología de Nietzsche, «apolíneo», plástico, estatuario. Todo su estilo anímico tiene, en antítesis con la naturaleza problemática de Dostoievski, un carácter positivo en el sentido en que lo entendía Goethe, cuando éste quería oír el pensamiento de otros expresado de forma «positiva», pues de «problemático» ya tenía él mismo, según decía, bastante. Esta sentencia podría por el contenido, si no por la forma, ser de Tolstói, que precisamente en relación con Dostoievski dijo una vez algo parecido. Comparó a Dostoievski con un caballo que a primera vista

produce una impresión magnífica y parece que vale mil rublos; pero de pronto se da uno cuenta de que tiene un defecto y cojea, y se comprueba con sentimiento que no vale ni dos perras. Dostoievski tenía en verdad un defecto al andar, y produce siempre, junto al robusto y sano Tolstói, cierta impresión patológica, lo mismo que Rousseau junto al razonable y equilibrado Voltaire. Pero las categorías en este caso no se pueden distinguir ya tan limpiamente como en Voltaire y Rousseau. Tolstói mismo muestra toda una serie de rasgos rousseauianos y está en muchos aspectos más cerca del rousseauianismo que Dostoievski. Su ideal de simplicidad, naturalidad y verdad es sólo una variante del «malestar ante la cultura» de Rousseau, y su nostalgia del idilio aldeano principal no es más que la renovación del viejo romanticismo enemigo de la civilización. No en vano cita las palabras de Lichtenberg de que se acabará la humanidad cuando ya no haya más salvajes.

También en este rousseauianismo se expresa sólo el miedo a la soledad, al desarraigo, a la falta de refugio social. Tolstói condena la cultura moderna por sus efectos diferenciadores y maldice el arte de Shakespeare, Beethoven y Pushkin porque divide la humanidad en estratos distintos, en lugar de reunirla. Lo que en las doctrinas de Tolstói podría ser llamado colectivismo y lucha contra las diferencias de clase, apenas tiene nada que ver con la democracia y el socialismo; es más bien la nostalgia de un intelectual, que se siente solo, por una comunidad de la que, ante todo, espera la propia salvación. Cuando Cristo pidió al joven rico que repartiera todo lo que poseía entre los pobres, pretendía, según la exégesis de Henry George, ayudar no a los pobres, sino al joven rico. También en el sentido de Tolstói se debería ayudar ante todo al «joven rico». La perfección propia y la salvación del alma son su verdadero objetivo. Este espiritualismo y egocentrismo condicionan el carácter irreal y utópico de su mensaje social y las íntimas contradicciones de su doctrina política. Este ideal moral privado provoca su quietismo, su repudio de la resistencia violenta contra el mal y su afán de reformar las almas en lugar de la realidad social. «Nada es más dañoso para los hombres —escribe en su proclama *Al pueblo de los*

*trabajadores* después de la revolución de 1905— que la idea de que las causas de su miseria están no en ellos mismos, sino en las condiciones exteriores.» La pasividad de Tolstói frente a la realidad exterior corresponde al pacifismo de la clase señorial harta, y expresa, con su moralismo gruñón, autoacusador y atormentador de sí mismo, una actitud completamente extraña al pensar y sentir del pueblo.

Tolstói puede ser encuadrado tan difícilmente como Dostoievski en una categoría política demasiado estrecha. Es un observador insobornable de la realidad social, un despierto amigo de la verdad y de la justicia y un crítico implacable del capitalismo, si bien juzga las imperfecciones y pecados de la sociedad moderna única y exclusivamente desde el punto de vista de los campesinos y de la agricultura. Mas, por otro lado, desconoce las verdaderas causas de la mala situación y predica una moral que por adelantado significa la renuncia a toda actividad política<sup>184</sup>. Tolstói no sólo no es un revolucionario, sino que es un enemigo declarado de toda actitud revolucionaria. Lo que le diferencia de los portavoces del «orden» y de la paz social en Occidente, de los Balzac, Flaubert y Goncourt, es que todavía comprende menos el terror del gobierno que el de los revolucionarios. El asesinato de Alejandro II le deja completamente tranquilo, pero ante la ejecución de los autores del atentado reacciona con una protesta<sup>185</sup>. Tolstói representa, a pesar de sus prejuicios y errores, una tremenda fuerza revolucionaria. Su lucha contra las mentiras del Estado policíaco y de la Iglesia, su entusiasmo por la comunidad de los campesinos y el ejemplo de su propia vida pertenecen, fuesen cuales fueren los motivos íntimos de su «conversión» y de su huida final, a los fermentos que destruyeron la antigua sociedad y provocaron no sólo la Revolución rusa, sino el movimiento revolucionario anticapitalista en toda Europa. En Tolstói se puede hablar realmente no sólo de un «triumfo del realismo», sino a la vez de un «triumfo del socialismo», no sólo de la descripción sin prejuicios de la sociedad por un aristócrata,

<sup>184</sup> N. Lenin, *L. N. Tolstoi* (1910). En N. Lenin-G. Plechanow, *L. N. Tolstoi im Spiegel des Marxismus*. 1928, págs. 42-44.

<sup>185</sup> D. S. Mirsky, *Contemp. Russ. Lit.*, pág. 8.

*sino también del efecto revolucionario de un reaccionario nato.*

El racionalismo sin concesiones preserva el arte y la doctrina filosófica de Tolstói del destino de la esterilidad y la ineficacia. Su mirada aguda y despierta para las realidades físicas y psíquicas, su repugnancia a engañarse a sí mismo y a los demás mantienen su religiosidad libre de todo misticismo y dogmatismo y hacen que su moralismo cristiano se convierta en un factor político efectivo. El entusiasmo de Dostoievski por la ortodoxia rusa le es tan extraño como la fe en la Iglesia de los eslavófilos en general. También a la fe llega por un camino racional, pragmático, nada espontáneo<sup>186</sup>. Su llamada conversión es un proceso completamente racional, que se realiza sin ninguna experiencia religiosa inmediata. Fue, como él dice en *Confesión*, «un sentimiento de angustia, orfandad, soledad,» lo que le hizo cristiano. No una vivencia mística de Dios y del más allá, sino la insatisfacción de sí mismo, el afán de hallar un sentido y un objetivo a la vida, la desesperación por la propia nulidad y vaciedad, y, ante todo, su desmesurado miedo a la muerte son los que hacen de él un creyente. Se convierte en apóstol del amor a partir de la conciencia de la propia falta de amor, ensalza la solidaridad humana para contrarrestar su desconfianza por los hombres y su desprecio de ellos, y proclama la inmortalidad del alma humana porque no puede soportar el pensamiento de la muerte. Toda su práctica religiosa es un ascetismo «racional en su fin», un ejercitarse en el cristianismo siguiendo el modelo oriental. Pero su huida del mundo tiene más bien un carácter aristocrático y señorial que cristiano y humilde; renuncia al mundo porque éste no se deja dominar ni poseer por entero.

El concepto de gracia es el único elemento irracional en la mentalidad religiosa de Tolstói. El escritor recoge en *Cuentos populares* una vieja leyenda que se remonta a fuentes medievales. En tiempos muy remotos vivía en una isla solitaria un santo ermitaño. Un día desembarcaron unos pescadores en las proximidades de su choza, entre ellos un viejo que era tan simple que apenas se podía expresar bien y que no sabía rezar. El solitario quedó profunda-

<sup>186</sup> *Ibid.*, pág. 9; Janko Lavrin, *Tolstoi*, 1944, pág. 94.

mente turbado ante tal ignorancia y le enseñó con mucha pena y fatiga el Padrenuestro. El viejo dio las gracias y dejó con los otros pescadores la isla. Después de algún tiempo, cuando la barca ya había desaparecido a lo lejos, vio el santo de repente una figura humana en el horizonte, que, marchando por encima del agua, se aproximaba a la isla. Pronto reconoció al viejo, su discípulo, y le salió al encuentro, cuando éste pisó el suelo de la isla, sin palabras y emocionado. Tartamudeando, el viejo le dio a entender que había olvidado la oración. «*Tú no necesitas rezar*» —respondió el ermitaño— y despidió al viejo, que, vacilando por encima del agua, corrió tras la barca de los pescadores. El sentido de esta historia está en la idea de una certeza de salvación no ligada a ningún criterio moral. En otra historia de su última época, *Padre Sergio*, describe Tolstói el mismo tema desde el lado opuesto; la gracia que a uno se le concede sin fatiga y aparentemente sin merecimiento le es negada a otro, a pesar de todos los martirios y penas, a pesar del más sobrehumano sacrificio y del más heroico vencimiento de sí mismo. Esta concepción de la gracia, que pone al ser elegido por encima de los méritos e identifica la predestinación con el nacimiento y la suerte, está evidentemente más en relación con el aristocratismo de Tolstói que con su cristianismo.

El optimismo del aristócrata sano y seguro de sí, que predomina en absoluto todavía en *Guerra y paz* y hace de esta novela una apoteosis de la vida animal, vegetativa, orgánicamente creadora, un gran idilio, una «epopeya ingenua», en cuya más alta cumbre, como Merezchkovski observa con mucho ingenio, el poeta planta, «como la bandera que guíe a la humanidad», los pañales de los niños de Natasha<sup>187</sup>, este optimismo panteísta se nubla ciertamente en *Ana Karenina* y se aproxima al pesimismo de la literatura occidental, pero el desencanto por el convencionalismo y la falta de alma de la cultura moderna tiene aquí un carácter completamente diverso que en Flaubert o Maupassant. El triunfo de la vida auténtica sobre el romanticismo de los sentimientos estaba ya mezclado en *Guerra y paz* con algo de melancolía, y Tolstói ya antes, por

<sup>187</sup> D. S. Merezchkovski, *op. cit.*, pág. 213.

ejemplo, en *Felicidad familiar*, había usado tonos flaubertianos al describir la degeneración de las grandes pasiones, especialmente la transformación del amor en amistad. La discrepancia entre ideal y realidad, poesía y prosa, juventud y vejez, nunca produce en Tolstói un efecto tan desconsolador como en los franceses. Su desencanto nunca lleva al nihilismo, a acusar a todo lo que tiene cuerpo y vida. La novela occidental está llena de una melindrosa compasión por uno mismo y una autodramatización del héroe en conflicto con la realidad; la culpa del choque la tienen siempre las circunstancias exteriores, la sociedad, el Estado, el entorno social. En Tolstói, por el contrario, cuando se llega a una colisión, el yo subjetivo es tan culpable como la realidad objetiva<sup>188</sup>. Pues si la vida vigilante posee muy poca alma, el héroe desengañado tiene demasiada alma, es demasiado poético y utópico; si a una le falta la tolerancia para con los soñadores, al otro le falta el sentido de la realidad.

El hecho de que la forma de las novelas de Tolstói sea tan diferente de las occidentales está ligado principalmente con este concepto del yo y del mundo y con la desviación de este concepto respecto de la concepción flaubertiana. El alejamiento de la norma naturalista es aquí, en realidad, tan grande como en Dostoievski, sólo que el alejamiento de Tolstói de ella va en dirección opuesta. Si las novelas de Dostoievski tienen una estructura dramática, las de Tolstói tienen un carácter épico, como de epopeya. Ningún lector atento puede haber dejado de sentir la fluyente corriente homérica de estas novelas, ni haber dejado de experimentar el cuadro panorámico y panteístico del mundo que despliegan. Tolstói mismo comparaba sus novelas a las obras de Homero, y la comparación se ha convertido en una fórmula rígida de la crítica tolstoiana. La calidad de la forma, nada romántica, nada dramática, sin énfasis, y el prescindir de todo clímax e intensidad teatral, han sido siempre considerados homéricos. La concentración dramática de la novela, que ocurrió primero con la transformación de la forma picaresca del siglo XVIII en la biografía del prerromanticismo, no

<sup>188</sup> Georg Lukács, *Nagy orosz realistaik*. Budapest, 1946, pág. 92.

había sido todavía adoptada por Tolstói en *Guerra y paz*. Considera el conflicto entre el individuo y la sociedad no como una tragedia inevitable, sino como una calamidad, que atribuye, siguiendo la opinión del siglo XVIII, a la falta de reflexión, comprensión y seriedad moral. Vive todavía en la época de la Ilustración rusa, en una atmósfera intelectual de fe en el mundo y en el futuro. Pero mientras está trabajando en *Ana Karenina* pierde este optimismo y, sobre todo, su fe en el arte, al que declara enteramente inútil, e incluso dañoso, a menos de renunciar a los refinamientos y sutilezas del naturalismo e impresionismo modernos, y volverse, de artículo de lujo, en posesión universal de la humanidad. En el extrañamiento entre el arte y las amplias masas y en la restricción del público a un círculo siempre pequeño reconoció Tolstói un verdadero peligro. No hay duda de que la extensión de este círculo y el contacto con estratos no tan marcadamente culturales de la sociedad podrían haber tenido resultados fecundos para el arte. Pero ¿cómo había de realizarse tal cambio metódicamente y según un plan, si a los artistas que se habían criado y estaban firmemente arraigados en la tradición del arte moderno no se les impedía producir obras de arte, y si no se hacía posible hasta el máximo que los aficionados, extraños a esta tradición, participaran en actividades artísticas, con desventaja de los demás? El que Tolstói rechazara el arte altamente evolucionado y refinado de su presente, y valorase especialmente las formas de expresión artística primitivas y «universalmente humanas», es un síntoma del mismo rousseauianismo con el que juega la carra de la aldea contra la ciudad e identifica la cuestión social con la de los campesinos. Es fácil comprender por qué Tolstói no hace mucho uso de Shakespeare, por ejemplo. ¿Cómo podría un puritano, que odiaba toda exuberancia y virtuosismo, encontrar placer alguno en el manierismo de un poeta, aunque fuera el poeta más grande? Pero es inconcebible que un hombre que creó obras artísticamente tan acabadas como *Ana Karenina* y *La muerte de Iván Ilich* aceptara sin reservas, de todo el conjunto de la literatura moderna, aparte de *La cabaña del tío Tom*, sólo *Los bandidos*, de Schiller; *Los miserables*, de Victor Hugo; *Canción de Navidad*, de Dickens; *Recuerdos de la casa de los muertos*, de Dostoievski,

y *Adam Bede*, de George Eliot<sup>189</sup>. La relación de Tolstói con el arte sólo se comprende como síntoma de un cambio histórico, como signo de una evolución que lleva a su fin a la cultura estética del siglo XIX y hace aparecer una generación que juzga el arte otra vez como transmisor de ideas<sup>190</sup>.

Lo que esta generación reverenciaba en el autor de *Guerra y paz* no era, en modo alguno, al gran novelista, al creador de la mayor novela de la literatura universal, sino, sobre todo, al reformador social, al fundador de una religión. Tolstói disfrutó de la fama de Voltaire, la popularidad de Rousseau, la autoridad de Goethe, y, aún más que esto, se convirtió en figura legendaria, cuyo prestigio recordaba el de los antiguos videntes y profetas. Yásnaia Poliana se convirtió en un lugar al que la gente de todas las naciones, clases sociales y estratos culturales acudía en peregrinación, y admiraba al viejo conde con su blusa de campesino como si fuera un santo. Gorki no habrá sido el único en haber pensado al verle: «Este hombre es semejante a Dios», confesión con la que el incrédulo termina sus memorias de Tolstói<sup>191</sup>. Muchos habrán tenido la sensación, como Thomas Mann, de que Europa se quedaba «sin amo» después de su muerte<sup>192</sup>. Pero esto eran sólo meros sentimientos, palabras de gratitud y lealtad. Tolstói era, sin duda, algo como la conciencia viviente de Europa, el gran maestro y educador, que expresaba, como no lo hizo nadie, la intranquilidad moral y el deseo de renovación espiritual de su generación, pero con su ingenuo rousseauianismo y quietismo nunca habría sido capaz de seguir siendo —si es que alguna vez lo fue— el «amo» de Europa. Porque puede ser suficiente para un artista, como Chéjov pensaba, plantear las cuestiones precisas, pero un hombre que hubiera de regir su siglo habría también tenido que resolverlas adecuadamente.

<sup>189</sup> Tolstói, *¿Qué es el arte?*. XVI.

<sup>190</sup> Cf. Th. Mann, *Die Forderung des Tages*, 1930, pág. 283.

<sup>191</sup> Maxim Gorky, *Literature and Life*, 1946, pág. 74. (Ed. cast., *Literatura y vida*.)

<sup>192</sup> Th. Mann, *Die Forderung des Tages*. pág. 278.

## EL IMPRESIONISMO

**L**AS fronteras entre naturalismo e impresionismo son borrosas; es imposible establecer una distinción histórica o conceptual tajante entre ambas corrientes. La suavidad del cambio estilístico corresponde a la continuidad del desarrollo económico contemporáneo y a la estabilidad de las condiciones sociales. 1871 es un año de significado meramente transitorio en la historia de Francia. El predominio de la alta burguesía se mantiene inalterable en lo fundamental, y la República conservadora —aquella «república sin republicanos»<sup>193</sup> que se consiente sólo porque parece garantizar la más suave solución posible de los problemas políticos— ocupa el lugar del Imperio «liberal». Pero la gente sólo establece con ella una relación amistosa después de que los partidarios de la *Commune* han sido exterminados y se encontrase alivio en la teoría de la necesidad y la fuerza curativa de la sangría<sup>194</sup>. La intelectualidad se enfrenta con los acontecimientos en un estado de desamparo absoluto. Flaubert, Gautier, los Goncourt, y con ellos la mayoría de los dirigentes intelectuales de la época, se entregan a feroces insultos e imprecaciones contra los turbadores de la paz. Ellos esperan de la República, a lo sumo, protección contra el clericalismo, y en la democracia ven, simplemente, el menor de los dos males<sup>195</sup>. El capitalismo financiero e industrial se desarrolla siguiendo las directrices trazadas hacía tiempo; pero debajo de esta superficie están ocurriendo cambios importantes, aunque por el momento no sean perceptibles. La vida económica alcanza el estadio del gran ca-

<sup>193</sup> André Bellessort, *Les intellectuels et l'avènement de la Troisième République*, 1931, pág. 24.

<sup>194</sup> Paul Louis, *Histoire du Socialisme en France de la Révolution à nos jours*. 3.ª ed., 1936, págs. 236 sig.

<sup>195</sup> A. Bellessort, *op. cit.*, pág. 39.

pitalismo y pasa de un «libre juego de fuerzas» a un sistema rígidamente organizado y racionalizado, a una tupida red de esferas de intereses, campos de acción, áreas de monopolio, comisiones, depósitos y sindicatos. Y tan fácilmente como podían ser consideradas esta estandarización y concentración de la vida económica como un signo de madurez <sup>196</sup>, podían también ser reconocidos por todas partes en la sociedad burguesa los signos de inseguridad y los presagios de disolución. Es cierto que la *Commune* termina para los rebeldes con una derrota más completa que ninguna de las revoluciones anteriores, pero es la primera que fue sostenida por un movimiento obrero internacional y seguida por una victoria para la burguesía asociada con un sentimiento de peligro grave <sup>197</sup>. Este ambiente de crisis lleva a una renovación de las tendencias idealistas y místicas y origina, como reacción contra el pesimismo imperante, una fuerte corriente de fe. Y es sólo en el curso de esta evolución cuando el impresionismo pierde su conexión con el naturalismo y se convierte en una nueva forma de romanticismo, sobre todo en literatura.

Los enormes adelantos técnicos que tienen lugar no deben inducirnos a desdeñar el sentimiento de crisis que estaba en el aire. Más bien debe ser vista la crisis misma como un incentivo para nuevas conquistas técnicas y experimentos de métodos de producción <sup>198</sup>. Ciertos signos de la atmósfera de crisis se dejan sentir en todas las manifestaciones de la actividad técnica. Sobre todo, la velocidad furiosa del desarrollo y lo forzado de los cambios es lo que parece patológico, particularmente si se lo compara con el ritmo del progreso en épocas anteriores de la historia del arte y la cultura. Pues el rápido desarrollo de la técnica no sólo acelera el cambio de las modas, sino también las variaciones en los criterios del gusto estético; a menudo trae consigo una manía de innovación estéril y sin sentido, una lucha sin descanso por lo nuevo, por el simple gusto de la novedad. Los industriales se ven obligados a intensificar artificialmente la demanda de productos siempre mejores, y no

<sup>196</sup> Werner Sombart. *Der moderne Kapitalismus*. III, 1, 1927, págs. XII sig.

<sup>197</sup> Paul Louis, *op. cit.*, págs. 242, 216 sig.

<sup>198</sup> Cf. Henry Ford, *My life and Work*. 1922, pág. 155.

deben dejar adormecer la creencia de que lo nuevo es siempre lo mejor si realmente desean aprovecharse de las conquistas de la técnica <sup>199</sup>. La continua y cada vez más creciente sustitución de viejos artículos de uso diario por otros nuevos lleva, sin embargo, a un aprecio cada vez menor de la posesión material, y pronto también de la intelectual, y acomoda la velocidad a que se desarrollan los cambios de valor filosóficos y artísticos a la de la moda cambiante. La técnica moderna introduce de este modo un dinamismo sin precedentes en la totalidad de la actitud ante la vida, y es sobre todo este nuevo sentimiento de velocidad y cambio el que encuentra expresión en el impresionismo.

Con el progreso de la técnica va ligado, como fenómeno más sorprendente, el tránsito de los centros de cultura a grandes ciudades en el sentido moderno; éstas constituyen el terreno en el que el nuevo arte tiene sus raíces. El impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no sólo, desde luego, porque descubre la ciudad como paisaje y devuelve la pintura desde el campo a la ciudad, sino también porque ve el mundo con ojos de ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobreexcitados del hombre técnico moderno; es un estilo ciudadano porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana. Y, precisamente como tal, significa una expansión enorme de la percepción sensorial, una nueva sensibilidad agudizada, una nueva excitabilidad, y representa, junto al gótico y el romanticismo, una de las más importantes encrucijadas en la historia del arte occidental. En el proceso dialéctico que describe la historia de la pintura, en el cambio de estática y dinámica, dibujo y color, orden abstracto y vida orgánica, el impresionismo constituye el punto culminante de la tendencia dinámica y la disolución completa de la estática imagen medieval del mundo. Lo mismo que de la economía de la baja Edad Media al capitalismo, también del gótico al impresionismo corre un camino ininterrumpido, y el hombre moderno, que concibe toda su exis-

---

<sup>199</sup> W. Sombart, *op. cit.*, III, 2, págs. 603-607; *Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert*, 7.ª ed., 1927, págs. 397 sig.

tencia como lucha y competición, que transforma todo ser en movimiento y cambio, y para el que la experiencia del mundo se convierte cada vez más en experiencia temporal, es el producto de esta evolución doble y, sin embargo, profundamente unitaria.

El predominio del momento sobre la duración y la persistencia, el sentimiento de que todo fenómeno es una constelación pasajera y única, una ola fugitiva del río en el que no se baña uno dos veces, es la forma más simple a que puede ser reducido el impresionismo. Todo el método impresionista, con todos sus medios y conceptos artísticos, quiere, ante todo, traer y acentuar este sentido heracliteano del mundo de que la realidad no es un ser, sino un devenir, no un estado, sino un ocurrir. Toda imagen impresionista es la expresión de un momento en el *perpetuum mobile* de la existencia, la representación de un equilibrio inestable, siempre amenazado, en el juego de las fuerzas contendientes. El modo de ver impresionista transforma la imagen natural en un proceso, en un surgir y un transcurrir. Disuelve todas las cosas estables y firmemente trabadas en una metamorfosis, y presta a la realidad el carácter de lo imperfecto y lo no terminado. La reproducción del acto subjetivo de la percepción en vez del sustrato objetivo del ver, con el que comienza la historia de la moderna pintura perspectivista, llega aquí a su perfección. La representación de la luz, del aire y de la atmósfera, la descomposición de las superficies de color en manchas y puntos, la disolución de los colores locales en valores de expresión atmosféricos y perspectivistas, el juego de las reflexiones de la luz y las sombras iluminadas, el punto palpitante y tembloroso, y la pincelada abierta, suelta, libre, toda la pintura improvisada, con su dibujo rápido, abocetado, el aspecto fugitivo, aparentemente descuidado, y el descuido virtuosista de la reproducción, no expresan, en última instancia, otra cosa que el sentimiento de aquella realidad en movimiento, dinámica, concebida en constante modificación, que ha comenzado con la subjetivación de la representación pictórica a través de la perspectiva.

Un mundo cuyos fenómenos cambian siempre y por medio de innumerables e imperceptibles transiciones produce la impresión de una continuidad en la que todo se funde, y en la que no hay otras

diferencias que las distintas actitudes y puntos de vista del espectador. Un arte conforme a este mundo no sólo acentuará lo momentáneo y transitorio de los fenómenos en los que los hombres encuentran realmente la medida de las cosas, sino que buscará en el *hic et nunc* del individuo el criterio de la verdad. La casualidad les parecerá el principio de toda existencia, y la verdad del momento debilitará toda otra verdad. La primacía del instante, del cambio y de la casualidad significa, estéticamente expresada, el dominio del estado de ánimo sobre la vida, es decir el que prevalezca una relación con las cosas a la que, aparte de la mutabilidad, le es propio el carácter arbitrario. En esta capacidad de representar el estado de ánimo que posee la representación pictórica se expresa, al mismo tiempo, una actitud fundamentalmente pasiva frente a la vida, un resignarse con el papel de espectador, de sujeto receptivo y contemplativo, de un punto de vista en el que se mantiene una cierta distancia, de mantenerse a la expectativa, de no comprometerse; en una palabra, la actitud estética por excelencia. El impresionismo representa el punto culminante de la cultura estética y constituye la consecuencia más extrema de la renuncia romántica a una vida práctica activa.

El impresionismo es estilísticamente un fenómeno extremadamente completo. En cierto aspecto, representa el desarrollo lógico del naturalismo. Si se entiende por naturalismo el progreso de lo general a lo particular, de lo típico a lo individual, de la idea abstracta a la experiencia concreta, temporal y espacialmente determinada, la reproducción impresionista de la realidad, con su énfasis en lo momentáneo y lo irrepetible, significa efectivamente una importante conquista naturalista. Las representaciones del impresionismo están más cerca de la vivencia sensorial que las del naturalismo en sentido estricto, y sustituyen el objeto del conocimiento teórico por el de la experiencia directamente óptica de manera más íntegra que cualquier otro arte anterior. Pero en tanto que el impresionismo desliga los elementos ópticos de la experiencia de los elementos conceptuales, y realza la visualidad en su autonomía, se aleja de todas las maneras artísticas anteriores, y, por lo tanto, también del naturalismo. La peculiaridad del método consiste en que, mientras que el

arte preimpresionista basa sus representaciones en una imagen consciente, compuesta de modo heterogéneo aunque da la impresión de uniforme, formada por elementos conceptuales y sensoriales, el impresionismo aspira a una homogeneidad de la mera visualidad. Todo arte anterior es resultado de una síntesis, mientras que el impresionismo lo es de un análisis. Construye su correspondiente objeto con los desnudos datos de los sentidos; recurre, pues, al mecanismo psíquico inconsciente y presenta en parte un material no elaborado de experiencia, que está más lejos de nuestra imagen habitual de la realidad que las impresiones sensoriales conceptualmente elaboradas. El impresionismo es menos ilusionista que el naturalismo; en vez de la ilusión del objeto, da los propios elementos; en vez de una imagen de la totalidad, los materiales de los que se compone la experiencia. Antes del impresionismo, el arte reproducía los objetos por medio de *signos*; ahora los representa por medio de sus componentes, por medio de *partes* del material de que constan<sup>200</sup>.

El naturalismo señaló frente al arte anterior un incremento de los elementos de la representación, o sea una ampliación de los motivos y un enriquecimiento de los medios técnicos. El método impresionista, por el contrario, trae consigo una serie de reducciones, un sistema de limitaciones y simplificaciones<sup>201</sup>. Nada es más significativo de una pintura impresionista que el hecho de que deba ser contemplada a una cierta distancia y describa las cosas haciendo caso omiso de la lejanía. La serie de reducciones que muestra comienza con la reducción de los elementos de la representación a la visualidad y la eliminación de todo lo que no sea de naturaleza óptica o no sea traducible a las categorías de la óptica. La renuncia a los llamados elementos literarios del tema, a la fábula o a la anécdota, es la expresión más clara de esta «reducción de la pintura a sus propios medios». La limitación de los motivos al paisaje, la naturaleza muerta y el retrato, o el tratamiento de todo como «paisaje» o «naturaleza muerta», no es otra cosa que un síntoma del predominio del principio específicamente «pictórico» en la pintura.

<sup>200</sup> Cf. Pierre Francastel, *L'Impressionnisme*, 1937, págs. 25 sig., 80.

<sup>201</sup> Georg Marzynski, *Die impressionistische Methode*, en, «Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwiss.», XIV, 1920.

«El tratamiento de un tema según los tonos y no según el tema es lo que diferencia a los impresionistas de los demás pintores», establece ya uno de los primeros historiadores y teorizantes del movimiento <sup>202</sup>. Se puede concebir esta objetivación y neutralización de los motivos como la expresión del sentido antirromántico de la época, y ver en ella la completa desheroización y trivialización de los objetos artísticos, pero se la puede también considerar como un alejamiento de la realidad y ver la limitación de la pintura a los temas «propios» como una decadencia desde el punto de vista naturalista. La sonrisa que los griegos habían descubierto para las artes plásticas y que, como se ha observado, se ha perdido en el arte moderno <sup>203</sup>, cae víctima del ver de manera «pictórica»; pero con ella desaparece al mismo tiempo de la pintura toda psicología y todo humanismo.

La sustitución de la imagen táctil por la imagen visual, es decir la traslación del volumen corporal y de la forma plástica espacial a las superficies, es un paso ulterior, interdependiente con aquella intención artística «pictórica», paso que consume el impresionismo en la imagen naturalista de la realidad. Por otra parte, esta reducción no es el objetivo, sino, simplemente, un producto accesorio del método. La acentuación del color y el deseo de transformar la superficie pictórica en una armonía de efectos de luz y color son lo que absorbe el espacio y disuelve la tectónica de los cuerpos. Pero el impresionismo reduce no sólo la realidad a una superficie bidimensional, sino, dentro de esta bidimensionalidad, a un sistema de manchas sin perfil; renuncia, en otras palabras, no sólo a la plasticidad, sino también al dibujo, no sólo a la forma espacial del objeto, sino también a la forma lineal. Lo que gana la representación en dinámica y atractivo sensual por lo que pierde en claridad y evidencia es innegable, y este beneficio era lo más importante para los impresionistas. El público, sin embargo, estimó en más la pérdida que la ga-

---

<sup>202</sup> Georges Rivière, *L'Exposition des Impressionnistes. L'Impressionniste*. «Journal d'Art», 6 abril 1877. Reimpreso en L. Venturi, *Les archives de l'Impressionnisme*. 1939, II, pág. 309.

<sup>203</sup> André Malraux, *The Psychology of Art*. en «Horizon», 1948, núm. 103, pág. 55. (Ed. cast., *Psicología del arte*.)

nancia, y hoy, después de que el modo de ver impresionista se ha convertido en una de las componentes más importantes de nuestra imagen óptica del mundo, no podemos hacernos ya una idea de cuán perplejo estaba aquel público frente a esta barahúnda de manchas, borrones y chafarrinones. Sin embargo, el impresionismo constituyó simplemente el último paso en un proceso constante de oscurecimiento iniciado siglos atrás. Desde el Barroco, la representación pictórica significaba una tarea cada vez más difícil para la comprensión por parte del espectador; se volvía cada vez más opaca, y su relación con la realidad era cada vez más complicada. Pero el impresionismo representa un salto tan osado como ninguna otra etapa de la evolución anterior, y el efecto sorprendente de las primeras exposiciones impresionistas no podía compararse con nada que se hubiese experimentado nunca antes en toda la historia de la innovación artística. La gente sintió las pinturas rápidas y la carencia de forma de los impresionistas como una provocación.

Sin embargo, estas innovaciones no agotaron la serie de reducciones de que se vale el método impresionista. Los mismos colores que utilizan los impresionistas cambian y desfiguran la imagen de nuestras experiencias habituales. Nosotros, por ejemplo, concebimos un trozo de papel «blanco» en todas las luces y a pesar de los *reflejos de color, tal como él se muestra a la luz del día, como blanco*. O sea, en otras palabras: el «color mental» que nosotros asociamos con un objeto y que es resultado de una larga experiencia y una costumbre desaloja la impresión concreta, adquirida por medio de la percepción inmediata<sup>204</sup>. El impresionismo recurre a la verdadera percepción, más allá de los colores conscientes, teóricamente válidos, lo que por lo demás no es un acto espontáneo ni mucho menos, sino que representa un proceso psicológico sumamente artificioso y extremadamente complicado.

El modo de ver impresionista, finalmente, realiza todavía una nueva y más sensible reducción en la imagen habitual de la realidad, pues no muestra los colores como calidades concretas ligadas al correspondiente objeto, sino como fenómenos cromáticos abstractos incorpóreos e inmateriales, en cierto modo colores en sí. Si

<sup>204</sup> G. Marzynski, *op. cit.*, pág. 90.

mantenemos delante de un objeto una pantalla con una abertura pequeña que no nos permita ver otra cosa que un color, y no nos da información alguna sobre la forma del objeto y las relaciones objetivas del color en cuestión, obtenemos, como es claro, una impresión cromática vacía, incorpórea y dudosa, que es muy distinta del carácter del color objetivo plástico que nosotros estamos acostumbrados a ver. De esta manera, el color del fuego pierde su brillo, el de la seda sus reflejos, el del agua su transparencia, y así sucesivamente<sup>205</sup>. El impresionismo pinta ahora los objetos siempre con estos colores superficiales incorpóreos, que, como consecuencia de su frescura y de su sensualidad intensa, dan impresión de muy directos, pero que reducen considerablemente el efecto ilusionista de la representación y hacen ver del modo más claro el convencionalismo del método impresionista.

En la segunda mitad del siglo XIX, la pintura se convierte en el arte que señala la pauta. Su impresionismo se convierte en un estilo autónomo, cuando en literatura se lucha todavía en torno al naturalismo. La primera exposición colectiva de los impresionistas se celebra en 1874, pero la historia del impresionismo comienza unos veinte años antes y termina con la octava exposición colectiva, ya en 1886. El impresionismo se disuelve por estas fechas como movimiento de grupo compacto, y comienza un nuevo período pos-impresionista que dura hasta 1906, año de la muerte de Cézanne<sup>206</sup>. Después de la hegemonía de la literatura en los siglos XVII y XVIII, y del papel predominante de la música en el romanticismo, se consuma a mediados del siglo XIX una variación en favor de la pintura. El crítico de arte Asselineau sitúa ya hacia 1840 el destronamiento de la literatura por la pintura<sup>207</sup>, y los hermanos Goncourt exclaman, entusiasmados ya una generación más tarde: «¡Qué profesión tan ventajosa es la de pintor, comparada con la de escritor...!»<sup>208</sup>. La pintura domina no sólo, como arte más progre-

<sup>205</sup> *Ibid.*, pág. 91.

<sup>206</sup> John Rewald, *The History of Impressionism*, 1946, págs. 6 sig. (Ed. cast., *Historia del impresionismo.*)

<sup>207</sup> Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France*, 1906, pág. 351.

<sup>208</sup> E. y J. de Goncourt, *Journal*. 1 mayo 1869. Ed. cit., III, pág. 121.

sista de la época, todas las otras artes, sino que sus creaciones superan también en calidad a las obras de la literatura contemporánea, principalmente en Francia, donde podía afirmarse con razón que los grandes poetas de este período son los pintores impresionistas<sup>209</sup>. Es cierto que el arte del siglo XIX sigue siendo relativamente romántico, esto es, «musical», y que los poetas del siglo reconocen a la música como el supremo ideal artístico; pero lo que ellos entienden por este ideal es más un símbolo de la creación soberana, independiente de la realidad objetiva, que el ejemplo concreto de la música. La pintura impresionista, por el contrario, descubre sensaciones que, poco después, también la poesía y la música tienden a expresar, y sus medios expresivos se adaptan por esto a las formas pictóricas. Las impresiones atmosféricas, principalmente la experiencia de la luz, el aire y la claridad cromática, son percepciones que en la pintura están en su propio ambiente, y cuando se trata de reproducir en otras artes sensaciones de esta clase, está justificado por completo que se hable de un estilo «pictórico» de la poesía y de la música. Pero «pictórico» es el estilo de estas artes también en cuanto que se expresan en formas «sin contornos», con ayuda de efectos de color y de luz, otorgando a la vivacidad de los pormenores un valor más grande que a la unidad de la impresión total. Cuando Paul Bourget establece a propósito del estilo literario de su tiempo que la impresión de cada una de las páginas es más fuerte que la del libro en conjunto, la de una frase más profunda que la de una página, y la de la palabra aislada más conmovedora que la de la frase<sup>210</sup>, es el método del impresionismo lo que él caracteriza: el estilo de una concepción del mundo atomizada y dinámicamente cargada.

Pero el impresionismo es no sólo el estilo temporal que domina la totalidad de las artes; es también el último estilo «europeo» de valor general, la última tendencia artística que se apoya en un asentimiento del gusto. Desde su disolución, ni las distintas artes ni las distintas naciones y culturas pueden ser aunadas estilísticamente. Pero el impresionismo no aparece ni desaparece de una

<sup>209</sup> Henri Focillon, *La peinture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, 1928, pág. 200.

<sup>210</sup> Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, 1885, pág. 25.

vez. Delacroix, que descubre la ley de los colores complementarios y la coloración de las sombras, y Constable, que establece la composición de los efectos del color en la naturaleza, anticipan ya mucho del método impresionista. La dinamización de la visión, que constituye la esencia del impresionismo, comienza con ellos. Las aportaciones al *plein air* en los pintores de Barbizon representan un paso más de la evolución. Pero a la aparición del impresionismo como movimiento colectivo contribuyen sobre todo, de una parte, la experiencia pictórica de la ciudad, cuyos primeros signos se encuentran en Manet y Monet, y, de otra, la unión de los ingenios jóvenes, provocada por la resistencia del público.

A primera vista puede parecer sorprendente que la gran ciudad, con su hacinamiento y su revuelta mezcolanza de gente, pueda haber suscitado este arte íntimo, arraigado en el sentimiento de la originalidad individual y de la soledad. Pero es bien sabido que nada provoca una impresión de soledad tan grande como la estrecha reunión de muchísimos hombres, y en ninguna parte se siente uno tan solo y perdido como entre una gran multitud de gente extraña. Estos dos sentimientos fundamentales que trae consigo la vida en tales ambientes— el sentimiento de estar solo y pasar inadvertido, por un lado, y la impresión del tráfico furioso, del movimiento incesante y las constantes vicisitudes, por otro— origina el sentimiento impresionista de la vida, que une las más sutiles disposiciones de ánimo con el más rápido cambio de sensaciones. La actitud negativa del público como motivo de la aparición del impresionismo como movimiento, puede a primera vista parecer igualmente sorprendente. Los impresionistas nunca se conducen de manera agresiva frente al público; desean permanecer por completo dentro del marco de la tradición y hacen con frecuencia desesperados esfuerzos por ser reconocidos por las instituciones oficiales, sobre todo por el Salón, al que consideran el camino normal para el triunfo. De todas maneras, el espíritu de contradicción y el deseo de atraer la atención por medio del escándalo desempeñan en ellos un papel mucho menor que en la mayoría de los románticos y en muchos naturalistas. A pesar de ello, quizá nunca hubo una tensión tan profunda entre los círculos oficiales y la generación de artistas

jóvenes, y el sentimiento de ser víctima de una burla nunca fue en el público tan fuerte como entonces. A los impresionistas no les fue fácil ciertamente hacer que la gente siguiera sus ideales artísticos. ¡Pero cuál debió de ser la comprensión para el arte de un público que dejó casi morir de hambre a artistas tan grandes, tan honrados y tan pacíficos como Monet, Renoir y Pissarro!

El impresionismo, incluso, no tenía un carácter plebeyo que pudiera enajenarle el público burgués; es más bien un «estilo aristocrático», es elegante y espiritual, nervioso y sensible, sensual y epicúreo, encaprichado con lujos y rarezas, que partía de estrictas vivencias personales, de experiencias de la soledad y el aislamiento, y de sensaciones de nervios y sentidos superrefinados. Es, por otro lado, creación de artistas que no sólo proceden en gran parte del pueblo y la pequeña burguesía, sino que se preocupan de problemas intelectuales y estéticos mucho menos que los artistas de la generación precedente; son mucho más unilaterales e indiferenciados, son artesanos y «técnicos» de modo realmente mayor que sus antecesores. Pero se encuentran también entre ellos miembros de la burguesía adinerada e incluso de la aristocracia. Manet, Bazille, Berthe Morisot y Cézanne son hijos de gente rica, Degas es de origen aristocrático, y Toulouse-Lautrec, de la alta aristocracia. El modo fino e ingenioso y las educadas maneras mundanas de Manet y Degas, la elegancia y el artificio refinado de Constantin Guys y Toulouse-Lautrec muestran, desde su lado más atractivo, la distinguida sociedad burguesa del Segundo Imperio, el mundo de miriñaques y escotes, de carruajes y equitación en el Bois de Boulogne.

La historia de la literatura presenta un cuadro mucho más complicado que el de la pintura. El impresionismo como estilo literario es un fenómeno en lo intrínseco no demasiado agudamente perfilado; sus comienzos apenas son identificados en el complejo total del naturalismo, y sus formas posteriores de evolución se confunden por entero con los fenómenos del simbolismo. También en lo cronológico se observa cierta incongruencia entre el impresionismo literario y el pictórico; el período más fecundo del impresionismo ha terminado ya en la pintura cuando comienzan a apare-

cer sus huellas estilísticas en la literatura. Pero la diferencia esencial consiste en que el impresionismo pierde relativamente pronto en la literatura su conexión con el naturalismo, el positivismo y el materialismo, y casi desde el principio se convierte en sostén de aquella reacción idealista que en la pintura no tiene expresión sino después de la disolución del impresionismo. Esto se explica sobre todo porque la élite culta conservadora desempeña en literatura un papel incomparablemente mayor que en pintura, que como consecuencia de su ligazón fuertemente artesanal, ofrece una oposición mayor a las aspiraciones espirituales de la época.

La crisis del naturalismo, que es simplemente un síntoma de la crisis de la concepción positivista del mundo, no es evidente sino hasta 1885 más o menos, pero sus signos pueden constatarse ya alrededor de 1870. Los enemigos de la República son en su mayor parte enemigos también del racionalismo, el materialismo y el naturalismo; combaten el progreso científico y esperan el renacimiento espiritual de una renovación religiosa, hablan de la «banarrota de la ciencia», del «fin del naturalismo», de la «mecanización sin alma de la cultura», pero piensan siempre en la Revolución, la República y el liberalismo cuando truenan contra la vulgaridad de la época. Los conservadores, sin embargo, han perdido su influencia en el gobierno, pero han conservado su poderío en la vida pública. Poseen todavía los puestos más importantes en la administración, la diplomacia y el ejército, y dominan la enseñanza pública, principalmente en sus grados superiores<sup>211</sup>. Los liceos y la Universidad están ahora, como antes, bajo el dominio del clero y de la alta finanza, y los ideales de cultura que se difunden desde allí están en vigor en la literatura con más fuerza que nunca. Nos encontramos con autores de formación académica en número mucho mayor que nunca, y la vida intelectual adquiere bajo su influencia un carácter preponderantemente reaccionario. Flaubert, Maupassant y Zola no eran escritores cultos; pero Bourget y Barrès, por el contrario, representan el espíritu de la Academia y de la Universi-

---

<sup>211</sup> Charles Seignobos, *L'évolution de la Troisième République*, en E. Lavissee, *Hist. de la France Contemp.*, VIII, 1921, págs. 54 sig.

dad; se sienten en cierto modo responsables de los bienes culturales de la nación, y aparecen como conductores intelectuales profesionales de la juventud<sup>212</sup>. Esta intelectualización de la literatura es tal vez el rasgo más sorprendente y de valor más general en la época; se expresa tanto en los escritores progresistas como en los conservadores<sup>213</sup>. Anatole France no se diferencia en este aspecto lo más mínimo de sus colegas clericales y nacionalistas. Y si junto a los Bourget, Barrès, Brunetière, Bergson, e incluso Claudel, no hay sino un Anatole France, la existencia de este volteriano demuestra que el espíritu de la Ilustración no ha muerto en Francia todavía ni mucho menos. Bastan sucesos como el caso Dreyfus y el escándalo de Panamá para despertar a tal espíritu de su muerte aparente.

Francia experimenta hacia 1870 una de sus más graves crisis espirituales y morales, pero su «Sedan intelectual» no está en modo alguno en relación con su derrota militar, como afirmaba Barrès<sup>214</sup>, y su «cansancio mortal de la vida» no proviene de su materialismo y su relativismo, como piensa Bourget. De este cansancio de la vida están tan escasamente libres Bourget y Barrès como Baudelaire y Flaubert. Es parte de la enfermedad romántica del siglo, y el naturalismo de Zola, al que la generación de 1885 maneja como víctima propiciatoria, representa realmente el único intento serio, aunque insuficiente, de superar el nihilismo que se había apoderado de las almas. La situación literaria está dominada en los últimos años del decenio del ochenta por los ataques contra Zola y la disolución del naturalismo como movimiento predominante. Esta es la impresión más fuerte que se extrae de las respuestas a la encuesta organizada por Jules Huret, colaborador del *Echo de Paris*, las cuales aparecen también en 1891 bajo el título *Enquête sur l'évolution littéraire* en forma de libro y constituyen uno de los documentos para la historia del espíritu de la época. Huret preguntaba a los sesenta y cuatro escritores franceses más relevantes qué pensaban ellos del naturalismo: si, en su opinión, éste había muerto ya o podía ser salvado todavía, y si no, qué tendencia literaria surgiría en su lugar. La ma-

<sup>212</sup> Henri Bérenger, *L'aristocratie intellectuelle*. 1895, pág. 3.

<sup>213</sup> Albert Thibaudet, *Hist. de la litt. franç. de 1789 à nos jours*, 1963, pág. 430.

<sup>214</sup> E. R. Curtius, *Maurice Barrès*, 1921, pág. 98.

yoría abrumadora de los preguntados, y entre ellos casi todos los antiguos discípulos de Zola a la cabeza, desahucieron al enfermo. Sólo el leal Paul Alexis se apresuró a telegrafiar: «Naturalisme pas mort. Lettre suit», como si quisiera impedir la difusión de un infundio peligroso. Pero su prisa no sirvió de nada. El infundio se extendió y el naturalismo fue negado incluso por aquellos que tenían que agradecerle toda su existencia artística. Pero de éstos formaban parte realmente la mayoría de los escritores de la época. Pues ¿qué era la literatura importante hasta finales de siglo aproximadamente, y qué es en parte hoy todavía sino literatura naturalista, destructora de formas, procedente de la expansión de los contenidos experienciales? ¿Qué era sobre todo la «novela psicológica» de Bourget, Barrès, Huysmans e incluso Proust, sino fruto naturalista, observación interesada en el *document humain*? ¿Y qué es en último análisis toda la novela moderna sino la descripción exacta, minuciosa y cada vez más precisa de la realidad espiritual concreta? Determinados rasgos antinaturalistas, como es claro, van unidos con el impresionismo en la literatura tan inseparablemente como en la pintura, pero incluso éstos crecen en el terreno del naturalismo. La violencia de la reacción en el público parece a primera vista inexplicable. Los argumentos contra el naturalismo no eran nuevos ni mucho menos; lo extraño era simplemente que se volvían contra él con tal acritud en un momento en que el naturalismo parecía haber sido ya vencido. ¿Qué era lo que no se le podía perdonar al naturalismo o se pretendía no poder perdonarle? Se afirmaba que el naturalismo era un arte indelicado, indecente, obsceno, expresión de un concepto del mundo simple, materialista, instrumento de una propaganda democrática grosera y bastamente presentada, una colección de aburridas, intrascendentes y licenciosas trivialidades, una representación de la realidad que describía en el hombre solamente al animal salvaje, carnicero e indisciplinado, y en la sociedad sólo la obra del exterminio, la disolución de las relaciones humanas, la destrucción de la familia, de la nación y de la religión; que era, en una palabra, destructor, opuesto a la naturaleza y hostil a la vida. La generación de 1850 defendió contra el naturalismo sólo los intereses de las clases superiores, mientras que la de 1885 defendió contra él a la huma-

nidad, a la vida creadora, a Dios. La gente se ha vuelto tal vez más religiosa, pero en modo alguno más sincera.

Se despotrica contra los misterios del ser y la profundidad de las almas; se llama a lo razonable vulgar y se quiere investigar, adivinar, lo desconocido e incognoscible. Se confiesan «ideales ascéticos» negadores del mundo; se omite sólo preguntar con Nietzsche por qué se los necesita. El simbolismo es la más celebrada tendencia del día; Verlaine y Mallarmé están en el centro del interés de todos. Los nombres más grandes del movimiento romántico, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Mérimée, Gautier, George Sand, no se mencionan en absoluto en las respuestas que Huret obtiene<sup>215</sup>. Se descubre de este modo a Stendhal y Baudelaire, la gente se entusiasma con Villiers de l'Isle-Adam y Rimbaud, predomina la moda de la novela rusa, del prerrafaelismo inglés y de la filosofía alemana. Pero el efecto más profundo y más fecundo proviene de Baudelaire; es considerado el precursor más importante de la poesía simbolista y, sobre todo, el creador de la lírica moderna. Él es quien vuelve a llevar a la generación de Bourget y Barrès, Huysmans y Mallarmé al camino del esteticismo romántico y le enseña a combinar el nuevo misticismo con el antiguo fanatismo del arte.

El esteticismo alcanza en el período del impresionismo el punto culminante de su desarrollo. Sus señales características —la actitud pasiva, meramente contemplativa, ante la vida, la fugacidad y la ausencia de todo compromiso de las vivencias y del sensualismo hedonístico— constituyen ahora los criterios del arte por excelencia. Ahora la obra de arte es considerada no sólo como finalidad, no sólo como juego suficiente por sí mismo, cuyo encanto es natural que sea destrozado por todo objetivo extraño, ajeno a la estética, no sólo como el más bello regalo de la vida, para cuyo disfrute hay que prepararse previamente con una entrega total, sino que, en su autonomía, en su falta de consideración para todo lo que está fuera de su propia esfera, se convierte en modelo de la vida, o sea de la vida de un diletante, que ahora, en la valoración de poetas y escritores, comienza a desplazar a los héroes espirituales del pasado y se convierte en figura ideal del *fin de siècle*. Lo que lo caracteriza

<sup>215</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, págs. XVI sig.

ante todo es precisamente que trata de «hacer de su vida una obra de arte», es decir algo precioso e inútil, algo que corre libre y pródigamente, algo consagrado a la belleza, a la forma pura, a la armonía de los colores y las líneas. La cultura estética significa el estilo de vida propio de la carencia de función y de superfluidad, es decir el compendio de la resignación y de la pasividad románticas. Pero ella exagera todavía el romanticismo; renuncia no sólo a la vida por causa del arte, sino que busca la justificación de la vida en el propio arte. Considera la obra de arte como la única indemnización verdadera de las desilusiones de la vida, como la auténtica realización y perfección de la existencia, que es imperfecta e inarticulada en sí. Pero esto no significa que la vida opere de manera más bella y conciliadora en las formas del arte, sino que, como piensa Proust, el último gran impresionista y hedonista estético, sólo a través de la memoria, la visión y la experiencia estética llegan a ser realidad plena. Cuando nos encontramos con los hombres y las cosas en la realidad no es cuando estamos presentes en nuestras vivencias con la mayor intensidad —el «tiempo» y el presente de esta vivencia es siempre «perdido»—, sino cuando «volvemos a encontrar el tiempo», cuando ya no somos actores de nuestra vida, sino espectadores, cuando creamos obras de arte o disfrutamos de ellas, es decir cuando recordamos. En Proust posee el arte por primera vez lo que Platón le había negado: las ideas, el recuerdo apropiado a las formas esenciales del ser.

El moderno esteticismo como concepción del mundo propia de la actitud totalmente pasiva y meramente contemplativa frente a la vida deriva en su fundamento teórico de Schopenhauer, que define el arte como la liberación de la voluntad, como el sedante que reduce al silencio los apetitos y pasiones. La concepción estética del mundo juzga y valora toda la existencia desde el punto de vista de este arte sin voluntad ni apetitos. Su ideal es un público compuesto por simples artistas, reales o en potencia, por temperamentos artísticos para los que la realidad constituye simplemente el sustrato de las vivencias estéticas. El mundo civilizado es para esta concepción un inmenso estudio de artista, y el mejor conocedor del arte es el propio artista. D'Alembert dice todavía: «¡Ay del arte cuya belleza existe

sólo para los artistas!» El hecho de que se sintiera provocado a expresar semejante advertencia demuestra de todas maneras que el peligro del esteticismo existió ya para el siglo XVIII; en el siglo XVII a nadie se le hubiera ocurrido pensar en semejante cosa. Para el siglo XIX, el temor de D'Alembert ha cesado nuevamente de significar un peligro. Los Goncourt califican sus palabras como la mayor tontería que se puede pensar<sup>216</sup>, y de nada están tan profundamente convencidos como de que la premisa de la adecuada comprensión del arte es una vida consagrada al arte, o sea al ejercicio práctico de él.

La concepción estética del mundo propia del impresionismo señala el comienzo de un completo cultivo interno del arte. Los artistas crean sus obras para artistas, y el arte, o sea la vivencia formal del mundo *sub specie artis*, se convierte en objeto propio del arte. La naturaleza grosera, informe y no contaminada por la cultura pierde su atractivo estético, y el ideal de naturalidad es desplazado por un ideal de artificiosidad. La ciudad, la cultura ciudadana, las diversiones ciudadanas, la *vie factice* y los *paradis artificiels* parecen no sólo incomparablemente más atractivos, sino también mucho más espirituales y llenos de alma que los llamados encantos de la naturaleza. La naturaleza es en sí fea, vulgar, informe, y sólo por el arte se vuelve agradable. Baudelaire odia el campo, los Goncourt descubren en la naturaleza una enemiga, y los estetas posteriores, principalmente Whistler y Wilde, hablan de ella en un tono de ironía despectiva. Es el fin de la pastoral, del entusiasmo romántico por la naturaleza y la fe en la identidad entre naturaleza y razón. La reacción contra Rousseau y contra el culto del estado natural que proviene de él encuentra aquí su conclusión definitiva. Todo lo simple y claro, todo lo instintivo y no refinado pierde su valor; se resalta la conciencia, el intelectualismo y la innaturalidad de la cultura. Se descubren la visión de la cultura y las funciones intelectuales en el proceso de la creación artística. La fantasía del artista produce constantemente cosas buenas, medianas y malas —dice Nietzsche<sup>217</sup>—, pero el primero en rechazar, seleccionar y or-

<sup>216</sup> E. y J. de Goncourt, *Idées et sensations*, 1866.

<sup>217</sup> Nietzsche, *Menschliches. Allzumenschliches*, pág. 155. (Ed. cast., *Humano, demasiado humano*.)

ganizarlas en material utilizable es su juicio. También esta idea proviene en el fondo, como toda la filosofía de la *vie factice*, de Baudelaire, que quiere «transformar su deleite en conocimiento», y ceder la palabra, en el poeta, al crítico siempre<sup>218</sup>, y en el que el entusiasmo por todo lo que es artificial llega a tal punto que tiene la naturaleza, incluso moralmente, por mediocre. El mal ocurre sin esfuerzo —afirma él—, o sea naturalmente, y el bien, por el contrario, es siempre producto de un arte, es artificial, innatural<sup>219</sup>.

Pero el entusiasmo por la artificiosidad de la cultura es en cierto modo otra vez sólo una forma de la fuga romántica ante el mundo. Se elige la vida ficticia, artificial, porque la realidad no podría ser tan bella como la ilusión, y porque todo contacto con la realidad, todo intento de realizar los sueños y deseos deberían conducir a su depravación. Pero ahora se huye de la realidad social no hacia la naturaleza, como hicieron los románticos, sino hacia un mundo elevado, más sublime y más artificioso. En *Axel*, de Villiers de l'Isle-Adam (1890, póstuma), una de las representaciones clásicas del nuevo sentimiento de la vida, las formas intelectuales e imaginarias del ser están siempre sobre las naturales y prácticas, y los deseos irrealizables dan siempre la impresión de ser más perfectos y más satisfactorios que su transformación en la realidad habitual y trivial. Axel, con Sara, a la que ama, quería cometer un suicidio. Ella está dispuesta de buen grado a ir con él a la muerte, pero quisiera, antes de morir, vivir la felicidad de una noche de amor. Axel teme, sin embargo, no tener después valor para morir, y que su amor, como todos los sueños realizados, no resista la prueba del tiempo. La ilusión completa le es más querida que la realidad imperfecta. Todo el mundo de ideas del neorromanticismo depende más o menos de este sentimiento; por todas partes tropezamos con Lohengrines que, como dice Nietzsche, abandonan a sus Elsas en la noche de boda. «¿Vivir? —pregunta Axel—. De eso ya se cuidan nuestros criados por nosotros.»

<sup>218</sup> Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. 1861.

<sup>219</sup> Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, 1863, en *L'art romantique*. ed. Ernest Raynaud, 1931, pág. 79.

En *Al revés*, de Huysmans (1884), documento de este esteticismo receloso del mundo y de la naturaleza, se realiza de modo todavía más integral la sustitución de la práctica por la vida intelectual. Des Esseintes, el famoso héroe de la novela, prototipo de todos los Dorian Gray, se aísla tan herméticamente del mundo que ni siquiera se atreve a emprender un viaje, porque teme ser engañado por la realidad. Es el mismo objetivismo paralizador y hostil a la vida que se expresa en el hastío de la naturaleza propio del esteticismo. «El tiempo de la naturaleza —dice Des Esseintes— ha caducado; ha agotado definitivamente la paciencia de los espíritus delicados con la repugnante monotonía de sus paisajes y su cielo.» Para estos espíritus no hay más que un camino: independizarse por completo y sustituir la naturaleza por el espíritu y la realidad por la ficción. Esto significa para ellos torcer todo lo que ha tenido un desarrollo natural, retorcer todos los instintos e inclinaciones naturales hacia sus contrarios. Des Esseintes vive en su casa como en un convento, no visita a nadie ni recibe a nadie, no escribe ni recibe cartas, duerme durante el día y lee, fantasea y especula durante la noche; se crea sus «paraísos artificiales» y renuncia a todo lo que proporciona placer a los comunes mortales. Idea sinfonías en colores, perfumes, bebidas, flores artificiales y gemas raras, pues los medios de su acrobacia espiritual han de ser raros y costosos. Naturalmente, barato, insípido y plebeyo son sinónimos en su vocabulario.

Pero el misticismo de toda esta concepción del mundo quizá en ninguna parte se expresa tan rotundamente como en la novela corta *Véra*, de Villiers de l'Isle-Adam<sup>220</sup>. *Véra* es la esposa del héroe, idolatradamente amada y fallecida pronto, y él no quiere vencerse de su muerte porque no podría soportar la certidumbre. Arroja dentro, a través de la verja, la llave del panteón donde ella está enterrada, vuelve a su casa y comienza una nueva vida artificial, o sea que continúa la antigua como si nada hubiera ocurrido. Entra y sale, habla y obra como si ella viviera y se encontrara junto a él. Su proceder es un entramado tan consecuente y continuo de actitudes y obras que a la perfecta sensatez de su conducta no le fal-

<sup>220</sup> Villiers de L'Isle-Adam, *Contes cruels*, 1883, págs. 13 sigs. (Ed. cast., *Cuentos crueles*.)

ta sino la presencia corporal de Véra. Pero ella está en lo espiritual tan íntegramente presente, y la irradiación de su personalidad es tan inmediata y tan poderosa, que su vida ficticia posee realidad mucho más profunda, verdadera y auténtica que su muerte efectiva. Ella muere solamente cuando al noctámbulo se le escapan una vez estas palabras: «Ya recuerdo... ¡Sí, estás muerta!» A ningún lector inteligente se le escapará la analogía entre esta terca negativa a aceptar la realidad como válida y la negación cristiana del mundo, pero ninguno desconocerá la diferencia entre la impasibilidad de una idea obsesiva y la serena firmeza de una fe religiosa. No se puede imaginar nada menos cristiano ni más ajeno al espíritu de la Edad Media que el *ennui*, esta nueva forma impresionista del dolor cósmico romántico. Se expresa en él un sentimiento de existencia hastiada por la monotonía de la vida<sup>221</sup>; lo contrario, por lo tanto, de la existencia insatisfecha, que, como se ha señalado, había sido sentida antiguamente por una época creyente en un orden divino por encima de las contrariedades de la existencia<sup>222</sup>. Entonces se sentía la versatilidad de la fortuna, la inestabilidad y veleidad del destino como inquietante, se anhelaban el sosiego y la seguridad, la monotonía y el aburrimiento de la paz; a los modernos estetas, por el contrario, la existencia ordenada y segura de la vida burguesa les parece lo más insoportable. La aspiración del impresionismo a mantener las horas variables, su entrega al estado de ánimo del momento como valor vital más alto, irreductible e indefinible por excelencia, su propósito de vivir el momento, de absorberse en él, es nada más que la consecuencia de esta concepción no burguesa del mundo, de esta rebelión contra la rutina y la disciplina de la vida burguesa. También el impresionismo es un arte de oposición, como toda tendencia artística progresista desde el Renacimiento, y la rebeldía latente que es propia de la actitud impresionista ante la vida, sin que los impresionistas sean siempre conscientes de ello, contribuye a explicar la repulsa del nuevo arte por parte del público burgués.

En el decenio de 1880 se designa con predilección al hedonis-

<sup>221</sup> Émile Tardieu, *L'ennui*, 1903, págs. 81 sigs.

<sup>222</sup> E. von Sydow, *Die Kultur der Dekadenz*, 1921, pág. 34.

mo estético de la época como «decadencia». *Des Esseintes, fino si-barita*, es al mismo tiempo el prototipo del *décadent* exquisito. Pero el concepto de decadencia contiene también rasgos que no están necesariamente contenidos en el de esteticismo; así, ante todo, el declinar de la cultura y el sentimiento de crisis, esto es, la conciencia de encontrarse al final de un proceso vital y ante la disolución de una civilización. La simpatía hacia las antiguas culturas, cansadas y refinadas, hacia el helenismo, hacia el último período romano, el rococó y el viejo estilo «impresionista» de los grandes *maestros pertenece a la esencia del sentimiento de decadencia*. Es cierto que la sensación de estar ante un cambio de la historia de la cultura se tuvo ya con anterioridad; pero en tanto que hasta aquí se lamentaba el destino de pertenecer a una cultura envejecida, como hacía por ejemplo Musset todavía, ahora se une al concepto de la existencia vieja y cansada, del exceso de cultivo, y de la degeneración, la idea de una aristocracia espiritual. Se apodera de los hombres una auténtica embriaguez de ruina, una sensación que tampoco es nueva ya, pero que ahora es mucho más fuerte que nunca. Son innegables las conexiones con el rousseauianismo, con el tedio byroniano de la vida y con el afán de muerte del romanticismo. El mismo abismo atrae a los románticos y a los decadentes; el mismo placer de destrucción, de autodestrucción, los embriaga. Pero para los decadentes «todo es abismo», todo está lleno de miedo a la vida y de inseguridad:

Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où,

como dice Baudelaire.

«Quién sabe si la verdad no es triste», decía Renan; palabras del más profundo escepticismo que ninguno de los grandes rusos hubiera suscrito. Pues para ellos puede ser triste todo, menos la verdad. Pero cuánto más sombrías son las palabras de Rimbaud: «Lo que no se sabe es tal vez terrible» (*Le Forgeron*). Se adivina de qué impenetrable e inagotable enigma se siente rodeado cuando añade a continuación: «Ya lo sabremos.» El abismo, que era para el

cristiano el pecado, para el caballero el deshonor y para el burgués la ilegalidad, es para el decadente todo aquello para lo que él no posee un concepto, una palabra y una formulación. De aquí su desesperada lucha por la forma y su insuperable horror por lo informe, lo no domado y lo natural. De aquí su predilección por las épocas que tuvieron a su disposición más formulaciones, aunque no siempre las mejores, que tuvieron para todo una palabra, aunque con frecuencia sólo imprecisa.

El «*Je suis l'empire à la fin de la décadence*», de Verlaine, se convierte en característica de la época, y aunque tiene por predecesores como apologistas del período de decadencia romano a Gérard de Nerval<sup>223</sup>, Baudelaire y Gautier<sup>224</sup>, él dice, sin embargo, la palabra definitiva en el momento preciso y presta a lo que hasta entonces era expresión de un simple ambiente el carácter de un programa cultural. Hubo períodos de cultura que no supieron nada de una Edad de Oro, o no quisieron saber nada de ella, pero no hubo antes del decadentismo del siglo XIX ninguna generación que hubiera preferido la Edad de Plata a la Edad de Oro. Esta elección significaba no sólo la conciencia de ser meros descendientes, no sólo la modestia propia de herederos tardíos, sino también una especie de conciencia de culpabilidad y de sentimiento de inferioridad. Los *décadents* eran hedonistas con remordimientos de conciencia, pecadores que, como Barbey d'Aureville, Huysmans, Verlaine, Wilde y Beardsley, se arrojaban en brazos de la Iglesia católica. En nada se expresa tan directamente este sentimiento de culpa como en su concepción del amor, que estaba totalmente dominado por la psicología de pubertad del romanticismo. Para Baudelaire, el amor es la cosa prohibida por excelencia, el pecado original, la pérdida nunca ya reparable de la inocencia; «*Faire l'amour c'est faire le mal*», dice. Pero este satanismo romántico transforma esta pecaminosidad en una fuente de lujuria: el amor es no sólo el mal intrínsecamente, sino que su placer más alto consiste precisamente en la conciencia de estar haciendo el mal<sup>225</sup>. La simpatía por la prostituta, que los decadentes

<sup>223</sup> Peter Quennel, *Baudelaire and the Symbolists*. 1929, pág. 82.

<sup>224</sup> Max Nordau, *Entartung*. 1896, 3.<sup>a</sup> ed., II, pág. 102.

<sup>225</sup> Baudelaire, *Journaux intimes*, ed. Ad. van Bever, 1920, pág. 8.

comparten con los románticos y en la que Baudelaire es de nuevo intermediario, es la expresión de la misma relación vedada y culpable con el amor. Desde luego, es sobre todo la expresión de la rebelión contra la sociedad burguesa y la moral basada en la familia burguesa. La prostituta es la desarraigada y la proscrita, la rebelde que se rebela no sólo contra la forma institucional burguesa del amor, sino también contra la «natural» forma espiritual. Destruye no sólo la organización moral y social del sentimiento, sino también las bases mismas del sentimiento. Es fría en medio de las tormentas de la pasión, es y se mantiene espectadora por encima de la lujuria que despierta, se siente solitaria y apática cuando otros están arrebatados y embriagados; es, en suma, el doble femenino del artista. De esta comunidad de sentimientos y destino surge la comprensión que los artistas decadentes muestran por ella. Ellos saben bien cómo ellas se prostituyen, cómo vencen sus más sagrados sentimientos y qué baratos venden sus secretos.

Esta declaración de solidaridad con la prostituta completa el extrañamiento de los artistas con respecto a la sociedad burguesa. El mal escolar se sienta en «el último banco», como decía Thomas Mann de uno de sus héroes, y siente el alivio que se experimenta cuando se deja la escena de la contienda pública, y se queda en «el último banco», despreciado pero sin que le molesten. Sería raro que en un pensador como Thomas Mann, cuya completa visión de la vida gira en torno a un solo problema central, es decir la posición del artista en el mundo burgués, incluso esta observación aparentemente inocua no estuviera relacionada de alguna manera con su interpretación del modo de vida del artista. La existencia peculiar que llevan los artistas, que debe extrañar a la mentalidad burguesa como carente de toda ambición, es, efectivamente, un «último banco» que les libera de toda responsabilidad y de toda necesidad de dar cuenta de sus acciones. De cualquier modo, la visión enfáticamente «burguesa» de Thomas Mann, lo mismo que también, por ejemplo, la «correcta» filosofía social de Henry James, sólo pueden ser comprendidas como una reacción contra el modo de vida del tipo de artista que ha tomado su puesto ostentosamente en el «último banco» y con el que la gente rehúsa tener nada que ver.

Thomas Mann y Henry James saben, sin embargo, demasiado bien que el artista se ve obligado a llevar una existencia extrahumana e inhumana, que los caminos de la vida normal no le están abiertos y que los sentimientos humanos espontáneos, ingenuos y cálidos de los hombres no tienen aplicación a sus propios fines. La paradoja de su suerte consiste en que su tarea es describir la vida de la que está excluido. Esta situación trae consigo serias complicaciones, con frecuencia insolubles. Paul Overt, el más joven de los dos escritores que se enfrentan en *The Lesson of the Master*, de Henry James, se rebela en vano contra la cruel disciplina monástica a que está sujeta una vida dedicada al arte, y se revuelve en vano contra la renuncia a toda felicidad personal y privada que Henry St. George, el maestro, les pide. Está lleno de impaciencia y de rencor contra la tiranía inmisericorde del poder al que él mismo se ha vendido. «¿Tú no te imaginas, por casualidad, que yo estoy defendiendo el arte?», le replica el maestro. «Felices las sociedades que no lo conocen.» Y el reproche de Thomas Mann al arte es igualmente severo e implacable. Pues cuando muestra que todas las vidas problemáticas, ambiguas y deshonrosas, todos los débiles, los enfermos y degenerados, todos los aventureros, estafadores y criminales y, finalmente, incluso Hitler, son parientes espirituales del artista<sup>226</sup>, formula la más terrible acusación que nunca se haya hecho contra el arte.

La época del impresionismo produce dos tipos extraños del artista moderno apartado de la sociedad: el nuevo bohemio, y los que se refugian lejos de la civilización occidental en países exóticos. Ambos son producto del mismo sentimiento, del mismo «malestar en la cultura»; lo único que ocurre es que mientras unos eligen la «emigración interior», otros optan por la huida real. Pero ambos llevan la misma vida abstracta separada de la realidad inmediata y de la actividad práctica; ambos se expresan en formas que inevitablemente han de parecer cada vez más extrañas e ininteligibles a la mayoría del público. El viaje a tierras remotas, como fuga de la civilización moderna, es tan viejo como la protesta bohemia contra

---

<sup>226</sup> Thomas Mann, *Kollege Hitler. Das Tagebuch*. ed. Leopold Schwarzschild, 1939.

el modo burgués de vida. Ambos tienen su origen en el individualismo y el irrealismo románticos, pero se han transformado entre tanto, y la forma en que ahora se incorporan a la experiencia del artista hay que atribuirle otra vez, sobre todo, a Baudelaire. Los románticos buscaban ya la «flor azul», el país de los sueños e ideales, «Mais les vrais voyageurs —dice Baudelaire— sont ceux-là seuls que partent pour partir...» Es la fuga real, el viaje a lo desconocido, lo que se comprende, y no porque uno se sienta atraído, sino porque se está disgustado por algo.

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!  
Ce pays nous ennuie, o Mort! Appareillons!  
Si le ciel et la mer sont noirs comme l'encre,  
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Rimbaud intensifica el dolor de la partida —«La vie est absente, nous ne sommes pas au monde»—, pero apenas si intensifica la belleza de las palabras de adiós de Baudelaire, que no tienen paralelo en toda la poesía moderna. Sin embargo, él es el único auténtico heredero de Baudelaire, el único que realiza los viajes imaginarios del maestro y hace una forma de vida de lo que antes de él no era más que meras escapadas al mundo de la bohemia.

En Francia, la bohemia no es un fenómeno uniforme y definido. No es preciso subrayar que la frívola y amable gente joven de la ópera de Puccini no tiene nada en común con Rimbaud y su posesión por el espíritu del mal, o con Verlaine y su vacilación entre la criminalidad y el misticismo. Pero la genealogía de Rimbaud y Verlaine tiene muchas ramificaciones, y para describirla es necesario distinguir entre tres fases y formas de vida de artista: el bohemio de la época romántica, el de la naturalista y el de la impresionista <sup>227</sup>. La bohemia no era originariamente más que una manifestación contra el modo burgués de vida. La bohemia estaba compuesta por jóvenes artistas y estudiantes, que eran en su mayoría hijos de gente adinerada, y en los que la oposición a la sociedad

---

<sup>227</sup> Cf. René Dumesnil, *L'époque réaliste et naturaliste*. 1945, págs. 31 sigs.; Ernest Raynaud, *Baudelaire et la religion du dandysme*. 1918, págs. 13 sig.

predominante era por lo común simplemente producto de juvenil exuberancia y espíritu de contradicción. Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, Nestor Roqueplan y el resto de ellos se apartaban de la sociedad burguesa no porque se vieran obligados, sino porque querían vivir de manera distinta de la de sus progenitores burgueses. Eran auténticos románticos que querían ser originales y extravagantes, porque por arte y poesía entendían algo original y extravagante. Emprendían su excursión por el mundo de los forajidos y los proscritos como se emprende un viaje a un país exótico; no sabían nada de la miseria de la bohemia posterior y eran libres para volver a la sociedad burguesa en cualquier momento.

La bohemia de la generación siguiente, la del naturalismo militante con su cuartel general en la cervecería, la generación a la que pertenecían Champfleury, Courbet, Nadar y Murger, era, por el contrario, una bohemia real, esto es, un proletariado artístico, integrado por gente cuya existencia era totalmente insegura, gente que estaba fuera de las fronteras de la sociedad burguesa y cuya lucha contra la burguesía no era un juego de ingenio agudo, sino una amarga necesidad. Su modo de vida no burgués era la forma que sentaba mejor a la existencia dudosa que llevaban, y ya no era ésta ni mucho menos una simple mascarada. Pero así como Baudelaire, que pertenece cronológicamente a esta generación, señala, intelectualmente, una reversión a la bohemia romántica, por un lado, y un avance hacia la impresionista, por otro, Murger representa también, aunque en un sentido distinto, un fenómeno de transición. Ahora que la bohemia deja de ser «romántica», la burguesía comienza a romantizarla e idealizarla. En este proceso Murger desempeña el papel de *maître de plaisir* y representa al Quartier Latin domesticado y limpio. Por este servicio alcanza, como merece, el rango de autor reconocido por la clase media.

El filisteo considera la bohemia en conjunto como un inframundo. Le atrae y le repele. Coquetea con la libertad y la irresponsabilidad que reinan soberanamente en ella, pero retrocede ante el desorden y la anarquía que implica la realización de esta libertad. La idealización de Murger se propone presentar más inofensivo de lo que es el peligro que amenaza por esta parte a la sociedad

burguesa y permitir al burgués confiado el lujo de seguir en sus equívocos sueños ilusos. Los personajes de Murger son habitualmente alegres, un poco frívolos, pero jóvenes de absoluto buen natural, que recordarán su vida bohemia cuando sean viejos como el lector burgués recuerda los bulliciosos años en que él era estudiante. A los ojos del burgués, esta impresión de lo provisional quitó el último aguijón a la bohemia. Y Murger no estaba solo en su opinión ni mucho menos. Balzac describía también la vida bohemia de los jóvenes artistas como una etapa de transición. «La bohemia está compuesta —escribe en *Un prince de la bohème*— por gente joven que son todavía desconocidos, pero que serán bien conocidos y famosos algún día.»

En la época del naturalismo, sin embargo, no sólo la concepción de Murger, sino también la vida real de la bohemia es todavía un idilio comparada con la vida de los poetas y artistas de la generación siguiente, que se enajenan por sí mismos de la sociedad burguesa: los Rimbaud, Verlaine, Tristan Corbière y Lautréamont. La bohemia se había convertido en una partida de vagabundos y forajidos, en una clase en la que habitan la amoralidad, la anarquía y la miseria, en un grupo de desesperados que no sólo rompen con la sociedad burguesa, sino con toda la civilización europea. Baudelaire, Verlaine y Toulouse-Lautrec son tristes borrachos; Rimbaud, Gauguin y Van Gogh, aventureros y desarraigados vagabundos; Verlaine y Rimbaud mueren en el hospital; Van Gogh y Toulouse-Lautrec están algún tiempo en un asilo para lunáticos, y la mayoría de ellos pasa su vida en los cafés, en los cabarets, en los burdeles, en los hospitales o en la calle. Destruyen en sí mismos todo lo que pueda ser útil para la sociedad, se exasperan contra todo lo que da permanencia y continuidad a la vida y se enfurecen contra sí mismos como si estuvieran ansiosos de exterminar en su propia naturaleza todo lo que tienen en común con los demás. «Me estoy matando —escribe Baudelaire en una carta de 1845— porque soy inútil a los demás y un peligro para mí mismo.» Pero no es sólo la conciencia de su propia infelicidad lo que le llena, sino también el sentimiento de que la felicidad de los demás es algo vulgar y trivial. «Usted es un hombre feliz —escribe en una carta posterior—. Lo

siento por usted, señor, por ser feliz tan fácilmente. Un hombre tiene que haber caído muy bajo para considerarse feliz»<sup>228</sup>. Encontramos el mismo desprecio por el sentimiento de felicidad barata en la breve narración *Las grosellas*, de Chéjov. Y esto no es accidental en el caso de un escritor que siente tanta simpatía por la bohemia. «Dígame, ¿por qué lleva usted una vida tan monótona y tan aburrida?», pregunta el héroe de una de estas breves narraciones sobre artistas a su huésped. «Mi vida es triste, embotada, monótona, porque soy pintor, un pez raro, y he sido atormentado toda mi vida por la envidia, el descontento y la falta de fe en mi obra; soy siempre pobre, soy un vagabundo, pero usted es un hombre rico y normal, un propietario, un caballero. ¿Por qué vive usted de manera tan vulgar y toma usted tan poco de la vida?»<sup>229</sup>. La vida de la vieja generación de bohemios estaba, al menos, llena de color; pasan por alto su miseria para vivir de manera colorista e interesante. Pero los nuevos bohemios viven bajo la presión de un aburrimiento embotado, mohoso y sofocante; el arte no embriaga ya, sino que sólo narcotiza.

Sin embargo, ni Baudelaire ni Chéjov ni los demás tienen idea alguna de en qué infierno podría convertirse la vida para un hombre como Rimbaud. La cultura occidental tenía que alcanzar el estadio de su crisis presente antes de que una vida semejante fuera ni siquiera concebible. Un neurasténico, un hombre que nunca hace bien, un haragán, un hombre totalmente maligno y peligroso que, peregrinando de país en país, se dedica a rebañar para sí una vida como profesor de lenguas, buhonero, empleado de circo, cargador de muelle, jornalero del campo, marinero, voluntario en el ejército holandés, mecánico, explorador, traficante colonial y Dios sabe qué más; se coge una infección en alguna parte de África, hay que amputarle una pierna en un hospital de Marsella, para, a los treinta y siete años, morir despedazado en medio de la más terrible agonía; un genio que escribe poemas inmortales a los diecisiete años, que abandona la poesía por completo a los diecinueve y en cuyas cartas

<sup>228</sup> Baudelaire, *Oeuvres posthumes*, ed. J. Crépet, I, págs. 223 sigs.

<sup>229</sup> Antón Chéjov, *Missius. Erzählung eines Künstlers*, en *Meistererzählungen*, ed. Iván Schmeliov, 1946, págs. 551 sigs.

no hay nunca ni mención a la literatura durante el resto de su vida; un criminal para consigo mismo y para los demás, que se deshace de sus tesoros más preciosos y los olvida por completo y niega totalmente que los haya poseído nunca; uno de los adelantados y, como sostienen muchos, el fundador auténtico de la poesía moderna, el cual, cuando le alcanzan en África noticias de su fama, rehúsa escucharlas y las despide con un «Merde pour la poésie». ¿Puede imaginarse nada más aterrador, más en contraste con la idea de un poeta? ¿No será que, como dice Tristan Corbière, «sus poemas eran de otro y él no los había leído»? ¿No es éste el más terrible nihilismo imaginable, la extrema autonegación? Y éste es el fruto real de la semilla sembrada por Flaubert, el respetable burgués, cuidadoso y exquisito, y por sus amigos, artificiosos, cultos y llenos de ideas artísticas.

Después de 1890 la palabra «decadencia» pierde su tono sugestivo y la gente comienza a hablar del «simbolismo» como tendencia artística dominante. Moréas introduce el término y lo define como el intento de sustituir la realidad en la poesía por la «idea»<sup>230</sup>. La nueva terminología está de acuerdo con la victoria de Mallarmé sobre Verlaine y con el cambio de interés desde el impresionismo sensualista al espiritualismo. Frecuentemente, es muy difícil distinguir el simbolismo del impresionismo; ambos conceptos son en parte antitéticos y en parte sinónimos. Hay una diferencia plenamente clara entre el impresionismo de Verlaine y el simbolismo de Mallarmé, pero encontrar la categoría estilística propia para un escritor como Maeterlinck no es tan sencillo ni mucho menos. El simbolismo, con sus efectos ópticos y acústicos, así como con la mezcla y combinación de los distintos datos de los sentidos y la acción recíproca entre las varias formas de arte, sobre todo lo que Mallarmé entendía como recuperación por la poesía de sus propios valores, quitándose los de nuevo a la música, es «impresionista». Pero, con su aproximación irracionalista y espiritualista, implica también una aguda reacción contra el impresionismo naturalista y materialista. Para este último, la experiencia de los sentidos es algo final e irre-

---

<sup>230</sup> *Le Figaro*. 18 sept. 1886.

ductible, mientras que para el simbolismo la totalidad de la realidad empírica es sólo la imagen de un mundo de ideas.

El simbolismo representa, por una parte, el resultado final del desarrollo que comenzó con el romanticismo, esto es, con el descubrimiento de la metáfora como célula germinal de la poesía, y que condujo a la riqueza de imágenes impresionistas, pero no sólo repudia al impresionismo por su visión materialista del mundo y al Parnaso por su formalismo y su racionalismo, sino que rechaza también al romanticismo por su emocionalismo y por el convencionalismo de su lenguaje metafórico. En ciertos aspectos, el simbolismo puede ser considerado como una reacción contra toda la poesía anterior<sup>231</sup>; descubre algo que ni había sido conocido nunca ni había sido realzado antes: la *poésie pure*<sup>232</sup>, la poesía que surge del espíritu irracional y no conceptual del lenguaje, que se opone a toda interpretación lógica. Para el simbolismo, la poesía no es otra cosa que la expresión de aquellas relaciones y correspondencias que el lenguaje, abandonado a sí mismo, crea entre lo concreto y lo abstracto, entre lo material y lo ideal, y entre las diferentes esferas de los sentidos. Mallarmé piensa que la poesía es la insinuación de imágenes que se ciernen y se evaporan siempre; asegura que «nombrar» un objeto es destruir tres cuartas partes del placer que consiste en la adivinación gradual de su verdadera naturaleza<sup>233</sup>. El símbolo implica, sin embargo, no simplemente la evitación deliberada de la nominación directa, sino también la expresión indirecta de un significado, que es imposible describir directamente, que es esencialmente indefinible e inagotable.

La generación de Mallarmé no inventó ni mucho menos el símbolo como medio de expresión; arte simbólico había existido ya en épocas anteriores. Descubrió, simplemente, la diferencia entre el símbolo y la alegoría, e hizo del simbolismo, como estilo poético, la meta consciente de sus esfuerzos. Reconoció, incluso, aunque no siempre fue capaz de dar expresión a sus conocimientos, que la alegoría no es otra cosa que la traducción de una idea abstracta en for-

<sup>231</sup> A. Thibaudet, *op. cit.*, pág. 485.

<sup>232</sup> *Ibid.*, pág. 489.

<sup>233</sup> J. Huret, *op. cit.*, pág. 60.

ma de imagen concreta, por lo que la idea continúa en cierto modo siendo independiente de su expresión metafórica y podría incluso ser expresada de otra forma, mientras que el símbolo reduce la idea y la imagen a una unidad indisoluble, de manera que la transformación de la imagen implica también la metamorfosis de la idea. En suma, el contenido de un símbolo no puede ser traducido a ninguna otra forma, pero, por el contrario, un símbolo puede ser interpretado de varias maneras, y esta variabilidad de la interpretación, esta aparente inagotabilidad del significado de un símbolo, es su característica más esencial. Comparada con el símbolo, la alegoría parece siempre la transcripción simple, llana y en cierto modo superflua de una idea que no gana nada con ser trasladada de una esfera a otra. La alegoría es una especie de enigma cuya solución es obvia, mientras que el símbolo sólo puede ser interpretado, pero no resuelto. La alegoría es la expresión de un proceso mental estático; el símbolo, de uno dinámico; aquélla pone un límite y una frontera a la asociación de ideas; éste pone las ideas en movimiento y las mantiene en él. El arte de la plena Edad Media se expresa principalmente en símbolos; el arte de la baja Edad Media, en alegorías; las aventuras de Don Quijote son simbólicas; las de los héroes de las novelas de caballerías que Cervantes toma como modelo, alegóricas. Pero en casi todas las épocas coexisten el arte alegórico y el simbólico, y con frecuencia se los encuentra entremezclados en las obras de un mismo artista. La «rueda de fuego» de Lear es un símbolo; las «candelas de la noche» de Romeo, una alegoría; pero la línea que sigue inmediatamente en Romeo —«el alegre día coloca la punta del pie sobre las cimas brumosas de la montaña»— tiene otra vez un halo simbólico en torno a sí; contiene una plenitud de relaciones y alusiones cuya fuerza imaginativa es más convincente que la de una alegoría.

El simbolismo se basa en la suposición de que el cometido de la poesía es expresar algo que no puede ser encajonado en una forma definida y no puede ser alcanzado por un camino directo. Desde que es imposible expresar nada válido sobre las cosas a través de los medios claros de la conciencia, mientras el lenguaje descubre como automáticamente las relaciones existentes entre ellas, el poe-

ta debe, como insinúa Mallarmé, «dar paso a la iniciativa de las palabras»; debe permitirse a sí mismo ser llevado por la corriente del lenguaje, por la sucesión espontánea de imágenes y visiones, lo cual implica que el lenguaje es no sólo más poético, sino también más filosófico que la razón. El concepto rousseauiano de un estado de naturaleza que es, según se dice, mejor que la civilización, y la idea de Burke de un desarrollo histórico orgánico que produce, según se supone, cosas más valiosas que el reformismo, son los orígenes verdaderos de esta teoría poético-mística, y son reconocibles todavía en la noción de Tolstói y Nietzsche de que el cuerpo es más sabio que la mente, y en la teoría bergsoniana de que la intuición es más profunda que el intelecto. Pero este nuevo misticismo del lenguaje, esta *alchimie du verbe*, como toda la interpretación alucinante de la poesía, viene directamente de Rimbaud. Él fue quien hizo la declaración que ha tenido una influencia decisiva en toda la literatura moderna, o sea que el poeta debe convertirse en un *vidente* y que su cometido es prepararse para esto por medio de un sistemático extrañamiento de los sentidos de sus funciones normales, por la desnaturalización y deshumanización de éstos. La práctica que Rimbaud recomendaba estaba no sólo de acuerdo con el ideal de artificialidad que todos los decadentes tenían en la cabeza como su ideal supremo, sino que contenía ya el nuevo elemento, o sea el de la deformación y la mueca como medio de expresión, que se volvió tan importante para el moderno arte expresionista. Estaba basado, en lo esencial, en el sentimiento de que las actitudes espirituales normales y espontáneas son artísticamente estériles, de que el poeta debe superar al hombre natural que lleva dentro de sí para descubrir el significado escondido de las cosas.

Mallarmé era un platónico que miraba la ordinaria realidad empírica como la forma corrompida de un ser absoluto ideal y atemporal, pero que quería realizar el mundo de las ideas, al menos parcialmente, en la vida terrenal. Vivió en el vacío de su intelectualismo, completamente separado de la vida práctica ordinaria, y casi no tuvo en absoluto relaciones con el mundo fuera de la literatura. Destruyó toda espontaneidad dentro de sí mismo y se convirtió en algo así como el autor anónimo de sus obras. Nunca siguió nadie el ejem-

plo de Flaubert con más lealtad. «Tout au monde existe pour aboutir à un livre»: el propio maestro no lo hubiera dicho más flaubertianamente. A un *livre*, dice Mallarmé; pero lo que resulta, en efecto, apenas si es un libro. Pasa toda su vida escribiendo, reescribiendo y corrigiendo una docena de sonetos, dos docenas de poemas más breves, y unos seis más largos, una escena dramática y algunos fragmentos teóricos<sup>234</sup>. Sabía que su arte era un callejón sin salida que no conducía a ninguna parte<sup>235</sup>, y por esto el tema de la esterilidad ocupa tanto espacio en su poesía<sup>236</sup>. La vida del refinado, culto e inteligente Mallarmé terminó en un fiasco tan terrible como la existencia vagabunda de Rimbaud. Ambos desesperaron del significado del arte, de la cultura y la sociedad humanas, y es difícil decir cuál de los dos actuó de manera más consecuente<sup>237</sup>. Balzac demostró ser un buen profeta en su *Chef d'oeuvre inconnu*: enajenándose de la vida, el artista se convierte en destructor de su propia obra.

Flaubert había pensado ya en escribir un libro sin tema, que hubiera sido pura forma, puro estilo, mero ornamento, y fue en él en quien surgió por vez primera la idea de la *poésie pure*. Tal vez Mallarmé no hubiera hecho propia literalmente la frase de que «una bella línea sin significado es más valiosa que una menos bella con significado»; él no creía por entonces en la renunciación a todo el contenido intelectual de la poesía, pero pedía que el poeta renunciara a la excitación de pasiones y emociones y al uso de motivos extraestéticos, prácticos y racionales. El concepto de «poesía pura» puede ser considerado, al menos, como el mejor compendio de su visión de la naturaleza del arte y la encarnación del ideal que como poeta tenía en la mente. Mallarmé comenzaba a escribir un poema sin saber exactamente a dónde conduciría la primera palabra, la primera línea; el poema surgía como la cristalización de palabras y líneas que se combinan casi según su propio acorde<sup>238</sup>. La doctrina

<sup>234</sup> Cf. Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste*, 1920, II, pág. 163.

<sup>235</sup> John Charpentier, *Le symbolisme*, 1927, pág. 62.

<sup>236</sup> Charles Mauron, en la introducción a la traducción inglesa de Roger Fry de los poemas de Mallarmé, 1936, pág. 14.

<sup>237</sup> Georges Duhamel, *Les poètes et la poésie*, 1914, págs. 145 sig.

<sup>238</sup> Cf. Roger Fry, *An Early Introduction to Mallarmé's Poems*, 1936, págs. 296, 302, 304-306.

de la «poesía pura» transpone lo principal de su método creador en una teoría del acto receptivo, estableciendo que para que se realice una experiencia poética no es absolutamente necesario conocer todo el poema, aunque sea breve; con frecuencia una o dos líneas, y a veces unas cuantas migajas verbales, son suficientes para producir en nosotros el estado de ánimo que corresponde al poema. En otras palabras, para disfrutar de un poema no es necesario, o en cualquier caso no es suficiente, comprender su significado racional, y verdaderamente, como muestra la poesía popular, no es necesario en absoluto que el poema tenga un exacto «significado»<sup>239</sup>. La semejanza del modo de comprensión que se describe aquí con la contemplación a una distancia conveniente de una pintura impresionista es obvia, pero el concepto de «poesía pura» contiene rasgos que no están necesariamente contenidos en el del impresionismo. Ella representa la forma de esteticismo más pura y más intransigente, y expresa la idea básica de que un mundo poético completamente independiente de la realidad ordinaria, práctica y racional, un microcosmos autónomo, estéticamente completo en sí mismo, y que gire sobre su propio eje, es perfectamente posible.

El distanciamiento aristocrático que se expresa en este extrañamiento del poeta con respecto a la sociedad está todavía más intensificado por la vaguedad deliberada de la expresión y la dificultad intencionada del pensamiento poético. Mallarmé es el heredero del «trovar oscuro» de los trovadores y de la erudición de los poetas humanistas. Busca lo indefinido, lo enigmático y lo oscuro no sólo porque sabe que la expresión parece más ampliamente alusiva cuanto más vaga es, sino también porque en su opinión un poema debe ser «algo misterioso cuya llave tiene que buscar el lector»<sup>240</sup>. Catulle Mendès se refiere expresamente a este aristocratismo de la práctica poética de Mallarmé y sus seguidores. A la pregunta de Jules Huret de si reprochaba a los simbolistas su oscuridad, replica: «En modo alguno. El arte puro se convierte cada día más en posesión de una minoría en esta época de democracia, en posesión de una aristocracia extravagante, morbosa y encantadora. Es justo que

<sup>239</sup> Henri Bremond, *La poésie pure*. 1926, págs. 16-20.

<sup>240</sup> E. y J. de Goncourt, *Journal*. 23 de febrero, 1893, IX, pág. 87.

su nivel se mantenga alto»<sup>241</sup>. Del descubrimiento de que la comprensión racional no es el acceso mental característico a la poesía deriva Mallarmé la conclusión de que el rasgo básico de todo gran poema es lo incomprensible y lo inconmensurable. Las ventajas artísticas del modo elíptico de expresión en el que él está pensando son obvias; omitiendo ciertos eslabones en la cadena de la asociación, se consiguen una rapidez y una intensidad que se pierden cuando los efectos se desarrollan lentamente<sup>242</sup>. Mallarmé hace uso pleno de estas ventajas y su poesía debe su atracción, ante todo, al sentido comprimido de las ideas y a los saltos de las imágenes. Las razones por las que es difícil comprenderle no están, sin embargo, ni mucho menos implícitas siempre en la idea artística misma, sino que están con frecuencia relacionadas con manipulaciones lingüísticas bastante arbitrarias y de juego<sup>243</sup>. Y esta ambición de ser difícil por el gusto de la dificultad misma revela la verdadera intención del poeta de aislarse de la masa y reducirse a un círculo tan pequeño como sea posible. A pesar de su aparente indiferencia por los asuntos políticos, los simbolistas eran en lo esencial de ideas reaccionarias; eran, como señala Barrès, los *boulangistes* de la literatura<sup>244</sup>. La poesía de hoy, en parte por la misma razón que la de Mallarmé, parece no democrática y esotérica, y como si deliberadamente se cerrase para el público, por distintas que sean las convicciones políticas de cada uno de los poetas, y aunque sepamos bien que esta dificultad es el resultado de un desarrollo preparado desde hace mucho tiempo e inevitable para la cultura moderna.

Desde la Restauración, Inglaterra no había estado nunca tan fuertemente bajo la influencia francesa como en el último cuarto del siglo XIX. Después de un largo período de prosperidad, el Imperio británico atraviesa ahora una crisis económica que se convierte en una crisis del mismo espíritu victoriano. La «gran depresión» comienza aproximadamente a mediados de los años setenta y apenas se extiende más de una década, pero durante este

<sup>241</sup> J. Huret, *op. cit.*, pág. 297.

<sup>242</sup> Cf. C. M. Bowra, *The Heritage of Symbolism*, 1943, pág. 10.

<sup>243</sup> G. M. Turnell, *Mallarmé*, en *Scrutiny*, 1937, V, pág. 432.

<sup>244</sup> J. Huret, *op. cit.*, pág. 23.

tiempo la clase media inglesa pierde la antigua confianza en sí misma. Comienza a sentir la competencia económica del extranjero, sobre todo de las naciones más jóvenes, como los alemanes y los estadounidenses, y se encuentra envuelta en una fiera contienda por la posesión de las colonias. El efecto directo de la nueva situación es la regresión del liberalismo económico, que la burguesía inglesa había considerado hasta ahora, a pesar de todas las críticas, como un dogma irrefutable<sup>245</sup>. La disminución en la exportación reduce la producción y rebaja el nivel de vida de la clase trabajadora. Aumenta el paro, se multiplican las huelgas, y el movimiento socialista, que había llegado a una pausa después de los años de la revolución a mediados de siglo, recobra ahora no sólo nuevo empuje, sino que adquiere conciencia por vez primera en Inglaterra de sus objetivos reales y de su fuerza. Este cambio tiene muchas y valiosas consecuencias en el desarrollo intelectual de la nación. La conciencia de estar enfrentados países extranjeros capaces de combatir en el mercado mundial trae consigo el fin del aislacionismo británico<sup>246</sup> y prepara el terreno para influencias intelectuales extranjeras.

Entre éstas, es de primera importancia la de la literatura francesa; la influencia de la novela rusa, y la de Wagner, Ibsen y Nietzsche, completan las sugerencias procedentes de Francia. Mucho más importante que las influencias externas, verdadera condición previa, es el hecho de que el quebrantamiento de la confianza en sí misma de la burguesía y de la fe en la misión divina de Inglaterra en el mundo, pero sobre todo el nuevo movimiento socialista de los años ochenta, hacen surgir una lucha renovada por la libertad individual dando a todo el desarrollo intelectual, a la literatura progresista y al modo de vida de la generación más joven, el cuño de una lucha por la libertad. La disposición intelectual de este período apenas si muestra algún rasgo que sea independiente de esta lucha contra la tradición y los convencionalismos, contra el puritanismo y el filisteísmo, el utilitarismo estéril y el romanticismo sentimental. La juventud lucha contra la generación más vieja por la posesión y el

<sup>245</sup> H. M. Lynd, *England in the Eighteen-Eighties*. 1945, pág. 17.

<sup>246</sup> *Ibid.*, pág. 8.

disfrute de la vida. La modernidad se convierte en consigna estética y moral de la juventud que «llama a la puerta» y exige que se le dé entrada. El ideal de autorrealización de Ibsen, el querer dar expresión a la propia personalidad y obtener para ella el reconocimiento se convierte en contenido y objetivo de la vida. Y aunque sigue sin estar claro qué es lo que se entiende habitualmente por «autorrealización», la seguridad moral de la antigua burguesía mundial se hunde ante los ataques de la nueva generación. Hasta 1875, aproximadamente, la juventud tiene enfrente una sociedad que es, en términos generales, estable, confiada en sus tradiciones y convencionalismos, y respetada incluso por sus adversarios; se siente esto no sólo en una Jane Austen, sino incluso en una George Eliot, que se apoyan en un orden social que, si no exactamente ideal y para ser aceptado incondicionalmente, no es, desde luego, despreciable o simplemente sustituible. Ahora, en cambio, todas las normas de la vida social cesan súbitamente de ser reconocidas como válidas; todo comienza a vacilar, todo se vuelve problemático y abierto a discusión.

La tendencia liberal en el arte y la literatura ingleses de los años ochenta representa un liberalismo apolítico, incluso aunque haya una estrecha conexión entre la búsqueda de la autorrealización por parte de la generación joven y las antiguas formas supraindividuales, de un lado, y la nueva situación política y social, de otro<sup>247</sup>. Esta generación joven es totalmente hostil a la burguesía, pero no es, en conjunto, democrática ni tampoco socialista en modo alguno. Su sensualismo y su hedonismo, su designio de disfrutar de la vida y embriagarse con ella, de hacer de la propia vida una obra de arte, de convertir cada hora de esta vida en una experiencia inolvidable e insustituible, asume con frecuencia un carácter antisocial y amoral. El movimiento antifilisteo no se dirige contra la burguesía capitalista, sino contra la burguesía torpe y que desdén el arte. En Inglaterra, todo el movimiento de modernidad está dominado por este odio al filisteo, odio que, incidentalmente, se convierte en un nuevo convencionalismo mecánico. La mayoría de los cambios que

---

<sup>247</sup> Bernhard Fehr, *Die engl. Lit. des 19. u. 20. Jahrh.*, 1931, pág. 322.

experimenta el impresionismo en este país están condicionados también por él. En Francia, el arte y la literatura impresionistas no eran de carácter expresamente antiburgués; el francés había terminado ya su lucha contra el filisteísmo, e incluso los simbolistas sintieron una cierta simpatía por la clase media conservadora. La literatura de decadencia en Inglaterra, por el contrario, tiene que emprender la obra de zapa que había sido realizada en Francia en parte por los románticos y en parte por los naturalistas. El rasgo más extraño de la literatura inglesa de este período, en contraste con la francesa, es la propensión a la paradoja, a un modo de expresión sorprendente, excéntrico y deliberadamente chocante, a una sutileza intelectual cuya coqueta complacencia en sí misma y cuya carencia total de preocupación por la verdad parecen hoy de tan mal gusto. Es obvio que esta predilección por la paradoja no es otra cosa que el espíritu de contradicción y tiene su origen verdadero en el deseo de *épater le bourgeois*.

Todas las peculiaridades y amaneramientos de lenguaje, pensamiento, vestido y modo de vida de los rebeldes han de ser consideradas como una protesta contra la visión del filisteo lerdo, carente de imaginación, mentiroso e hipócrita. Su extravagante dandismo es tanto una protesta como el lenguaje colorista con el que se hace ostentación de todos los encantos del estilo impresionista. El movimiento decadente inglés ha sido justamente descrito como una fusión de Mayfair y Bohemia. En Inglaterra no encontramos ni una bohemia tan absoluta como en Francia ni vidas tan sin compromiso ni tan en inaccesibles torres de marfil como la de Mallarmé. La clase media inglesa tiene todavía suficiente vigor como para absorberlas o para segregarse. Oscar Wilde es un escritor burgués triunfante mientras parece soportable a la clase dominante, pero tan pronto como comienza a disgustarle es «liquidado» sin compasión. En Inglaterra, el *dandy* asume en cierto modo el papel del bohemio, pero de modo contrapuesto a éste en Francia. Es el intelectual burgués que pasa de su propia clase a otra superior, mientras que el bohemio es el artista que ha caído en el proletariado. La melindrosa elegancia y la extravagancia del *dandy* cumplen la misma función que la depravación y la disipación del bohemio. Son la encarnación de

la misma protesta contra la rutina y la trivialidad de la vida burguesa, con la única diferencia de que los ingleses se adecúan al girasol en el ojal más fácilmente que al cuello abierto.

Es un hecho conocido que los prototipos de Musset, Gautier, Baudelaire y Barbey d'Aurevilly eran ya ingleses; Whistler, Wilde y Beardsley, por el contrario, tomaron la filosofía del dandismo de los franceses. Para Baudelaire, el *dandy* es la acusación viviente contra una democracia igualitaria. El *dandy* reúne en sí todas las virtudes del *gentleman* que son posibles hoy todavía; es capaz de afrontar toda situación y nunca se sorprende por nada; nunca se vuelve vulgar y conserva la fría sonrisa del estoico. El dandismo es la última revelación del heroísmo en una época de decadencia, una puesta de sol, el último rayo radiante del orgullo humano<sup>248</sup>. La elegancia del vestido, el melindre en las maneras, el rigor mental son sólo la disciplina externa que los miembros de esta alta orden se imponen a sí mismos en el mundo vulgar del presente; lo que interesa en realidad es la íntima superioridad e independencia, la carencia práctica de objetivos y el desinterés por la vida y la acción<sup>249</sup>. Baudelaire coloca al *dandy* por encima del artista<sup>250</sup>; porque éste es todavía capaz de entusiasmo, lucha todavía, obra todavía; es todavía *bánausos* en el antiguo sentido de la palabra. La crueldad de la visión de Balzac ha sido superada: el artista no sólo destruye su obra; destruye también sus pretensiones a la fama y el honor. Cuando Oscar Wilde coloca la obra de arte que pretende hacer de su vida, el arte con que da forma a sus conversaciones, relaciones y hábitos, por encima de sus obras literarias, está pensando en el *dandy* de Baudelaire: en el ideal de una existencia absolutamente inútil, sin objeto e inmotivada.

Pero cuán complaciente y coqueta es esta renuncia al honor y la fama del artista se muestra en la extraña combinación de diletantismo y esteticismo que es típica de los decadentes ingleses. El arte no había sido nunca tomado tan en serio como ahora; nunca el artista se había tomado tanta molestia en escribir hábilmente ver-

<sup>248</sup> Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, págs. 73 sig.

<sup>249</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire*, 1947, págs. 166 sig. (Ed. cast., *Baudelaire*.)

<sup>250</sup> Baudelaire, *Le peintre*, etc., pág. 50.

sos cincelados, una prosa sin tacha, y frases perfectamente articuladas y equilibradas. Nunca la «belleza», el elemento decorativo, lo elegante, lo exquisito, lo precioso desempeñaron un papel tan grande en el arte; nunca se practicó éste con tanto preciosismo y tanto virtuosismo. Si en Francia la pintura fue el modelo para la poesía, en Inglaterra lo fue el arte de los oréfiles. No en balde habla Wilde tan entusiásticamente del *jewelled style* de Huysmans. Colores como los «montones de vegetales verde jade» en Covent Garden son su contribución personal a la herencia de los franceses. G. K. Chesterton señala en alguna parte que el esquema de la paradoja de Shaw consiste en que el autor diga «uvas blancas» en vez de «uvas verde claro». Wilde, que a pesar de todas las diferencias tiene mucho en común con Shaw, también basa su metáfora en los pormenores más obvios y triviales, y es precisamente esta combinación de lo trivial y lo exquisito la que es característica de su estilo. Es como si intentara decir que hay belleza incluso en la realidad más trivial, como él había aprendido de Walter Pater. «No el fruto de la experiencia, sino la experiencia misma es el fin... mantener este éxtasis es triunfar en la vida», como leemos en la conclusión de *El Renacimiento*.

Estas frases contienen todo el programa del movimiento estético. Walter Pater termina la tendencia que comienza con Ruskin y se continúa en William Morris, pero ya no está interesado en los objetivos sociales de sus predecesores; su único designio es hedonista: la intensificación de la experiencia estética. En él, el impresionismo no es más que una forma de epicureísmo. Desde que «todas las cosas están en un *fluir*» en el sentido heracliteano, y la vida zumba detrás de nosotros con velocidad fantástica, hay para nosotros sólo una verdad, la del momento, y tanta delicia y tanto placer como podemos arrancar del momento. Todo lo que podemos hacer es no dejar pasar un instante sin disfrutar de su encanto peculiar, su secreto poder y su belleza. Nos daremos cuenta de la mejor manera de cuán lejos está en Inglaterra el movimiento estético del impresionismo francés, si pensamos acerca de semejante fenómeno lo mismo que Beardsley. Es imposible imaginar un arte más «literario» que el suyo, o un arte en el que la psicología, el motivo

intelectual y la anécdota desempeñen un papel más importante. El elemento más esencial de su estilo es la caligrafía meramente ornamental, que los maestros franceses intentaron tan penosamente evitar. Y esta caligrafía es el punto de partida de todo el desarrollo que conduce a los ilustradores de moda y a los decoradores escénicos tan populares entre la burguesía semieducada y bien situada.

El intelectualismo, que, a pesar de la fuerte corriente intuitivista, forma la tendencia predominante en la literatura francesa, representa también la característica principal de la nueva literatura en Inglaterra. Wilde no sólo acepta la opinión de Matthew Arnold de que es el crítico el que determina el clima intelectual de un siglo<sup>251</sup>, y no sólo asiente a la afirmación de Baudelaire de que todo artista genuino debe ser también crítico, sino que incluso coloca al crítico por encima del artista y tiende a mirar el mundo a través de los ojos del crítico. Esto explica el hecho de que su arte, como el de sus contemporáneos, parezca habitualmente tan diletantesco. Casi todo lo que ellos producen semeja el juego virtuoso de gente bien dotada, que no son, sin embargo, artistas profesionales. Pero si se les puede creer, ésta era precisamente la impresión que querían suscitar. Meredith y Henry James se mueven en los fundamentos del mismo intelectualismo, aunque en un nivel mucho más elevado. Si hay en la novela inglesa una tradición que relacione a George Eliot y Henry James<sup>252</sup>, descansa sin duda alguna en este intelectualismo. Desde un punto de vista sociológico, comienza con George Eliot una nueva fase en la historia de la literatura inglesa: la aparición de un público lector nuevo y más exigente. Pero aunque su literatura representaba un estrato intelectual muy por encima del público de Dickens, era todavía posible para grupos relativamente grandes de lectores disfrutar de George Eliot, mientras que Meredith y Henry James eran leídos solamente por un estrato bastante pequeño de la intelectualidad, cuyos miembros no esperaban ya una novela que les proporcionase una acción conmovedora y unos personajes coloristas, como el público de Dickens y George Eliot, sino ante todo una novela de un

<sup>251</sup> L. Cazamian, *Le roman et les idées en Angleterre (1880-1900)*, 1935, pág. 167.

<sup>252</sup> F. R. Leavis, *The Great Tradition*, 1948, *passim*.

estilo impecable y de juicios sobre la vida maduros y terminantes. Lo que es habitualmente puro amaneramiento en Meredith es con frecuencia auténtica pasión intelectual en Henry James; pero ambos son representantes de un arte cuyas relaciones con la realidad son a menudo más bien abstractas, y cuyos personajes parecen moverse en el vacío, comparados con el mundo de Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstói y Dostoievski.

Hacia finales de siglo el impresionismo se convierte en el estilo predominante en toda Europa. En lo sucesivo hay por todas partes una poesía de estados de ánimo, de impresiones atmosféricas, de declinantes estaciones del año y de fugitivas horas del día. La gente pasa su tiempo creando lirismos que expresan sensaciones flotantes, apenas palpables, estímulos indefinidos e indefinibles, colores delicados y voces cansadas. Lo indeciso, lo vago, lo que se mueve en los límites más bajos de la percepción sensible se convierte en el tema principal de la poesía; no es, sin embargo, por la realidad objetiva por la que los poetas se preocupan, sino por sus emociones sobre su propia sensibilidad y su capacidad para la vivencia. Este arte insustancial de estados de ánimo y de atmósfera domina ahora todas las formas de la literatura; todas ellas se convierten en lirismo, en imagen y en música, en timbres y en matices. La narración se reduce a meras situaciones; la acción, a escenas líricas, al dibujo de caracteres, a la descripción de disposiciones y estados de alma. Todo se vuelve episodio, o periferia de una vida que carece de centro.

X En la literatura de fuera de Francia, los rasgos impresionistas de la forma están señalados más vigorosamente que los simbolistas. Pensando sólo en la literatura francesa, se está tentado fácilmente de identificar el impresionismo con el simbolismo<sup>253</sup>. Así, incluso Victor Hugo llamaba al joven Mallarmé «mon cher poète impressioniste». Pero las diferencias son innegables en un examen más detenido. El impresionismo es materialista y sensualista, por delicados que sean sus motivos, mientras que el simbolismo es idealista y espiritualista, aunque su mundo de ideas es sólo un mundo de los

<sup>253</sup> H. Hatzfeld, *Der französische Symbolismus*, 1923, pág. 140.

sentidos sublimado. Pero la diferencia más fundamental es que, mientras el simbolismo francés —al que debe añadirse sobre todo el simbolismo belga—, juntamente con sus brotes, es decir con el vitalismo de Bergson, por un lado, y el catolicismo y el monarquismo de Action Française, por otro, representa una tendencia que está siempre a punto de convertirse en activismo, el impresionismo de los vieneses, los alemanes, los italianos y los rusos, con Schnitzler, Hofmannsthal, Rilke, D'Annunzio y Chéjov como personalidades dirigentes, expresa una filosofía de pasividad, de entrega completa al entorno inmediato, de absorción sin resistencia en el momento que pasa. Pero cuán profundas son las relaciones entre impresionismo y simbolismo, cuán fácilmente el factor irracional gana la supremacía en ambos y la pasividad se convierte en activismo, se muestra en la evolución de poetas como Stefan George y D'Annunzio. Se podría estar bastante dispuesto a relacionar las caídas en el mal gusto del último de los dos, su intoxicación crónica de vida y sus suntuosos ropajes verbales con sus inclinaciones fascistas, si en Barrès y Stefan George la misma tendencia política no estuviera relacionada con un gusto y unas maneras literarias de calidad tan superior.

Los vieneses representan la forma más pura del impresionismo que renuncia a toda resistencia a la corriente de experiencia. Tal vez es la cultura antigua y el gran papel desempeñado en la vida literaria por extranjeros, especialmente judíos, lo que da al impresionismo vienés su carácter pasivo y peculiarmente sutil. Este es el arte de hijos de burgueses ricos, expresión del hedonismo triste de aquella «segunda generación» que vive de los frutos de la obra de sus padres. Son nerviosos y melancólicos, cansados y carentes de objeto, escépticos e irónicos sobre sí mismos, estos poetas de ánimo exquisito que se evaporan en un instante y no dejan nada más que el sentimiento de la evanescencia, de haber perdido las respectivas oportunidades, y la conciencia de ser incapaces para la vida. El contenido latente de cualquier clase de impresionismo —la coincidencia de lo lejano y lo próximo, la extrañeza de las cosas más íntimas y más cotidianas, el sentimiento de estar separado para siempre del mundo— se convierte en él en la experiencia básica.

¿Cómo puede ser que aquellos días cercanos hayan pasado, pasado para siempre, y estén completamente perdidos?, pregunta Hofmannsthal, y esta pregunta contiene casi todas las otras: el horror al «aquí y ahora, esto es, al mismo tiempo, el más allá», el espanto por el hecho de que «estas cosas son diferentes y las palabras que nosotros usamos diferentes también», la consternación por el hecho de que «todos los hombres hacen su propio camino», y finalmente la gran cuestión última: «Cuando un hombre ha pasado, se lleva consigo un secreto: ¿cómo fue posible para él, precisamente para él, vivir en el sentido espiritual de la palabra?» Si se piensa en el «*Nous mourons tous inconnus*» de Balzac, se ve cuán consistentemente se ha desarrollado la visión europea de la vida desde 1830. Esta visión tiene una característica constante, que predomina siempre y cada vez más profundamente arraigada: la conciencia del extrañamiento y la soledad. Puede caer hasta llegar al sentimiento de abandono absoluto de Dios y del mundo, o elevarse en el momento de exuberancia, que es con frecuencia el de la mayor desesperación, a la idea de la sobrehumanidad; el superhombre se siente tan solidario e infeliz en el aire enrarecido de sus cumbres montañosas como el esteta en su torre de marfil.

El fenómeno más curioso en la historia del impresionismo en Europa es su adopción por Rusia y la aparición de un escritor como Chéjov, que puede ser descrito como el representante más puro de todo el movimiento. Nada es tan sorprendente como encontrarse con una personalidad semejante en un país que hasta no hace mucho tiempo ha vivido en la atmósfera intelectual de la Ilustración, y al que este esteticismo y este decadentismo que acompañan la aparición del impresionismo en Occidente le han sido totalmente ajenos. Pero en un siglo técnico como el XIX, la difusión de ideas se realiza rápidamente, y la adopción de las formas industriales de economía crea ahora en Rusia condiciones que llevan a la aparición de una estructura social correspondiente a la de la intelectualidad occidental y de una visión de la vida similar a la del *ennui*<sup>254</sup>. Gorki comprendió desde el primer momento el papel decisivo que Ché-

---

<sup>254</sup> Cf. D. S. Mirsky, *Modern Russian Lit.*, 1925, págs. 84 sig.

joy tenía que desempeñar en la literatura rusa; vio que con él había finalizado toda una época y que su estilo tenía para la nueva generación un atractivo al que no se podía ya renunciar. «¿Sabe usted lo que está haciendo? —le escribe en 1900—. Está usted matando el realismo... Después de cualquiera de sus narraciones, por insignificante que sea, todo parece crudo, como si hubiera sido escrito no con una pluma, sino con un garrote»<sup>255</sup>.

Como apologista de la ineficacia y el fracaso, es cierto que Chéjov tiene sus predecesores en Dostoievski y Turguéniev, pero ellos no habían considerado todavía la falta de éxito y la soledad como destino inevitable de los mejores. La filosofía de Chéjov es la primera en girar sobre la experiencia del inaccesible aislamiento de los hombres, de su falta de habilidad para salvar el último vacío que los separa, o, incluso si consiguen algún éxito en esta tarea, para mantenerse en una íntima proximidad entre sí, que es tan típico de todo el impresionismo. Los caracteres de Chéjov están llenos de absoluto desamparo y desesperanza, de la parálisis incurable de la fuerza de voluntad, por un lado, y de la esterilidad de todo esfuerzo, por otro. Esta filosofía de pasividad e indolencia, este sentimiento de que nada en la vida alcanza un fin y una meta, tiene importantes consecuencias formales; conduce a quedarse por fuerza en la naturaleza episódica y en la falta de propósito de todos los acontecimientos externos, trae consigo una renuncia a toda organización formal, a toda concentración e integración, y prefiere expresarse en una forma excéntrica de composición, en la que la estructura dada es olvidada y violada. Así como Degas empuja partes importantes de la representación hacia los bordes del cuadro y hace que el marco pase por encima de ellas, Chéjov termina sus breves narraciones y dramas jugando con una parte débil del compás para hacer surgir la impresión de la falta de conclusión, remate y terminación casual y arbitraria de las obras. Sigue un principio formal que está en todos los aspectos opuestos a la «frontalidad», en el cual todo tiende a dar a la representación el carácter de algo oído por casualidad, insinuado por casualidad, de algo que ha ocurrido por casualidad.

---

<sup>255</sup> Janko Lavrin, *An Introduction to the Russian Novel*, 1942, pág. 134.

El sentimiento de la carencia de sentido, de la insignificancia y el carácter fragmentario de los acontecimientos externos lleva en el drama a la reducción de la acción a un mínimo indispensable, a la renuncia a los efectos que eran tan característicos de la *pièce bien faite*. El drama eficaz debe su éxito fundamentalmente a los principios de la forma clásica: a la uniformidad, conclusión y disposición bien proporcionada de la acción. El drama poético, esto es, tanto el drama simbólico de Maeterlinck como el drama impresionista de Chéjov, renuncian a estos expedientes estructurales en interés de la expresión lírica directa. La forma dramática de Chéjov es quizá la menos teatral en toda la historia del drama; una forma en la que los *coups de théâtre*, los efectos escénicos de sorpresa y tensión desempeñan el mínimo papel. No hay drama con menos acontecimientos, con menos movimiento dramático y con menos conflicto dramático. Los personajes no luchan, no se defienden, no son vencidos; simplemente se someten, se van a pique lentamente, son sumidos por la rutina de su vida sin acontecimientos y sin esperanzas. Soportan su sino con paciencia, un sino que se consume no en forma de catástrofe, sino de desilusiones.

En todo momento, desde que existe esta clase de obra sin acción y sin movimiento, han sido expresadas dudas sobre su razón de ser y ha surgido la cuestión de si es en absoluto drama real y teatro real, es decir si demostrará ser capaz de sobrevivir en el escenario.

La *pièce bien faite* era todavía un drama en el viejo sentido de que, aunque había asimilado verdaderamente ciertos elementos del naturalismo, mantenía en conjunto los convencionalismos técnicos y el ideal heroico del drama clásico y romántico. Hasta los años ochenta no conquista el naturalismo el escenario, o sea en un momento en el que el naturalismo en la novela está ya en decadencia. *Los cuervos*, de Henri Becque, el primer drama naturalista, está escrito en 1882, y el Théâtre Libre, de Antoine, el primer teatro naturalista, se funda en 1887. En un principio la actitud del público burgués es totalmente negativa, aunque Henri Becque y sus sucesores directos no hacen más que sacar buen provecho para la escena de lo que Balzac y Flaubert habían convertido hacía tiempo en

propiedad literaria común. El drama naturalista, en su sentido más estricto, surge fuera de Francia, en los países escandinavos, en Alemania y en Rusia. El público acepta gradualmente sus convencionalismos como había aceptado los de la novela naturalista, e incluso, en lo que se refiere a las obras de Ibsen, Brieux y Shaw, protesta simplemente contra los ataques inmoderadamente agresivos a la moralidad burguesa. Pero finalmente el drama hostil a la burguesía conquista también al público burgués, e incluso el drama socialista de Gerhart Hauptmann celebra su primero y gran triunfo en el West burgués de Berlín.

El teatro naturalista no es otra cosa que el camino a la escena íntima, a la interiorización de los conflictos dramáticos y a un contacto más inmediato entre escenario y público. Es cierto que los recursos demasiado palpables de los efectos escénicos, la intriga complicada y la tensión artificial, las dilaciones y las sorpresas artificiosas, las grandes escenas de conflicto y los violentos finales de acto mantuvieron su prestigio durante un período más largo que los recursos artísticos análogos en la novela, pero súbitamente comenzaron a parecer ridículos y hubieron de ser sustituidos o velados por efectos más sutiles. Sin la conquista de sectores de público relativamente amplios, el drama naturalista no se hubiera convertido nunca en una realidad histórica teatral, pues un volumen de poesías líricas podía aparecer en un par de centenares de ejemplares, y una novela en uno o dos mil, pero la representación de una obra de teatro debía ser vista por decenas de millares de personas para cubrir gastos. El nuevo drama naturalista había demostrado hacía tiempo en este sentido ser capaz de sobrevivir cuando los críticos y los estetas estaban todavía rompiéndose la cabeza sobre su admisibilidad. No podía liberarse por completo del concepto clasicista del drama, e incluso los más razonables y los de más gusto para el arte de entre ellos consideraban el teatro naturalista una *contradictio in adjecto*<sup>256</sup>. No podían sobreponerse principalmente al hecho de que se hubiera desatendido la economía del drama clásico, de que se charlara en la escena sin restricción, y los problemas dis-

---

<sup>256</sup> Th. Mann, *Versuch über das Theater*, en *Rede und Antwort*, 1916, pág. 55.

cutidos, las experiencias descritas, se sucedieran sin fin como si la representación no hubiera de acabar nunca. Reprochaban al drama naturalista «no haber surgido de una consideración del destino, personaje y acción, sino de una reproducción detallada de la realidad»<sup>257</sup>, pero realmente lo ocurrido no es otra cosa sino que la misma realidad, con sus limitaciones concretas, ha sido sentida como destino, y que por «personaje» ya no se entiende una figura escénica inequívoca y, en el viejo sentido de la palabra, «sin carácter», que era, como explicaba Strindberg en su prólogo a *La señorita Julia* en 1888, producto de las circunstancias, la herencia, el ambiente, la educación, la disposición natural, las influencias del lugar, la estación y la casualidad, y cuyas decisiones no tenían un motivo único, sino toda una serie de motivos.

En la preponderancia en el drama de la interioridad, el estado de ánimo, la atmósfera y el lirismo sobre la acción, encontramos la misma eliminación de los elementos de narración que en la pintura impresionista. Todo el arte de la época muestra una tendencia a la psicología y al lirismo, y la huida de la narración, la sustitución del movimiento externo por otro interno, de la acción por una concepción del mundo y una interpretación de la vida, puede ser designada precisamente como rasgo fundamental de la nueva tendencia artística que se impone por todas partes. Pero mientras que la pintura anecdótica apenas encontró defensores entre los críticos de arte, los críticos dramáticos protestaron del modo más enfático contra el olvido de la acción en el drama. Hablaban, principalmente en Alemania, de una separación fatal del drama y el teatro, del papel decisivo de las conveniencias de la escena para la experiencia teatral, del carácter multitudinario de esta experiencia y del absurdo fundamental del teatro íntimo. Los motivos de la oposición contra el teatro naturalista eran de muchas clases; la tendencia política reaccionaria no siempre desempeñó el papel principal, y con frecuencia se expresó sólo con rodeos; más decisivos fueron los coqueteos con la idea del «teatro monumental» que, otra vez en Alemania sobre todo, se esgrimieron contra el teatro íntimo, el tea-

---

<sup>257</sup> Paul Ernst, *Ein Credo*, 1912, pág. 227.

tro adecuado a las verdaderas necesidades espirituales, y la ambición de crear un «teatro de masas» para las masas, que existían, efectivamente, pero no constituían un público teatral. Lo típico de toda esta confusión de ideas fue que, en vez del naturalismo surgido de la concepción democrática del mundo, fue presentado como estilo adecuado al futuro teatro popular el clasicismo de la vieja aristocracia y de la burguesía.

El reproche más serio que se hacía al nuevo drama era el de su determinismo y su relativismo, inseparables de la concepción naturalista del mundo. Se acentuaba que donde no hay libertad interna ni externa, ni valores absolutos, ni reglas morales objetivas, de valor universal e indiscutible, no es posible tampoco un drama auténtico, o sea trágico. El determinismo de las normas morales y la comprensión para puntos de vista morales antitéticos excluyen *a priori* un conflicto dramático. Cuando todo puede ser comprendido y perdonado, entonces el héroe que lucha a vida o muerte produce necesariamente la impresión de un loco testarudo, el conflicto pierde su necesidad y el drama adquiere un carácter tragicómico y patológico<sup>258</sup>.

Todo este proceso mental está lleno de confusión de ideas, seudoproblemas y sofismas. Ante todo, se identifica aquí al drama trágico con el drama por excelencia, o al menos se lo presenta como su forma ideal, y con esto se expresa un juicio valorativo que es en sí muy relativo, pues está condicionado sociológica e históricamente. En realidad no sólo el drama no trágico, sino también el drama sin conflicto es una forma teatral totalmente legítima, puesto que es perfectamente compatible con una visión relativista del mundo. Pero incluso si se considera el conflicto como un elemento indispensable del drama, es difícil ver por qué pueden ventilarse conflictos estremecedores exclusivamente donde hay valores absolutos. ¿No es igualmente estremecedor cuando los hombres luchan por sus principios morales ideológicamente condicionados? E incluso si su lucha es necesariamente tragicómica, ¿no es lo tragicómico, en un período de racionalismo y de relativismo, uno de los efectos dramáticos más fuertes? Pero sobre todo

---

<sup>258</sup> Paul Ernst, *Der Weg zur Form*, 1928, 3.ª ed., págs. 42 sig.

es cuestionable el supuesto de toda la argumentación, es decir la hipótesis de que la falta de libertad social y el relativismo moral excluyen de antemano la tragedia. No está establecido ni mucho menos que solamente los hombres completamente libres y socialmente independientes, algo así como reyes y generales, sean los héroes apropiados para la tragedia. ¿No es trágico el destino de Meister Anton de Hebbel, de Gregers Werle de Ibsen y de Fuhrmann Henschel de Hauptmann? Y ello aun cuando se admita que trágico y triste no son la misma cosa. Por lo menos, sería «antidemocrático» afirmar con Schiller que no puede haber nada trágico en el robo de cucharas de plata. El que una situación sea trágica o no, depende simplemente de la fuerza y necesidad con que surgen en el alma de un hombre los distintos e irreconciliables principios morales. Para que surja el efecto trágico ni siquiera es necesariamente exigible que un público que cree en valores absolutos los vea cuestionados, por no hablar de un público que haya perdido la fe en tales valores.

La figura central en la historia del drama moderno es Ibsen, y no sólo porque es el mayor ingenio dramático del siglo, sino también porque da a los problemas de la concepción del mundo, propios de su tiempo, la más fuerte expresión dramática. Su liquidación del esteticismo, el problema crucial de su generación, señala el principio y el fin de su desarrollo artístico. Ibsen escribe ya en 1865 a Björnson: «Si tuviera que decir en este momento en qué consiste el fruto principal de mi viaje, diría que consiste en que he arrojado de mí el esteticismo, que tenía sobre mí tanto poder: esto es, un esteticismo aislado y con la exigencia de tener un valor por sí mismo. Un esteticismo en este sentido me parece ahora un azote tan grande para la poesía como la teología lo es para la religión»<sup>259</sup>. Según todas las apariencias, Ibsen consiguió vencer este problema bajo la influencia de Kierkegaard, que había desempeñado un papel muy importante en su desarrollo, aunque, como Ibsen mismo afirmaba, no había comprendido mucho de las enseñanzas del filósofo<sup>260</sup>.

<sup>259</sup> Ibsen, *Sämtl. Werke*, X, 1904, pág. 40. Carta de 12 sept. 1865.

<sup>260</sup> Halvdan Koht, *The Life of Ibsen*, 1931, pág. 63.

Kierkegaard, con su categoría «Esto o aquello», dio sin duda el impulso decisivo al desarrollo del rigorismo moral de Ibsen<sup>261</sup>. La pasión ética de Ibsen, la conciencia de tener que elegir y decidirse por sí, su concepto de la creación artística como un «celebrar un juicio sobre sí mismo», todo esto tiene sus raíces en el pensamiento de Kierkegaard. Se ha señalado con frecuencia que el «Todo o nada» de Brand corresponde al «Esto o aquello» de Kierkegaard, pero Ibsen debe mucho más que esto a la intransigencia de su maestro, pues le debe todo su concepto de la actitud ética, concepto antirromántico y libre de todo esteticismo.

La miopía del romanticismo consiste sobre todo en que veía todo lo intelectual con las categorías de lo estético, y en que a sus ojos todos los valores tenían un carácter más o menos genial. Kierkegaard fue el primero que afirmó frente al romanticismo que la experiencia religiosa y ética no tiene nada que ver con la belleza ni la genialidad, y que un héroe religioso es algo completamente distinto de un genio. Fuera de él no hubo nadie en el Occidente posromántico que hubiera comprendido las limitaciones de lo estético ni hubiera sido capaz de ejercer influencias sobre Ibsen en este sentido. Hasta qué punto fue Ibsen influido de otra manera por Kierkegaard en su crítica del romanticismo, es difícil de decir. El irrealismo del romanticismo representaba un problema general de la época, y seguramente no necesitaba estímulos especiales para enfrentarse con él. Todo el naturalismo francés giraba en torno al conflicto entre ideal y realidad, poesía y verdad, verso y prosa, y todos los pensadores importantes del siglo reconocían en la falta de sentido para la realidad el azote de la cultura moderna. En este aspecto, Ibsen simplemente continuó la lucha de sus predecesores y se situó al final de una larga serie en la que estaban unidos los adversarios del romanticismo. La lucha mortal que sostuvo contra el enemigo consistió en el develamiento de la tragicomedia del idealismo romántico. En verdad que esto no era nada nuevo desde la aparición de *Don Quijote*, pero Cervantes trataba todavía a su héroe con simpatía y tolerancia, mientras que Ibsen destruye moralmen-

---

<sup>261</sup> M. C. Bradbrook, *Ibsen*, 1946, págs. 34 sig.

te a su Brand, a su Peer Gynt y a su Gregers Werle. La «exigencia ideal», ajena a la realidad, de sus románticos se revela como puro egoísmo cuya dureza apenas puede ser mitigada por la ingenuidad de los propios egoístas. Don Quijote mantenía en vigor su ideal ante todo contra sus propios intereses; los idealistas de Ibsen, por el contrario, se caracterizan simplemente por su intolerancia para con los demás.

Ibsen debió su fama en Europa al mensaje social de sus dramas, que en última instancia era reductible a una sola idea: el deber del individuo para consigo mismo, la tarea de autorrealización, la imposición de la propia naturaleza contra los convencionalismos mezquinos, estúpidos y pasados de moda de la sociedad burguesa. Fue su evangelio del individualismo, su glorificación de la personalidad soberana y su apoteosis de la vida creadora, esto es, otra vez un ideal más o menos romántico, lo que imprimió la huella más profunda en la juventud, y no sólo era fundamentalmente afín a la idea del superhombre de Nietzsche y al vitalismo de Bergson, sino que encontró todavía eco en el mito de la energía vital de Shaw. Ibsen era en el fondo un individualista anarquista que veía en la libertad personal el valor supremo de la vida, y de ahí partía para su idea de que el individuo libre, independiente por completo de trabas externas, puede hacer mucho más por sí mismo, mientras que la sociedad puede hacer muy poco por él. Su idea de la autorrealización de la personalidad tenía en sí una gran significación social, pero la «cuestión social», en sí, apenas si le preocupaba. «Realmente nunca he tenido para la solidaridad un sentimiento muy fuerte», escribe en 1871 a Brandes<sup>262</sup>. Su pensamiento giraba en torno a problemas éticos privados; la misma sociedad era para él simplemente la expresión del principio del mal. No veía en ella otra cosa que el dominio de la estupidez, del prejuicio y de la fuerza. Finalmente, alcanzó aquella moral señorial aristocráticamente conservadora que representó del modo más claro en *Rosmersholm*. En Europa, Ibsen fue considerado como un espíritu completamente progresista por su modernidad, su antifilisteísmo y su exasperada

<sup>262</sup> Ibsen, *Sämtl. Werke*, X, pág. 169.

lucha contra todo convencionalismo, pero en su patria, donde sus opiniones políticas se veían en un contexto más adecuado, se lo consideraba, en contraste con el radical Björnson, como el gran escritor conservador. En el extranjero se juzgaba más justamente sólo su significación histórica. En Noruega se le tenía por una de las pocas figuras representativas de la época, si no la única, que podía ser comparada con Tolstói. También él, como el mismo Tolstói, debió su reputación e influencia no tanto a su obra literaria como a su actividad agitadora y pedagógica. Se veneraba en él, sobre todo, al gran predicador moral, al acusador apasionado y al defensor imperturbable de la verdad, para el cual la escena no era más que un medio para un fin más alto. Pero como político, Ibsen no tenía nada positivo que decir a sus contemporáneos. A través de toda su concepción del mundo hay una profunda contradicción: luchaba contra la moral convencional, contra los prejuicios burgueses y contra la sociedad dominante, en nombre de la idea de una libertad en cuya realización no creía él mismo. Era un cruzado sin fe, un revolucionario sin idea social, un reformador que se convirtió finalmente en un amargo fatalista.

Al fin se detuvo donde se habían detenido el Frenhofer de Balzac o Rimbaud y Mallarmé. Rubek, el héroe de su último drama, la encarnación más pura de su idea del artista, reniega de su obra y siente lo que desde el romanticismo había sentido más o menos todo artista, que había perdido la vida por vivir sólo para el arte: «¡Una noche de verano en las montañas contigo, contigo, Irene, esto hubiera sido la vida!» En esta expresión está contenida la condenación de todo el arte moderno. De la apoteosis de las «noches de verano» de la vida se ha hecho una sustitución insatisfactoria y un opio que embota los sentidos y hace al hombre incapaz para disfrutar de la vida directamente.

El único discípulo verdadero y sucesor de Ibsen es Shaw, el único que continúa efectivamente la lucha contra el romanticismo y profundiza la gran discusión europea del siglo. El desenmascaramiento del héroe romántico, la remoción de la fe en los grandes gestos teatrales y trágicos se consuman en él. Todo lo meramente decorativo, lo grandiosamente heroico, lo sublime y lo idealista se

vuelve sospechoso; todo sentimentalismo y todo irrealismo se revelan como patraña y fraude. La psicología del autoengaño es la fuente de su arte; Shaw es no sólo uno de los más osados e independientes desenmascaradores de los hombres que se engañan a sí mismos, sino también uno de los más alegres y divertidos. No puede negar ni mucho menos su procedencia de la Ilustración, origen de su ideología destructora de toda leyenda y develadora de toda ficción, pero a través de toda su filosofía de la historia, que tiene sus raíces en el materialismo histórico, es al mismo tiempo el escritor más progresista y más moderno de su generación. Muestra que el ángulo desde el que los hombres se ven a sí mismos y ven al mundo, las mentiras que pregonan como verdad o hacen valer como tal y por las que en determinadas circunstancias son capaces de todo, están condicionadas ideológicamente, es decir por intereses económicos y aspiraciones sociales. Lo peor no es que piensen de manera irracional —con frecuencia piensan incluso demasiado racionalmente—, sino que no tengan sentido de la realidad, que no quieran considerar los hechos como tales hechos. Por esto es al realismo y no al racionalismo a lo que aspira Shaw, y la voluntad, no la razón, la *fa-culté maîtresse* de sus héroes<sup>265</sup>. Esto explica en parte por qué se convierte en dramaturgo y por qué ha encontrado su forma más adecuada en el género más dinámico de la literatura.

Shaw no sería el representante más perfecto de su tiempo si no participara de su intelectualismo. Sus obras, a pesar de la estre-mecida vida dramática que late en ellas, a pesar de sus efectos escénicos, que frecuentemente recuerdan la *pièce bien faite*, y de su melodramatismo a veces un poco vulgar, tienen un carácter esencialmente intelectualista, son todavía dramas de ideas en grado mucho más alto que las obras de Ibsen. El autoconocimiento del héroe y la lucha intelectual entre las *dramatis personae* no son realmente rasgos del drama moderno; el conflicto dramático exige, más bien, si quiere alcanzar la oportuna intensidad y significación, que las personas complicadas en la lucha tengan plena conciencia de lo que les ocurre. No hay efecto realmente dramático, ni mucho

---

<sup>265</sup> Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties*, 1939 (1913), pág. 177.

menos trágico, sin esta intelectualidad de los personajes. Los héroes más ingenuos e impulsivos de Shakespeare se vuelven geniales en el momento de la decisión de su destino. Los «dramáticos debates», como han sido llamadas las obras de Shaw, parecían tan indigeribles después de la magra dieta intelectual de las «entretenidas» obras que triunfaban entonces, que críticos y público debieron primero acostumbrarse a la nueva dieta. Shaw se atuvo al intencionalismo tradicional del diálogo dramático mucho más estrictamente que sus antecesores, pero ningún público estaba más intrínsecamente preparado para disfrutar con tal ofrecimiento que los inteligentes espectadores teatrales de finales de siglo. Y se divertían sin vacilar, incluso con las acrobacias intelectuales que se les ofrecía, tan pronto como se convencieron de que los ataques de Shaw a la sociedad burguesa no eran ni con mucho tan peligrosos como parecían y, sobre todo, de que él no quería quitarles su dinero. Al fin y al cabo resultaba que él se sentía en lo fundamental solidario con la burguesía, y era simplemente el portavoz de aquella autocrítica que había sido desde siempre uno de los hábitos intelectuales de esta clase.

La psicología que señala la dirección a la concepción del mundo de finales de siglo es una «psicología de develamiento». Tanto Nietzsche como Freud parten de la suposición de que la vida manifiesta de la mente, esto es, lo que los hombres conocen y pretenden conocer sobre las razones de su conducta, es solamente el disfraz y la deformación de los verdaderos motivos de sus sentimientos y acciones. Nietzsche explica el hecho de esta falsificación por la decadencia que ha podido evidenciarse desde el advenimiento del cristianismo y por el intento de presentar la debilidad y los resentimientos de la humanidad degenerada como valores éticos, como ideales altruistas y ascéticos. Freud interpreta el fenómeno del autoengaño, que Nietzsche devela con ayuda de su crítica histórica de la civilización, a través del análisis psicológico individual, y establece que detrás de la conciencia de los hombres, como auténtico motor de sus actitudes y acciones, está el subconsciente, y que todo pensamiento consciente es sólo la envoltura más o menos transparente de los instintos que constituyen el contenido del sub-

consciente. Pensaran lo que quisieran Nietzsche y Freud de Marx, cuando ellos estaban desarrollando sus doctrinas seguían en sus revelaciones la misma técnica de análisis que se había puesto en uso con el materialismo histórico. También Marx asegura que la conciencia de los hombres está desfigurada y corrompida, y que éstos ven el mundo desde una perspectiva falsa. El concepto de «racionalización» en el psicoanálisis corresponde exactamente a lo que Marx y Engels entienden por formación de la ideología y «falsa conciencia». Engels<sup>264</sup> y Jones<sup>265</sup> definen ambos conceptos en el mismo sentido. Los hombres no sólo actúan, sino que motivan y justifican sus acciones de acuerdo con su especial situación, determinada sociológica y psicológicamente. Marx es el primero en señalar que ellos, empujados por sus intereses de clase, no sólo cometen equivocaciones, falsificaciones y mixtificaciones, sino que toda su ideología, toda su imagen del mundo es equivocada y falsa, y que no pueden ver ni juzgar la realidad más que de acuerdo con aquellas premisas contenidas en el hecho de sus circunstancias económicas y sociales. La doctrina en la que basa toda su filosofía de la historia consiste en que en una sociedad diferenciada y dividida por distinciones de clase es imposible de antemano el pensar correcto<sup>266</sup>. El reconocimiento de que se trata principalmente de una cuestión de autoengaño y de que el individuo aislado no es siempre consciente ni mucho menos de los motivos de sus actos, tuvo una significación fundamental para el desarrollo ulterior de la psicología.

Pero el materialismo histórico, con su técnica de desenmascaramiento, era él mismo un producto de aquella concepción capitalista-burguesa del mundo cuyo fondo quería revelar Marx. Antes de que la economía hubiera alcanzado su primacía en la conciencia del hombre occidental, hubiera sido inconcebible semejante teoría. La experiencia decisiva del período posromántico fue

---

<sup>264</sup> Carta a Mehring de 14 de julio de 1893; Marx-Engels, *Correspondence*. 1934, págs. 511 sig.

<sup>265</sup> Ernest Jones, *Rationalism in Every Day Life*, leído en el Primer Congreso Internacional de Psicoanálisis, 1908. En *Papers on Psycho-Analysis*, 1913.

<sup>266</sup> Karl Mannheim, *Ideology and Utopia*. 1936, págs. 61 sig.

la dialéctica de todo el acontecer, la naturaleza antitética del ser y la conciencia y la ambigüedad de los sentimientos y las relaciones intelectuales. El principio fundamental de la nueva técnica de análisis fue la sospecha de que detrás de todo el mundo manifiesto hay uno latente, detrás de todo lo consciente, un subconsciente, y detrás de todo lo unitario en apariencia, una contradicción. En vista de la generalidad de esta actitud, no era necesario ni mucho menos que cada uno de los pensadores o investigadores hubiera sido consciente de su dependencia del método del materialismo histórico; la idea de la técnica de desenmascaramiento del pensamiento y de la psicología de revelación formaba parte de la propiedad del siglo, y Nietzsche no dependía tanto de Marx, ni Freud de Nietzsche, como todos ellos de la atmósfera general de crisis propia de la época. Ellos descubrieron, cada uno a su modo, que la autodeterminación de la mente era una ficción y que nosotros somos esclavos de una fuerza que trabaja en nosotros y con frecuencia contra nosotros. La doctrina del materialismo histórico, lo mismo que después la del psicoanálisis, aunque con una solución más optimista, era expresión de una constitución anímica en la que Occidente había perdido la exuberante fe en sí mismo.

Incluso los pensadores más racionalistas y conscientes no siempre parten para el desarrollo de sus teorías de las últimas presuposiciones filosóficas de su pensamiento. Sólo más tarde llegan a ser conscientes de ellas, y en algunos casos, nunca llegan a serlo. También Freud se dio cuenta sólo después, en un estadio relativamente tardío de su evolución, de la vivencia en la que tenía sus raíces la problemática de su psicoanálisis. Esta vivencia, que era al mismo tiempo el origen de toda manifestación importante intelectual y artísticamente a finales de siglo, la designaba el mismo Freud como el «malestar de la cultura». Se expresaba con ello el mismo sentimiento de enajenamiento y de soledad que en el romanticismo y en el esteticismo de la época; la misma ansiedad, la misma falta de confianza en el sentido de la cultura, la misma sensación de estar rodeado de peligros desconocidos, insondables e indefinibles.

Freud retrotrajo este malestar, este sentimiento de un equili-

brio inestable y precario, al prejuicio de la vida de los instintos, principalmente los impulsos eróticos, dejando completamente a un lado la parte desempeñada por la inseguridad económica, la falta de triunfo social y de influencia política. Las neurosis indudablemente son parte del precio que tenemos que pagar por nuestra cultura, pero son sólo una parte, y con frecuencia sólo una forma secundaria de nuestro tributo a la sociedad. Freud, como consecuencia de su estricta concepción científica del mundo, es incapaz de apreciar los factores sociológicos en la vida espiritual del hombre, y aunque él discierne en el superego el representante judicial de la sociedad, niega al mismo tiempo que la evolución social pueda traer a nuestra constitución biológica e instintiva cambios esenciales. Las formas culturales no son para él productos histórico-sociológicos, sino las manifestaciones más o menos mecanizadas del instinto. En la sociedad burguesa capitalista se expresan instintos eróticos anales, las guerras son obra del instinto de muerte, y la desazón de vivir en una sociedad civilizada se funda en la represión de la libido.

Incluso la teoría de la sublimación, que es una de las más grandes conquistas del psicoanálisis, lleva a una grave simplificación y a una forma grosera del concepto de cultura, cuando afirma que el instinto sexual es la única, o incluso la más importante fuente del trabajo creador intelectual. Los marxistas tienen razón cuando reprochan al psicoanálisis que se mueve, con su método histórico y no sociológico, en un espacio vacío, y que mantiene en la idea de una constante naturaleza humana todavía un resto del idealismo conservador. Por el contrario, en su otra objeción de que el psicoanálisis es la creación de la burguesía decadente y que debe perecer con ella, es excesivamente dogmático. ¿Pues qué poseemos en los valores intelectuales vivientes, incluido el materialismo histórico, que no sea creación de esta cultura «decadente»? Si el psicoanálisis es un fenómeno decadente, lo es también toda la novela naturalista y todo el arte impresionista, pues es decadente todo lo que lleva el sello de la discordia del siglo XIX.

Thomas Mann señala que Freud, a través de su material de investigación del subconsciente, de las pasiones, instintos y sueños, está profundamente unido al irracionalismo de comienzos de si-

glo<sup>267</sup>. Pero Freud está en relación estrecha realmente no sólo con este irracionalismo neorromántico en el que las zonas oscuras de la vida espiritual ocupan el punto central del interés, sino al mismo tiempo con el comienzo y origen de todo el pensamiento romántico que se remonta a lo anterior a la civilización y a la razón. Existe una parte todavía importante de rousseauianismo en el placer con que caracteriza la libertad del hombre de instinto no civilizado, pues aunque él no afirma, por ejemplo, que el hombre que asesinó a su padre y gozó cohabitando con las mujeres miembros de su familia puede ser calificado como «bueno» en el sentido de Rousseau, ni mucho menos, pone en duda, por lo menos, que en el curso del proceso de la civilización el hombre se haya vuelto mucho mejor e incluso más feliz. El verdadero peligro del irracionalismo está, para el psicoanálisis, no en la elección de su material de investigación y en sus simpatías por los primitivos no afectados por la cultura, sino en fundar su teoría en la vida meramente instintiva y orgánica. Todo concepto no dialéctico del hombre, basado en el supuesto de que la naturaleza humana es una constante históricamente inmutable, contiene un rasgo irracionalista y conservador. Quien no cree en la capacidad de evolución del hombre, habitualmente no quiere tampoco que el hombre, y con él la sociedad, cambien. El pesimismo y el conservadurismo se condicionan recíprocamente.

Pero Freud es tan escasamente un verdadero pesimista como conservador o incluso irracionalista. Su obra lleva en sí, a pesar de todos sus factores discutibles, la evidencia innegable de un espontáneo afecto por la humanidad y de una mentalidad progresista que no necesitan acreditarse. Pero tampoco se necesitan credenciales. Es verdad que Freud duda de la fuerza de la razón sobre los instintos, pero acentúa, sin embargo, que no tenemos para su dominio otro medio que nuestra inteligencia. Y esto no suena a desesperanza ni mucho menos. «La voz del intelecto es débil —dice—, pero no descansa hasta que ha creado un oyente. Al fin, después de innumerables y repetidos desaires, lo encuentra, sin embargo. Este es uno de los pocos puntos en que se puede ser optimista con respecto al futuro de la huma-

<sup>267</sup> Th. Mann, *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte*, en *Die Forderung des Tages*, 1930, págs. 201 sigs.

nidad, pero significa en sí no poco. Y a él pueden anudarse otras esperanzas. La primacía del intelecto está ciertamente lejos, muy lejos, pero probablemente no en una lejanía infinita»<sup>268</sup>.

Freud es un vencedor de su tiempo, un luchador contra las fuerzas oscuras e irracionales, a las que aquél se ha hipotecado, pero está y sigue estando atado con innumerables hilos, tanto a las conquistas como a las limitaciones de la época. El mismo principio de su filosofía de develamiento, en el que las diferencias individuales desempeñan un papel tan grande como en Marx, está ligada de la manera más estrecha con el sentido impresionista de la vida y con la concepción relativa del mundo propia de esta época. Aquel concepto de engaño que tiene sus raíces en la experiencia de que nuestros sentimientos e impresiones, nuestros estados de ánimo y nuestras ideas cambian constantemente, que la realidad se da a conocer en formas diversas, nunca estabilizadas, y que, por tanto, toda impresión que recibimos de ella es al mismo tiempo conocimiento e ilusión, es una idea impresionista, y la correspondiente idea de Freud de que los hombres ocultan su vida en una zona incógnita para nosotros y para sí mismos hubiera sido difícilmente concebible antes del impresionismo. El impresionismo es el estilo tanto del pensamiento como del arte de la época. Toda la filosofía de los últimos decenios del siglo está condicionada por él. Relativismo, subjetivismo, psicologismo, historicismo, antisistematismo, el principio de la atomización del mundo intelectual y la doctrina de la naturaleza perspectivista de la verdad son elementos comunes a las teorías de Nietzsche, Bergson, el pragmatismo y la totalidad de las tendencias filosóficas independientes del idealismo académico.

«Nunca se colgó la verdad del brazo de un absoluto», dice Nietzsche. La ciencia como fin en sí, la verdad sin presupuestos, la belleza desinteresada y la moral altruista son ficciones para él y sus contemporáneos. Lo que nosotros llamamos verdades no son en realidad otra cosa que mentiras y engaños que promueven y hacen necesaria la vida y que incrementan el poder, afirma él<sup>269</sup>, y el pragma-

<sup>268</sup> S. Freud, *Die Zukunft einer Illusion*. en *Ges. Werke*, XIV, 1948, pág. 377. (Ed. cast., *El porvenir de una ilusión*.)

<sup>269</sup> Nietzsche, *Werke*. 1895, sigs., XVI, pág. 19.

tismo en lo fundamental adopta también este concepto activista y utilitario de la verdad. Verdadero es lo que es efectivo, provechoso y útil, lo que se acredita y «compensa», como dice William James. No se puede imaginar una teoría del conocimiento más de acuerdo con el impresionismo. Toda verdad tiene una cierta actualidad; vale sólo en situaciones perfectamente determinadas. Una afirmación puede ser verdadera intrínsecamente y, sin embargo, carecer de sentido en determinadas circunstancias porque está aislada. Si alguien a la pregunta «¿Cuántos años tiene usted?» da la respuesta «La Tierra gira alrededor del Sol», estas palabras, a pesar de la verdad eventual de la aseveración, representan en las circunstancias dadas una afirmación completamente extemporánea y carente de sentido. La realidad es una relación indisoluble de sujeto a objeto cuyos componentes independientes con relación a los otros son ininvestigables e inconcebibles. Nosotros cambiamos y el mundo de objetos cambia con nosotros. Afirmaciones sobre procesos naturales e históricos que pueden haber sido verdaderas hace un siglo, no lo son ya, pues la realidad está como nosotros en constante movimiento, desarrollo y cambio, es la suma de fenómenos siempre nuevos, inesperados y casuales, y nunca puede ser considerada como conclusa. Todo el pragmatismo surge de la experiencia impresionista, artísticamente mudable, de la realidad; pues en la esfera del arte la verdad es efectivamente lo que esta filosofía presume que es para el conjunto de la experiencia. El Shakespeare del Dr. Johnson, de Coleridge, de Hazlitts y de Bradley ya no existe; las obras del gran dramaturgo no son ya las mismas que eran. Las palabras pueden ser las mismas; pero los poemas no se componen de palabras, sino del sentido de las palabras, y este sentido se modifica de generación en generación.

El pensamiento impresionista encuentra su expresión más pura en la filosofía de Bergson, y sobre todo en su interpretación del tiempo, que es el elemento vital del impresionismo. La irrepetibilidad del momento, que no ha existido nunca antes ni volverá a repetirse después, fue la experiencia fundamental del siglo XIX, y toda la novela naturalista, principalmente la de Flaubert, era la representación y el análisis de esta experiencia. Pero la concepción del mundo propia de Flaubert se diferencia principalmente de la de

Bergson en que aquél descubriría en el tiempo todavía un elemento de desintegración que era apropiado para exterminar el contenido ideal de la vida. El cambio de nuestra concepción del tiempo, y con él de toda nuestra experiencia de la realidad, se consuma paso a paso primero en la pintura impresionista, después en la filosofía de Bergson, y, finalmente, del modo más explícito y significativo, en la obra de Proust. El tiempo no es ya el principio de disolución y exterminio, ya no es el elemento en el que las ideas y los ideales pierden su valor, la vida y la mente su sustancia; es más bien la forma en la que nosotros tomamos posesión y nos volvemos conscientes de nuestra vida espiritual, de nuestra naturaleza viva, anti-tética de la materia muerta y de la mecánica rígida. Lo que somos venimos a serlo no sólo en el tiempo, sino a través del tiempo. Somos no sólo la suma de los distintos momentos de nuestra vida, sino el resultado del aspecto que estos momentos adquieren a través de cada nuevo momento. No nos volvemos más pobres a causa del tiempo pasado y «perdido»; es, precisamente, el tiempo el que llena nuestra vida de contenido. La justificación de la filosofía de Bergson es la novela de Proust; en ella, por vez primera, la concepción bergsoniana del tiempo adquiere pleno vigor. La existencia adquiere vida actual, movimiento, color, transparencia, ideal y contenido espiritual a partir de la perspectiva de un presente que es el resultado de nuestro pasado. No hay otra felicidad que la del recuerdo, que la de revivir, resucitar y conquistar el tiempo pasado y perdido; pues los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos, como dice Proust. Desde el romanticismo se le había hecho al arte siempre responsable de la pérdida de la vida y se consideraba el *dire* y el *avoir* de Flaubert como una trágica alternativa; Proust es el primero en ver en la contemplación, el recuerdo y el arte no sólo una forma posible, sino la única forma posible de poseer la vida. Es verdad que la nueva concepción del tiempo no modifica el esteticismo de la época; le da, simplemente, un aspecto más conciliador, y nada más que la apariencia de conciliación, pues la transmutación de los valores vitales de Proust no es otra cosa que el consuelo y el auto-engaño de un enfermo, de un enterrado vivo.



X

BAJO EL SIGNO DEL CINE



**E**L «siglo XX» comienza después de la primera guerra mundial, es decir en los años veinte, lo mismo que el «siglo XIX» no comenzó hasta alrededor de 1830. Pero la guerra marca una variación en la marcha de las cosas sólo en cuanto que suministra una ocasión para elegir entre las posibilidades existentes. Las tres corrientes principales en el arte del nuevo siglo tienen sus precursores en el período precedente: el cubismo, en Cézanne y los neoclásicos; el expresionismo, en Van Gogh y Strindberg; el surrealismo, en Rimbaud y Lautréamont. La continuidad de la evolución artística corresponde a una cierta constancia en la historia económica y social en el mismo período. Sombart limita la vida del pleno capitalismo a ciento cincuenta años y lo hace terminar al estallar la guerra. Pretende incluso interpretar el sistema de cártel y trust de 1895-1914 como fenómeno de vejez y como agüero de la crisis inminente. Pero en el período anterior a 1914, sólo los socialistas hablan de colapso del capitalismo, y en los círculos burgueses la gente está ciertamente segura del peligro socialista, pero no creen ni en las «contradicciones internas» de la economía capitalista ni en la imposibilidad de superar sus crisis momentáneas. En tales círculos no se piensa en una crisis del sistema mismo. La disposición de ánimo confiada, generalmente hablando, continúa incluso en los primeros años después del fin de la guerra, y la atmósfera de la burguesía no es, aparte de la clase media inferior, que tiene que luchar contra terribles dificultades, desesperada en modo alguno.

La verdadera crisis económica comienza en 1929 con la quiebra en Estados Unidos, que pone fin a la prosperidad de la guerra y la posguerra y revela de modo inconfundible las consecuencias de la falta de un plan internacional para la producción y la distribu-

ción. Entonces la gente empieza a hablar de pronto en todas partes de la crisis del capitalismo, del fallo de la economía libre y de la sociedad liberal, de una catástrofe inminente y de la amenaza de revolución. La historia de los años treinta es la historia de un período de crítica social, de realismo y activismo, de radicalización de las actitudes políticas, y de la convicción cada vez más extendida de que sólo una solución radical puede servir de algo; en otras palabras, que los partidos moderados se han acabado. Pero en ninguna parte hay mayor certeza de la crisis por que está atravesando el modo burgués de vivir que entre la burguesía misma, y en ninguna parte se habla tanto del fin de la época burguesa. El fascismo y el bolchevismo están de acuerdo en considerar al burgués como un cadáver viviente y en volverse con la misma intransigencia contra el principio del liberalismo y el parlamentarismo. En conjunto, la intelectualidad se coloca de parte de las formas autoritarias de gobierno, pide orden, disciplina, dictadura, se llena de entusiasmo por una nueva Iglesia, una escolástica y un nuevo bizantinismo. La atracción del fascismo sobre el enervado estrato literario, confundido por el vitalismo de Nietzsche y Bergson, consiste en su ilusión de valores absolutos, sólidos, incuestionables, y en la esperanza de librarse de la responsabilidad que va unida a todo racionalismo e individualismo. Y del comunismo, la intelectualidad se promete a sí misma el contacto directo con las amplias masas del pueblo y la redención de su propio aislamiento en la sociedad.

En esta precaria situación, los portavoces de la burguesía liberal no pueden pensar en nada mejor que en subrayar las características que el fascismo y el bolchevismo tienen en común y desacreditar el uno por el otro. Señalan el realismo sin escrúpulos, peculiar de ambos, y encuentran en una tecnocracia implacable el común denominador a que pueden reducirse sus formas de organización y gobierno<sup>1</sup>. Caprichosamente, prescinden de las diferentes ideologías entre las varias formas autoritarias de gobierno y las presentan como meras «técnicas», esto es, como el distrito del entendido del partido, del administrador político, del ingeniero de la máquina

<sup>1</sup> Hermann Keyserling, *Die neunzehnte Welt*. 1926; James Burham, *The Managerial Revolution*. 1941.

social, en una palabra, de los *managers* o «dirigentes». Hay, sin duda, cierta analogía entre las diferentes formas de regulación social, y si uno parte del mero hecho del tecnicismo y de la estandarización a él unida, ciertamente existe un parecido entre Rusia y Estados Unidos<sup>2</sup>. Ninguna maquinaria estatal puede hoy prescindir de los «dirigentes». Ejercen el poder político en representación de masas más o menos amplias, lo mismo que los técnicos dirigen sus fábricas y los artistas pintan y escriben para ellos. La cuestión es siempre en interés de quién se ejerce el poder. Ningún gobernante del mundo se atreve hoy a admitir que no tiene exclusivamente el interés del pueblo en su corazón. Desde este punto de vista estamos, en efecto, viviendo en una sociedad de masas y en una democracia de masas. Las grandes masas tienen, de todas maneras, una participación en la vida política, en cuanto que los poderes que hay están obligados a preocuparse para ir las sacando adelante.

Nada es más típico de la filosofía de la cultura predominante en esta época que el intento de hacer a la «rebelión de las masas»<sup>3</sup> responsable del enajenamiento y decadencia de la cultura moderna, y el ataque se hace contra ella en nombre de la inteligencia y del espíritu. La mayoría de los extremistas de derecha y de izquierda profesan una creencia en el espiritualismo, generalmente algo confuso, que subyace a esta filosofía. Es verdad que los dos partidos lo toman como si significara cosa absolutamente distinta, y emprenden su guerra contra la «desalmada» visión científica del mundo teniendo en la mente el positivismo por una parte, y el capitalismo, por otra. Pero la manera con que la intelectualidad está dividida en dos campos es muy desigual a partir de la década que se inicia en 1930. La mayoría son consciente o inconscientemente reaccionarios, y preparan el camino al fascismo bajo la guía de las ideas de Bergson, Barrès, Charles Maurras, Ortega y Gasset, Chesterton, Spengler, Keyserling, Klages y demás. La «nueva Edad Media», la «nueva cristiandad», la «nueva Europa» son todas la vieja tierra romántica de la contrarrevolución; y la «revolución en la

---

<sup>2</sup> M. J. Bonn, *The American Experiment*, 1933, pág. 285.

<sup>3</sup> José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, 1930.

ciencia», la movilización del «espíritu» contra el mecanicismo y determinismo de las ciencias naturales no son otra cosa que «el comienzo de la gran reacción universal contra la ilustración social y democrática»<sup>4</sup>.

En este período de «democracia de masas» se intenta hacer reclamaciones y exigencias en nombre de grupos cada vez más amplios, de manera que al final Hitler gasta la broma de ennoblecer a la inmensa mayoría de su pueblo. El nuevo proceso «democrático» de aristocratización comienza por jugar la carta del oeste contra el este, contra Asia y Rusia. Occidente y Oriente son vistos en contraste como representantes respectivamente del orden y del caos, de la autoridad y la anarquía, de la estabilidad y la revolución, del racionalismo disciplinado y del desenfrenado misticismo<sup>5</sup>, y a la Europa de posguerra se le previene enfáticamente de que con su culto de Dostoievski y su karamazovismo está iniciando el camino del caos<sup>6</sup>. En la época de Vogüé, Rusia y la literatura rusa no eran, ni mucho menos, «asiáticas»; eran, por el contrario, los representantes de la cristiandad auténtica, que se proponían como modelo al Occidente pagano. Es verdad que en aquel tiempo había todavía un zar en Rusia. Los nuevos cruzados no creen, dicho sea de paso, que Occidente se pueda salvar en absoluto, y revisten la desesperanza de sus opiniones políticas con un sudario de pesimismo cultural. Están decididos a sepultar el conjunto de la civilización occidental con sus esperanzas políticas, y como auténticos herederos de la decadencia, aceptan «la decadencia de Occidente».

El gran movimiento reaccionario del siglo se realiza en el campo del arte rechazando el impresionismo; este cambio constituye en algunos aspectos una cesura en el arte más profunda que todos los cambios de estilo desde el Renacimiento, que dejaron fundamentalmente sin tocar la tradición naturalista. Es verdad que siempre ha habido una oscilación entre formalismo y antiformalismo, pero la obligación de que el arte sea sincero para con la vida y fiel a la

<sup>4</sup> Ernst Troeltsch, *Die Revolution in der Wissenschaft*, en «Ges. Schriften», IV, 1925, pág. 676.

<sup>5</sup> Henri Massis, *La défense de l'Occident*, 1927.

<sup>6</sup> Hermann Hesse, *Blick ins Chaos*, 1923.

naturaleza nunca ha sido puesta en duda fundamentalmente desde la Edad Media. En este aspecto, el impresionismo fue la cumbre y el fin de un desarrollo que ha durado más de cuatrocientos años. El arte posimpresionista es el primero en renunciar por principio a toda ilusión de realidad y en expresar su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales. Cubismo, constructivismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo se apartan todos con la misma decisión del impresionismo naturalista y afirmador de la realidad. Pero el propio impresionismo prepara las bases de este desarrollo en cuanto que no aspira a una descripción integradora de la realidad, a una confrontación del sujeto con el mundo objetivo en su conjunto, sino más bien marca el comienzo de aquel proceso que ha sido llamado la «anexión» de la realidad por el arte<sup>7</sup>. El arte posimpresionista no puede ya ser llamado, en modo alguno, reproducción de la naturaleza; su relación con la naturaleza es la de violarla. Podemos hablar, a lo sumo, de una especie de naturalismo mágico, de producción de objetos que existen junto a la realidad, pero que no desean ocupar el lugar de ésta. Cuando nos enfrentamos con las obras de Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Henri Rousseau, Paul Klee, percibimos siempre que en medio de todas sus diferencias nos hallamos frente a un segundo mundo, un supermundo que, por muchos rasgos de la realidad común que pueda exhibir, representa una forma de existencia que sobrepasa esta realidad y no es compatible con ella.

El arte moderno es, sin embargo, antiimpresionista en otro aspecto todavía: es un arte fundamentalmente «feo», que olvida la eufonía, las atractivas formas, los tonos y colores del impresionismo. Destruye los valores pictóricos en pintura, el sentimiento y las imágenes cuidadosas y coherentes en poesía, y la melodía y la tonalidad en música. Implica una angustiada huida de todo lo agradable y placentero, de todo lo puramente decorativo y gracioso. Debussy juega ya la carta de la frialdad en el tono y de la estructura puramente armónica contra el sentimentalismo del romanticismo alemán, y este antirromanticismo se acentúa en Stravinsky,

---

<sup>7</sup> André Malraux, *Psychologie de l'art*, 1947.

Schönberg e Hindemith hasta un *antiespressivo* que reniega de toda relación con la música del sensible siglo XIX. La intención es escribir, pintar y componer con la inteligencia, no desde las emociones; unas veces se carga el acento sobre la pureza de la estructura, otras sobre el éxtasis de la pasión metafísica, pero hay un deseo de escapar a toda costa del complaciente esteticismo sensual de la época impresionista. El propio impresionismo, sin duda, había estado ya bien cierto de la crítica situación en que se encontraba la cultura estética moderna, pero el arte posimpresionista es el primero en acentuar lo grotesco y mendaz de esta cultura. De aquí la lucha contra todos los sentimientos voluptuosos y hedonísticos, de aquí la oscuridad, depresión y carácter atormentado en las obras de Picasso, Kafka y Joyce. La aversión al sensualismo del arte anterior, el deseo de destruir sus ilusiones van tan lejos que el artista ahora se niega a usar incluso los medios de expresión de aquél, y prefiere, como Rimbaud, crearse un lenguaje artificial propio. Schönberg inventa su sistema dodecafónico, y se ha dicho con razón de Picasso que pinta cada uno de sus cuadros como si estuviera intentando descubrir el arte de la pintura enteramente de nuevo.

La lucha sistemática contra el uso de los medios de expresión convencionales, y la consiguiente ruptura con la tradición artística del siglo XIX, comienzan en 1916 con el dadaísmo, fenómeno típico de época de guerra, protesta contra la civilización que había llevado al conflicto bélico, y, por consiguiente, una forma de derrotismo<sup>8</sup>. La finalidad de todo el movimiento consiste en su oposición a los atractivos de las formas ya hechas de antemano y los clichés lingüísticos cómodos, pero sin valor, por estar ya gastados, los cuales falsifican el objeto que ha de ser descrito y destruyen la espontaneidad de la expresión. El dadaísmo, como el surrealismo, que está de completo acuerdo con él en este punto, son una lucha por lograr una expresión directa, es decir son un movimiento esencialmente romántico. La lucha se dirige contra aquella falsificación de la experiencia mediante formas de las que, como sabemos, tuvo ya conciencia Goethe, y que fue el impulso decisivo de la revolu-

---

<sup>8</sup> André Breton, *What is Surrealism?*, 1936, págs. 45 sigs. (Ed. cast., ¿*Qué es el surrealismo?*)

ción romántica. A partir del romanticismo, toda la evolución de la literatura había consistido en una controversia con las formas de lenguaje tradicionales y convencionales, de manera que la historia literaria del último siglo es, en cierta medida, la historia de la renovación del lenguaje mismo. Pero mientras que el siglo XIX busca siempre meramente un equilibrio entre lo viejo y lo nuevo, entre las formas tradicionales y la espontaneidad del individualismo, el dadaísmo pide la completa destrucción de los medios de expresión corrientes y gastados. Exige una expresión enteramente espontánea, y por ello basa su teoría del arte en una contradicción. Porque ¿cómo ha de ser uno mismo entendido —lo cual, de todos modos, intenta hacer el surrealismo—, si, al mismo tiempo, niega y destruye todos los medios de comunicación?

El crítico francés Jean Paulhan distingue entre dos diferentes categorías de escritores, según su relación con el lenguaje<sup>9</sup>. Llama a los destructores de la lengua —es decir, los románticos, simbolistas y surrealistas, que quieren destruir el lugar común, las formas convencionales y los clichés ya listos, y borrarlos del lenguaje por completo, refugiándose de los peligros de la lengua en la inspiración pura, virginal y originaria— «terroristas». Éstos luchan contra toda consolidación y coagulación de la vida viviente, fluyente e íntima de la mente, contra toda exteriorización e institucionalización, en otras palabras, contra toda «cultura». Paulhan los vincula a Bergson y constata la influencia del intuicionismo y la teoría del *élan vital* en su intento de mantener el carácter directo y la originariedad de la experiencia espiritual. El otro campo, es decir los escritores que conocen perfectamente bien que los lugares comunes y clichés son el precio del mutuo entenderse y que la literatura es comunicación, es decir lengua, tradición, forma «desgastada» y por lo mismo sin problemas, e inmediatamente inteligible, son por él llamados «retóricos», artistas oratorios. Considera la actitud de éstos como la única posible, dado que el establecimiento consecuente del «terror» en la literatura significaría el silencio absoluto, esto es, el suicidio intelectual del cual los surrealistas sólo pueden salvarse

---

<sup>9</sup> Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes*, 1941.

mediante un continuo autoengaño. Porque en realidad no hay convención más rígida y de mentalidad más estrecha que la doctrina del surrealismo, ni arte más insípido y monótono que el de los surrealistas declarados. El «método automático de escritura» es mucho menos elástico que el estilo vigilado por la razón y la estética; y la mente inconsciente —o al menos lo que de ella es sacado a la luz— es mucho más pobre y simple que la consciente. La importancia histórica del dadaísmo y el surrealismo no consiste, sin embargo, en las obras de sus representantes oficiales, sino en el hecho de que éstos llamaron la atención sobre el callejón sin salida en que se encontró metida la literatura al finalizar el movimiento simbolista, sobre la esterilidad de una convención literaria que ya no tenía ningún vínculo con la vida real<sup>10</sup>. Mallarmé y los simbolistas pensaban que cada idea que se les ocurría era la expresión de su naturaleza más íntima; era una creencia mística en «la magia de la palabra» la que les hacía poetas. Ahora, los dadaístas y los surrealistas dudan de si algo objetivo externo, formal, racionalmente organizado, es capaz de expresar de algún modo al hombre, pero dudan también del valor de tal expresión en absoluto. Es realmente «inadmisible» —piensan— que un hombre haya de dejar huella detrás de sí<sup>11</sup>. El dadaísmo, por consiguiente, sustituye el nihilismo de la cultura estética por un nuevo nihilismo, que no sólo pone en duda el valor del arte, sino el de la situación entera del hombre. Porque, como se dice en uno de sus manifiestos, «medida por el patrón de la eternidad, toda acción humana es fútil»<sup>12</sup>.

Pero la tradición de Mallarmé en modo alguno se termina. Los «retóricos» André Gide, Paul Valéry, T. S. Eliot y el Rilke de los últimos tiempos continúan el camino del simbolismo a pesar de su afinidad con el surrealismo. Son los representantes de un arte difícil y exquisito, creen en «la magia de la palabra», su poesía se basa en el espíritu de la lengua, la literatura y la tradición. *Ulises*,

<sup>10</sup> Jacques Rivière, *Reconnaissance à Dada*, en «Nouvelle Revue Française», 1920, XV, págs. 231 sigs.; Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, 1933, pág. 390. (Ed. cast., *De Baudelaire al surrealismo*.)

<sup>11</sup> André Breton, *Les pas perdus*, 1924. (Ed. cast., *Los pasos perdidos*.)

<sup>12</sup> Tristan Tzara, *Sept manifestes dada*, 1920. (Ed. cast., *Siete manifiestos dada*.)

de Joyce, y *Tierra baldía*, de T. S. Eliot, aparecen simultáneamente, en 1922, y dan las dos notas clave de la nueva literatura; una de estas obras se mueve en la dirección expresionista y surrealista, y la otra en la simbolista y formalista. La actitud intelectualista es común a las dos, pero el arte de Eliot arranca de «la experiencia de la cultura», y el de Joyce, de «la experiencia de la pura y primaria existencia», según ha definido Friedrich Gundolf, que introduce estos conceptos en el prólogo a su libro sobre Goethe, expresando con esto un típico patrón de pensamientos de la época<sup>13</sup>. En un caso la cultura histórica, la tradición intelectual y el legado de las ideas y de las formas es la fuente de inspiración; en el otro lo son los hechos directos de la vida y los problemas de la existencia humana. En T. S. Eliot y Paul Valéry el fundamento primario es siempre una idea, un pensamiento, un problema; en Joyce y Kafka, una experiencia irracional, una visión, una imagen metafísica o mitológica.

La distinción conceptual de Gundolf es como la comprobación de una dicotomía que va recorriendo todo el campo del arte moderno. Cubismo y constructivismo, por una parte, y expresionismo y surrealismo, por la otra, encarnan tendencias estrictamente formales o respectivamente destructoras de la forma, las cuales aparecen ahora por primera vez juntas en tan violenta contradicción. La situación es tanto más curiosa cuanto que los dos opuestos estilos despliegan las más notables combinaciones y formas híbridas, de manera que muchas veces se tiene más bien la impresión de una conciencia escindida que de dos direcciones en lucha. Picasso, que pasa bruscamente de una de las dos tendencias estilísticas a la otra, es, al mismo tiempo, el artista más representativo de la época presente. Pero llamarle ecléctico y «maestro del *pastiche*»<sup>14</sup>, sostener que no pretende más que demostrar en qué medida domina las reglas de arte contra las que está en rebeldía<sup>15</sup>, compararle con Stravinsky y recordar cómo, éste también, cambia de modelo y «utili-

---

<sup>13</sup> Friedrich Gundolf, *Goethe*, 1916.

<sup>14</sup> Michael Ayrton, *A Master of Pastiche. New Writing and Daylight*, 1946, págs. 108 sigs.

<sup>15</sup> René Huyche-German Bazin, *Histoire de l'art contemporain*, 1935, pág. 223.

za» a Bach, después a Pergolesi y luego a Chaikovski, para los fines de la música moderna<sup>16</sup>, no es decir la verdad completa.

El eclecticismo de Picasso significa la destrucción deliberada de la unidad de la personalidad; sus imitaciones son protestas contra el culto de la originalidad; su deformación de la realidad, que siempre se está revistiendo de nuevas formas para demostrar más convincentemente la arbitrariedad de éstas, está orientada, sobre todo, a confirmar la tesis de que «naturaleza y arte son dos fenómenos enteramente desemejantes». Picasso se convierte en un prestidigitador, un bromista, un parodista, a partir de la oposición a los románticos, con la «voz interior» de él mismo, su «tómalo o déjalo», su autoestimación y su culto del propio yo. Y reniega no sólo del romanticismo, sino, incluso, del Renacimiento, que con su concepto del genio y su idea de la unidad de obra y de estilo anticipa en cierta medida el romanticismo. Picasso representa una ruptura completa con el individualismo y el subjetivismo, una absoluta negación del arte como expresión de una personalidad inconfundible. Sus obras son notas y comentarios sobre la realidad; no pretenden ser consideradas como pintura de un mundo y una totalidad, como síntesis y epítome de la existencia. Picasso compromete los medios artísticos de expresión con su uso indistinto de los diferentes estilos artísticos tan completa y voluntariamente como hacen los surrealistas con su renuncia a las formas tradicionales.

El nuevo siglo está lleno de tan profundos antagonismos, y la unidad de su visión de la vida está tan profundamente amenazada que la combinación de los más remotos extremos, la unificación de las más grandes contradicciones, se convierte en el tema principal, muchas veces el único, de su arte. El surrealismo, que, como observa André Breton, giraba en un principio enteramente en torno al tema del language, esto es, de la expresión poética, y pretendía ser entendido sin los medios de expresión, como diríamos con Paulhan, se convirtió en un arte que hacía de la paradoja de toda forma y el absurdo de toda humana existencia la base de su visión.

---

<sup>16</sup> Constant Lambert, *Music ho!*, 1934.

El dadaísmo todavía pedía, desengañado de lo inadecuado de las formas culturales, la destrucción del arte y el retorno al caos, es decir el rousseauianismo romántico en el sentido más extremado del término. El surrealismo, que completa el método del dadaísmo con el «método automático de escritura»<sup>17</sup>, expresa ya con esto su creencia de que una nueva ciencia, una nueva verdad y un nuevo arte surgirán del caos, de lo inconsciente y de lo irracional, de los sueños y de las regiones no vigiladas del alma. Los surrealistas esperan la salvación del arte, del cual reniegan tanto como los dadaístas, y al que aceptan a lo sumo como vehículo del conocimiento irracional, de sumergirse en lo inconsciente, en lo prerracional y lo caótico, y adoptan el método psicoanalítico de la libre asociación, es decir del desarrollo automático de las ideas y de su reproducción sin ninguna censura racional, moral ni estética<sup>18</sup>, porque imaginan que con ello han descubierto una receta para la restauración del bueno y viejo tipo romántico de inspiración. Por tanto, después de todo, se refugian en la racionalización de lo irracional y en la metódica reproducción de lo espontáneo, siendo la única diferencia que su método es incomparablemente más pedante, dogmático y rígido que el modo de creación artística en el que lo irracional y lo intuitivo son vigilados por el juicio estético, el gusto y la crítica, y que hace de la reflexión y no de la indiscriminación su principio conductor. Cuánto más fecundo que la receta surrealista era el procedimiento de Proust, que también se ponía en una situación sonámbula y se abandonaba a la corriente de memorias y asociaciones con la pasividad de un médium de hipnotismo<sup>19</sup>, pero se mantenía, al mismo tiempo, como un pensador disciplinado y un creador artístico consciente en sumo grado<sup>20</sup>. Freud mismo parece haber descubierto la trampa cometida por el surrealismo. Se dice que a Salvador Dalí, que le visitó en Londres poco antes de su muerte, le dijo: «Lo que me interesa en su arte no es lo inconsciente, sino lo

---

<sup>17</sup> Edmund Wilson, *Axel's Castle*, 1931, pág. 256.

<sup>18</sup> André Breton, (*Premier*) *Manifeste du surréalisme*, 1924.

<sup>19</sup> Louis Reynaud, *La crise de notre littérature*, 1929, págs. 196 sig.

<sup>20</sup> Cf. Charles du Bos, *Approximations*, 1922; Benjamin Crémieux, *XX<sup>e</sup> siècle*, 1924; Jacques Rivière, *Marcel Proust*, 1924.

consciente»<sup>21</sup>. Acaso no quiso decir sino: «Yo no estoy interesado en su paranoia simulada, sino en el método de su simulación.»

La experiencia básica de los surrealistas consiste en el descubrimiento de una «segunda realidad, que, aunque está inseparablemente fundida con la realidad ordinaria y empírica, es, sin embargo, tan diferente de ella que sólo podemos hacer aserciones negativas sobre ella y referirnos a los vanos y huecos en nuestra experiencia como prueba de que existe. En ninguna parte se expresa este dualismo de modo más agudo que en las obras de Kafka y Joyce, pues aunque ellos mismos no tienen nada que ver con el surrealismo como doctrina, son surrealistas en el sentido más amplio, como la mayoría de los artistas progresistas del siglo. Es también esta vivencia de la doble cara de la existencia, que reside en dos esferas diferentes, la que asegura a los surrealistas la peculiaridad de los sueños y les induce a reconocer en la realidad mezclada con ellos su propio ideal estilístico. El sueño se convierte en paradigma de toda imagen del mundo, en el cual realidad e irrealidad, lógica y fantasía, trivialidad y sublimación de la existencia forman una unidad insoluble e inexplicable. El naturalismo meticuloso en los pormenores y la arbitraria combinación de sus relaciones, que el surrealismo copia del sueño, no sólo expresa el sentimiento de que vivimos en dos niveles diferentes, en dos esferas diversas, sino también de que estas dos regiones del ser se funden mutuamente tan por completo que una no puede subordinarse<sup>22</sup> ni oponerse a la otra como su antítesis<sup>23</sup>.

El dualismo del ser no es por cierto una concepción nueva, y la idea de la *coincidentia oppositorum* nos es completamente familiar desde la filosofía de Nicolás de Cusa y Giordano Bruno, pero el doble significado y la duplicidad de la existencia, la trampa y la seducción para la inteligencia humana que están ocultas en cada uno de los fenómenos de la realidad, nunca han sido experimentados

<sup>21</sup> J. Th. Soby, *Salvador Dalí*, 1946 pág. 24.

<sup>22</sup> André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, 1928; (ed. cast., *El surrealismo y la pintura*); *What is surrealism?*, pág. 67.

<sup>23</sup> André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, 1930; Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, 1945, 2.ª ed., pág. 176; (ed. cast., *Historia del surrealismo*).

tan intensamente como ahora. Sólo el manierismo había visto el contraste entre lo concreto y lo abstracto, lo sensual y lo espiritual, el sueño y la vigilia, con la misma luz deslumbradora. El interés que el arte moderno pone, no tanto en la coincidencia de los contrarios, sino en el carácter fantástico de esta coincidencia, también recuerda el manierismo. El agudo contraste en la obra de Dalí entre la fiel reproducción fotográfica de los pormenores y el terrible desorden de su agrupamiento corresponde, en un nivel muy modesto, a la afición a la paradoja en el drama isabelino y la lírica de los «poetas metafísicos» del siglo XVII. Pero la diferencia de nivel entre el estilo de Kafka y Joyce, en los cuales una prosa sobria y a menudo trivial se combina con la más frágil transparencia de las ideas, y el de los poetas manieristas del siglo XVI y XVII, ya no es tan grande. En ambos casos, el objeto real de la representación es el absurdo de la vida, que parece tanto más sorprendente y chocante cuanto más realistas son los elementos del fantástico conjunto. La máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de disección, el cadáver del asno encima del piano y el cuerpo de mujer desnudo que se abre como el cajón de una cómoda, en resumen, todas las formas de yuxtaposición y simultaneidad en que son comprimidas las cosas no simultáneas e incompatibles, son sólo la expresión de un deseo de poner unidad y coherencia, por cierto que de muy paradójico modo, en el mundo atomizado en que vivimos. El arte está poseído por una verdadera manía de totalidad<sup>24</sup>. Parece posible poner cada cosa en relación con las demás; todo parece incluir dentro de sí la ley del conjunto. El desprecio por el hombre, la llamada «dehumanización del arte», está relacionada, sobre todo, con este sentimiento. En un mundo en el que todo es significativo o de igual significación, el hombre pierde su preeminencia y la psicología su autoridad.

La crisis de la novela psicológica es quizá el fenómeno más llamativo en la nueva literatura. Las obras de Kafka y Joyce ya no son novelas psicológicas en el sentido en que lo eran las grandes novelas del siglo XIX. En Kafka, la psicología está sustituida por una

---

<sup>24</sup> Julien Benda, *La France byzantine*, 1945, pág. 48.

especie de mitología, y en Joyce, aunque los análisis psicológicos son perfectamente cuidadosos, lo mismo que los pormenores en la pintura surrealista son absolutamente fieles al natural, no solamente no hay héroes en el sentido de un centro psicológico, sino que no hay esfera psicológica en la totalidad del ser. La depicologización de la novela comienza ya con Proust<sup>25</sup>, quien, por ser el mayor maestro en el análisis de sentimientos y pensamientos, marca la cumbre de la novela psicológica, pero también representa el incipiente desplazamiento del alma como realidad especial. Porque, una vez que la totalidad de la existencia se ha convertido meramente en el contenido de la conciencia, y las cosas adquieren su significación pura y simplemente a través del médium espiritual por el que son experimentadas, ya no puede entrar en cuestión la psicología según la entendieron Stendhal, Balzac, Flaubert, George Eliot, Tolstói o Dostoievski.

En la novela del siglo XIX el alma y el carácter del hombre son vistos como el polo opuesto al mundo de la realidad física, y la psicología es considerada como el conflicto entre sujeto y objeto, el yo y el no yo, la interioridad y el mundo exterior. Esta psicología deja de predominar en Proust. Él no se ocupa tanto de la caracterización de la personalidad individual, aunque es un ardoroso retratista y caricaturista, como del análisis del mecanismo espiritual en cuanto que fenómeno ontológico. Su obra es una *summa* no sólo en el sentido usual de contener un cuadro total de la sociedad moderna, sino también porque describe todo el aparato espiritual del hombre moderno con todas sus inclinaciones, instintos, talentos, automatismos, racionalismos e irracionalismos. Y *Ulises*, de Joyce, es la continuación directa de la novela proustiana; nos hallamos en ella enfrentados con una enciclopedia de la civilización moderna según se refleja en el tejido de los motivos que forman el contenido de un día en la vida de una gran ciudad. El día es el protagonista de la novela. La eliminación del argumento es seguida por la eliminación del héroe. En lugar de una fluencia de acontecimientos, Joyce describe una

---

<sup>25</sup> Cf. E. R. Curtius, *Französischer Geist im neuen Europa*, 1925, págs. 75 sig.

fluencia de ideas y asociaciones; en lugar de un héroe individual, una corriente de conciencia y un monólogo interior infinito e ininterrumpido. El acento se pone siempre en la falta de interrupción del movimiento, en la «continuidad heterogénea», en la pintura caleidoscópica de un mundo desintegrado. El concepto bergsoniano del tiempo experimenta una nueva interpretación, una intensificación y desviación. El acento se pone ahora sobre la simultaneidad de los contenidos de conciencia, la inmanencia del pasado en el presente, el constante fluir juntos los diferentes períodos de tiempo, la fluidez amorfa de la experiencia interna, la infinitud de la corriente temporal en la cual es transportada el alma, la relatividad de espacio y tiempo, es decir la imposibilidad de diferenciar y definir los medios en que el sujeto se mueve.

En esta nueva concepción del tiempo convergen casi todas las hebras del tejido que forman la materia del arte moderno: el abandono del argumento, del motivo artístico, la eliminación del héroe, el prescindir de la psicología, el «método automático de escritura» y, sobre todo, el montaje técnico y la mezcla de las formas espaciales y temporales del cine. El nuevo concepto del tiempo, cuyo elemento básico es la simultaneidad, y cuya esencia consiste en la espacialización de los elementos temporales, en ningún otro género se expresa más impresionantemente que en este arte joven, que data de la misma época que la filosofía del tiempo de Bergson. La coincidencia entre los métodos técnicos del cine y las características del nuevo concepto del tiempo es tan completa que se tiene el sentimiento de que las categorías temporales del arte moderno deben de haber nacido del espíritu de la forma cinematográfica, y se inclina uno a considerar la película misma como el género estilísticamente más representativo, aunque cualitativamente no sea quizá el más fecundo.

El teatro es en muchos aspectos el medio artístico más semejante al cine; particularmente, en su combinación de formas temporales y espaciales representa la única verdadera analogía del cine. Pero lo que acaece en la escena es en parte espacial, en parte temporal; por regla general, espacial y temporal, pero nunca una

mezcla de lo temporal y de lo espacial, como son los acontecimientos en el cine. La más fundamental diferencia entre el cine y las otras artes es que, en la imagen del mundo de éste, los límites de espacio y tiempo son fluctuantes; el espacio tiene un carácter casi temporal, y el tiempo, en cierta medida, un carácter espacial. En las artes plásticas, como en la escena, el espacio sigue siendo estático, invariable, sin finalidad y sin dirección; nos movemos con perfecta libertad en él porque es homogéneo en todas sus partes y porque ninguna de ellas presupone la otra temporalmente. Las fases del movimiento no son escenas, no son pasos de un desarrollo gradual; su secuencia no está sujeta a ninguna imposición. El tiempo en la literatura —sobre todo en el drama— tiene por otra parte una dirección definida, una orientación en su desarrollo, un fin objetivo, independiente de la experiencia temporal del espectador; no es un mero depósito, sino una sucesión ordenada. Ahora bien, estas condiciones dramáticas de espacio y tiempo tienen su carácter y sus funciones completamente alteradas en el cine. El espacio pierde su calidad estática, su serena pasividad, y se convierte en dinámico; llega a realizarse como si estuviera delante de nuestros ojos. Es fluido, ilimitado, constituye un elemento con su propia historia, su propia conformación y su proceso de evolución. El espacio físico homogéneo adquiere en él las características del tiempo histórico heterogéneamente compuesto. En este medio, cada una de las escenas no es ya de la misma especie, cada una de las partes del espacio ya no sigue siendo de igual valor; contiene posiciones especialmente calificadas, algunas con cierta prioridad en el desarrollo y otras que significan la culminación de la experiencia espacial. El uso del primer plano, por ejemplo, no se debe sólo a un criterio espacial, sino que representa también una fase que hay que alcanzar o sobrepasar en el desarrollo temporal de la película. En una buena película, los primeros planos no están distribuidos arbitrariamente ni caprichosamente. No se introducen independientemente del desarrollo interior de la escena, ni en cualquier tiempo ni en un lugar cualquiera, sino sólo donde su potencial energía puede y debe hacerse sentir. Porque un primer plano no es un cuadro recortado con su marco; es siempre simple

porción de un cuadro, como, por ejemplo, las figuras *en repousoir* en una pintura barroca, las cuales introducen una calidad dinámica en la pintura similar a la que crean los primeros planos en la estructura espacial de la película.

Pero como si el espacio y el tiempo en la película estuvieran relacionados por ser intercambiables sus funciones, las relaciones temporales adquieren un carácter casi espacial, lo mismo que el espacio se actualiza y adquiere unas características temporales; en otras palabras, un cierto elemento de libertad se introduce en la sucesión de sus momentos. En el medio temporal de una película nos movemos de una manera que es tan sólo peculiar al espacio, es decir, completamente libres de escoger nuestra dirección, procediendo de una fase temporal a otra, lo mismo que se pasa de una habitación a otra, desconectando cada una de las escenas en el desarrollo de los acontecimientos y agrupándolas, generalmente hablando, según los principios del orden espacial. En resumen, el tiempo pierde aquí, por una parte, su ininterrumpida continuidad; por otra, su dirección irreversible. Puede ser llevado a una detención: en primeros planos; ser invertido: en retrospectiones; repetido: en recuerdos; y superado: en visiones del futuro. Acontecimientos paralelos simultáneos pueden ser mostrados sucesivamente, y acontecimientos temporalmente distanciados, simultáneamente, en doble exposición y montaje alternativo; el primero puede aparecer después; el posterior, antes de su tiempo.

Esta concepción cinemática del tiempo tiene un carácter completamente subjetivo y aparentemente irregular comparada con la concepción empírica y dramática del mismo medio. El tiempo de la realidad empírica es un orden uniformemente progresivo, ininterrumpidamente continuo, absolutamente irreversible, en el cual los acontecimientos se siguen los unos a los otros como si estuvieran «en una correa sin fin». Es verdad que el tiempo dramático no es ni mucho menos idéntico al tiempo empírico —el embarazo que causa un reloj colocado en la escena viene de esta discrepancia—, y la unidad de tiempo prescrita por la dramaturgia neoclásica puede incluso interpretarse como la eliminación fundamental del tiempo ordinario; sin embargo, la relación temporal en el drama tiene más

puntos de contacto con el orden cronológico de la experiencia ordinaria que el orden del tiempo en una película. Así, en el drama, o al menos dentro de un mismo acto del drama, la continuidad temporal de la realidad empírica se mantiene íntegra. Allí también, como en la vida real, los acontecimientos se siguen unos a otros según la ley de progresión que no permite interrupciones y saltos ni repeticiones e inversiones, y se acomoda a un patrón de tiempo que es absolutamente constante, esto es, que no experimenta aceleración, retraso o paradas de ninguna especie dentro de cada una de las partes (actos o escenas). En la película, por el contrario, no sólo la velocidad de los acontecimientos sucesivos, sino también el patrón cronométrico mismo es a menudo diferente de secuencia a secuencia, según se emplee movimiento rápido o lento, corte rápido o largo, muchos o pocos primeros planos.

Al dramaturgo le está prohibido, por la lógica de la disposición escénica, repetir movimientos y fases de tiempo, recurso que muchas veces es la fuente de los más intensos efectos estéticos en el cine. Es verdad que una parte de la historia es a menudo tratada de modo retrospectivo en el drama, y los antecedentes se van siguiendo hacia atrás en el tiempo, pero corrientemente se representan de modo indirecto, bien en forma de narración coherente, bien limitados a alusiones aisladas. La técnica del drama no permite al autor retroceder a escenas pasadas en el curso de una trama que se desarrolla de modo progresivo e insertarlas *directamente* en el presente dramático; es decir, sólo recientemente ha comenzado a serle consentido, quizá bajo la influencia inmediata del cine, o bajo la de la nueva concepción del tiempo, familiar también a partir de la nueva novela. La capacidad técnica de interrumpir cualquier secuencia sin más proporciona de antemano al cine la posibilidad de tratar discontinuamente el tiempo, y le suministra los medios de realzar la tensión de una escena, ya interpolando incidentes heterogéneos, ya asignando cada una de las fases de la escena a diferentes partes de la obra. De esta manera, el cine produce muchas veces el efecto de alguien tocando un teclado y que puede *ad libitum* desplazar las teclas hacia arriba y hacia abajo, hacia la derecha y hacia la izquierda. En una película vemos muchas veces al héroe en los co-

mienzos de su carrera, de joven; después, retrocediendo en el pasado, de niño; después le vemos en otra parte de la trama como hombre maduro y, habiendo seguido su vida durante un tiempo, podemos finalmente verle aún viviendo después de su muerte en la memoria de alguno de sus parientes o amigos. Como consecuencia de la discontinuidad del tiempo, el desarrollo retrospectivo de la trama se combina con el desarrollo progresivo en completa libertad, sin ninguna clase de vínculo cronológico, y a través de los repetidos giros y vueltas en la continuidad del tiempo, la movilidad, que es la verdadera esencia de la experiencia cinematográfica, es llevada hasta sus límites extremos. La real espacialización del tiempo en el cine no ocurre, sin embargo, hasta que no se pone en ejecución la simultaneidad de tramas paralelas. Es la experiencia de la simultaneidad de acontecimientos diferentes y espacialmente separados lo que pone al auditorio en aquella situación de suspensión que se mueve entre el espacio y el tiempo y reclama las categorías de ambos órdenes para sí misma. Es la simultánea cercanía y lejanía de las cosas —su mutua cercanía en el tiempo y su mutuo alejamiento en el espacio— lo que constituye el elemento espacio-temporal, la bidimensionalidad del tiempo, que es el medio real del cine y la categoría básica de su imagen del mundo.

Ya en un estadio relativamente temprano en la historia del cine se descubrió que la representación de la simultaneidad de dos series de acontecimientos es parte del repertorio original de formas cinemáticas. Primero, esta simultaneidad era simplemente registrada y traída al conocimiento del público mediante relojes que marcaban la misma hora o por semejantes indicaciones directas; la técnica artística del tratamiento intermitente de una doble trama y el montaje alternativo de cada una de las fases de tal trama sólo se fue desarrollando poco a poco. Pero más tarde vamos encontrando ejemplos de esta técnica a cada paso. Y ora nos encontremos entre dos partidos rivales, ora dos competidores o dos dobles, la estructura del cine está dominada en todos los casos por el cruce e intersección de dos líneas diferentes, por el carácter bilateral del desarrollo y la simultaneidad de las acciones que se oponen. El famoso final de las primeras películas, ya clásicas, de Griffith, en el que la

solución de una trama emocionante se hace depender de si un tren o un coche, el intrigante o el «mensajero real a caballo», el asesino o el salvador, llega el primero a su destino, usando la revolucionaria técnica de las imágenes que cambian continuamente, que brillan y se apagan como relámpagos, se ha convertido en modelo del desenlace seguido desde entonces por la mayoría de las películas en situaciones semejantes.

La experiencia actual del tiempo consiste sobre todo en la conciencia del momento en que nos encontramos; en una conciencia del presente. Todo lo que es actual, contemporáneo, ligado al momento presente, es de significación y valor especial para el hombre de hoy, y, una vez que se está colmado por esta idea, el mero hecho de la simultaneidad adquiere nueva significación ante sus ojos. El mundo intelectual del hombre de hoy está imbuido de la atmósfera del presente inmediato, lo mismo que el de la Edad Media estaba caracterizado por una atmósfera del otro mundo, y el de la Ilustración, por una disposición de mirar expectantemente hacia el futuro. El hombre de hoy tiene la experiencia de la grandeza de sus ciudades, de los milagros de su técnica, de la riqueza de sus ideas, de las ocultas profundidades de su psicología, en la contigüidad, las interconexiones y la fusión de cosas y procesos. La fascinación de la «simultaneidad», el descubrimiento de que, por un lado, el mismo hombre experimenta tantas cosas diferentes, inconexas e inconciliables en un mismo momento, y de que, por otro, hombres diferentes en diferentes lugares experimentan muchas veces las mismas cosas, que las mismas cosas están ocurriendo al mismo tiempo en lugares completamente aislados entre sí, este universalismo del cual la técnica moderna ha dado conciencia al hombre contemporáneo, es quizá la fuente real de la nueva concepción del tiempo y de la manera plenamente abrupta con que el arte moderno describe la vida. Esta calidad rapsódica que distingue la novela moderna claramente de la antigua es al mismo tiempo el sello más característico de la mayoría de sus efectos cinematográficos. La discontinuidad de la trama y del movimiento escénico, el carácter inesperado de los pensamientos y los estados de ánimo, la relatividad e inconsistencia de los patrones temporales, son lo que

nos hace recordar en las obras de Proust y Joyce, Dos Passos y Virginia Woolf, los cortes, *flous* e interpolaciones del cine, y es sencillamente magia cinematográfica cuando Proust presenta dos incidentes, que pueden estar a treinta años de distancia, estrechamente unidos, como si sólo hubiera entre uno y otro dos horas.

En Proust, el pasado y el presente, los sueños y los pensamientos se dan la mano a través de los intervalos de espacio y tiempo; la sensibilidad, siempre sobre la pista de nuevos caminos, vaga por el espacio y el tiempo, y los límites de espacio y tiempo se desvanecen en esta corriente infinita y sin límites de las relaciones mutuas: todo esto corresponde exactamente a aquella mezcla de espacio y tiempo en que el cine se mueve. Proust nunca menciona fechas ni edades; nunca sabemos exactamente qué edad tiene el héroe de su novela, e incluso la relación cronológica de los acontecimientos queda muchas veces más bien vaga. Las vivencias y acontecimientos no están unidos por razón de su proximidad en el tiempo, y el intento de delimitarlos y disponerlos cronológicamente sería desde su punto de vista tanto más absurdo cuanto que, en su opinión, todo hombre tiene sus vivencias típicas que se repiten periódicamente. El muchacho, el joven y el hombre siempre experimentan fundamentalmente las mismas cosas; el significado de un incidente muchas veces no aparece en el horizonte hasta años después de haberlo experimentado y sufrido; pero apenas puede distinguir nunca el cúmulo de años que han pasado desde la vivencia a la hora presente en que está viviendo. ¿No es uno en cada momento de su vida el mismo niño o el mismo inválido o el mismo extranjero solitario con los mismos nervios despiertos, sensitivos y no aplacados? ¿No es uno en cada situación de la vida la persona capaz de vivir esto y aquello, que posee en los rasgos que se repiten de su vivencia la única protección contra el paso del tiempo? ¿No ocurren todas nuestras vivencias como si existieran al mismo tiempo? Y esta simultaneidad, ¿no es realmente la negación del tiempo? Y esta negación, ¿no es una lucha por recobrar aquella interioridad de que el tiempo y el espacio físicos nos privan?

Joyce lucha por la misma interioridad, por el mismo carácter directo de la vivencia, cuando, como Proust, rompe y confunde el

tiempo bien articulado y cronológicamente organizado. En su obra también es la intercambiabilidad del contenido de la conciencia lo que triunfa sobre la disposición cronológica de las vivencias; también para él el tiempo es un camino sin dirección, sobre el cual el hombre se mueve para un lado y para otro. Pero Joyce lleva la espacialización del tiempo incluso más allá que Proust, y muestra los acontecimientos interiores no sólo en secciones longitudinales, sino también transversales. Las imágenes, ideas, oleadas del cerebro y memorias se mantienen unas junto a otras de un modo absolutamente súbito y abrupto; apenas se concede ninguna atención a sus orígenes, y todo interés se pone en su contigüidad y su simultaneidad. La especialización del tiempo va tan lejos en Joyce que uno puede comenzar la lectura de *Ulises* por donde le parezca, con sólo un conocimiento somero del contexto, y no necesariamente después de una primera lectura, como se ha dicho, y casi en cualquier secuencia que uno escoja. El medio en el que el lector se encuentra es en realidad plenamente espacial, porque la novela describe no sólo el cuadro de una gran ciudad, sino que adopta también en cierta medida su estructura, la red de sus calles y plazas, en la que la gente va andando, entrando y saliendo, y parándose cuando y donde les place. Es sumamente característico de la calidad cinematográfica de esta técnica el hecho de que Joyce escribiera su novela no en la sucesión final de los capítulos, sino —como es costumbre en la producción de películas— independientemente del orden de la trama, y trabajara en varios capítulos al mismo tiempo.

Encontramos la concepción bergsoniana del tiempo, tal como se la usa en el cine y en la novela moderna —aunque no siempre de modo tan inconfundible como aquí—, en todos los géneros y direcciones del arte contemporáneo. La «simultaneidad de los estados del alma» es, sobre todo, la experiencia básica que enlaza las varias tendencias de la pintura moderna, el futurismo de los italianos con el expresionismo de Chagall, y el cubismo de Picasso con el surrealismo de Giorgio de Chirico o Salvador Dalí. Bergson descubrió el contrapunto de los procesos espirituales y la estructura musical de sus mutuas relaciones. Lo mismo que cuando escuchamos atentamente una obra musical tenemos en nuestros oídos la mutua con-

xión de cada nota con todas las que han sonado ya, de igual manera siempre poseemos en nuestras más profundas y vitales vivencias todo lo que hemos vivido y hecho nuestro en la vida. Si nos comprendemos a nosotros mismos, leemos nuestras propias almas como una partitura musical, resolvemos el caos de los sonidos entremezclados y los transformamos en un conjunto de diferentes voces. Todo arte es un juego con el caos y una lucha con él; está siempre avanzando, cada vez más peligrosamente, hacia el caos, y rescatando provincias, cada vez más extensas, del espíritu, de su garra. Si hay algún progreso en la historia del arte, consiste en el constante crecimiento de estas provincias rescatadas del caos. Con su análisis del tiempo, el cine está en la línea directa de esta evolución; ha hecho posible representar visualmente experiencias que han sido previamente expresadas sólo en formas musicales. No ha aparecido todavía, sin embargo, el artista capaz de llenar esta nueva posibilidad, esta forma todavía vacía, con vida real.

La crisis del cine, que parece estarse convirtiendo en una enfermedad crónica, se debe sobre todo al hecho de que el cine no encuentra sus escritores, o, dicho con mayor precisión, que los escritores no han encontrado su camino hacia el cine. Acostumbrados a hacer su voluntad, dentro de sus cuatro paredes, ahora se les exige que tengan en cuenta a productores, directores, guionistas, operadores, escenógrafos y técnicos de todas clases, aunque no reconozcan la autoridad de este espíritu de cooperación, e incluso ni la misma idea de cooperación artística en absoluto. Sus sentimientos se rebelan contra la idea de que la producción de obras de arte sea sometida a una entidad colectiva, a una empresa, y sienten como un desprecio al arte el que un dictado extraño, o, a lo sumo, una mayoría, tengan la última palabra en decisiones debidas a motivos que muchas veces ellos son incapaces de advertir. Desde el punto de vista del siglo XIX, la situación a la cual se pide al escritor que se rinda es completamente extraordinaria y antinatural. Las tareas atomizadas y artísticamente no vigiladas del presente se encuentran por primera vez con un principio opuesto a su anarquía. Porque el mero hecho de que exista una empresa artística basada en la cooperación, es prueba de una tendencia integradora de la cual —si se

hace caso omiso del teatro, donde en todo caso se trata más de la reproducción que de la producción de obras de arte— no ha habido ejemplo perfecto desde la Edad Media, y, en particular, desde las logias.

Cuán lejos está todavía la producción cinematográfica, sin embargo, del principio generalmente aceptado de un grupo artístico cooperativo, se muestra no sólo en la inhabilidad de la mayoría de los escritores para establecer una relación con el cine, sino también en un fenómeno como Chaplin, que cree que debe hacer por sí mismo la mayor cantidad posible de cosas en sus películas: protagonizar el primer papel, la dirección, el guión, la música. Pero incluso si esto es sólo el comienzo de un nuevo método de producción artística organizada, es decir el cañamazo, por el momento aún vacío, de una nueva integración, sin embargo, también aquí, como en toda la vida económica, social y política de la época presente, lo que se busca es una amplia planificación, sin la cual tanto nuestro mundo cultural como el material amenazan deshacerse en pedazos. Nos encontramos aquí con la misma tensión que hallamos en toda nuestra vida social: democracia y dictadura, especialización e integración, racionalismo e irracionalismo, en choque mutuo. Pero si incluso en el campo de la economía y de la política la planificación no puede siempre resolverse imponiendo reglas de conducta, aún menos es posible en arte, donde toda violación de la espontaneidad, toda forzada nivelación del gusto, toda regulación institucional de la iniciativa personal van envueltas en grandes peligros, aunque no tan mortales como se suele imaginar.

Pero ¿cómo en una época de la más extremada especialización y del más refinado individualismo han de realizarse la armonía y la integración de los esfuerzos individuales? ¿Cómo, por hablar en un nivel práctico, hay que poner fin a una situación en la que las invenciones literarias más aquejadas de pobreza sostienen muchas veces las películas de más éxito técnico? No es un problema de directores competentes contra escritores incompetentes, sino de dos fenómenos que pertenecen a diferentes períodos de tiempo: el escritor solitario y aislado que depende de sus propios recursos, y los problemas del cine, que sólo pueden ser resueltos colectivamente. La unidad cinematográfica cooperativa anticipa una técnica social

a la cual no estamos todavía adecuados, lo mismo que la cámara recién inventada anticipó una técnica artística de la cual nadie en el mundo conocía realmente la importancia y la fuerza. La reunión de las funciones divididas, en primer lugar la unión personal del director y del autor, que se ha surgido como un medio de superar la crisis, sería más bien una evasión del problema que su solución, porque impediría, pero no aboliría, la especialización que ha de superarse, y no produciría, sino que sólo evitaría la necesidad de planificación que es requerida. Incidentalmente, el principio monístico-individual en la distribución de las varias funciones, en lugar de una división del trabajo colectivamente organizada, corresponde, no sólo exteriormente y desde el punto de vista técnico, a un método de trabajo de aficionado, sino que también implica una falta de tensión interior que recuerda la simplicidad del cine de aficionados. ¿O es que todo el esfuerzo de lograr una producción de arte basada en la planificación ha sido sólo una alteración temporal, un mero episodio, que ahora es barrido otra vez por la corriente poderosa del individualismo? ¿Puede el cine quizá no ser el comienzo de una nueva era artística, sino únicamente la continuación de la vieja cultura individualista, aún llena de vitalidad, a la cual debemos el conjunto del arte posterior a la Edad Media? Sólo si fuera así sería posible resolver la crisis del cine por la unión personal de ciertas funciones, esto es, abandonando en parte el principio del trabajo colectivo.

La crisis del cine está, sin embargo, relacionada con una crisis en el público mismo. Los millones y millones que llenan los muchos millones de cines que hay en el mundo, desde Hollywood a Shangai y de Estocolmo a El Cabo, cada día y cada hora, esta única liga de la humanidad extendida a todo el mundo tiene una estructura social muy confusa. El único vínculo entre estas gentes es que afluyen a los cines, y vuelven a salir tan amorfas como se volcaron en ellos; siguen siendo una masa heterogénea, inarticulada, informe, cuyo único rasgo común es el de no pertenecer a una clase o cultura uniforme, y en la que se entrecruzan todas las categorías sociales. Esta masa de asistentes al cine apenas puede llamarse propiamente un «público», porque sólo cabe describir como tal a un grupo más o menos cons-

tante de seguidores, que en cierta medida sea capaz de garantizar la continuidad de la producción en un cierto campo de arte. Las aglomeraciones que constituyen un público se basan en la mutua inteligencia; incluso si las opiniones están divididas, divergen sobre un plano idéntico. Pero con las masas que se sientan juntas en los cines y que no han experimentado ninguna clase de formación intelectual previa en común, sería fútil buscar tal plataforma de mutua inteligencia. Si les desagrada una película, hay tan pequeña probabilidad de acuerdo entre ellos en cuanto a las razones para que rechacen la misma, que hay que suponer que incluso la aprobación general está basada en un malentendido.

Las unidades homogéneas y constantes de público que, como mediadores entre los productores de arte y los estratos sociales sin verdadero interés por el arte, han desempeñado siempre una función fundamentalmente conservadora, se disuelven con la progresiva democratización del disfrute del arte. Los auditorios burgueses abonados a los teatros estatales y municipales del siglo pasado formaban un cuerpo más o menos uniforme, orgánicamente desarrollado, pero con el fin del teatro de repertorio, incluso los últimos restos de este público fueron aventados, y desde entonces un público integrado ha llegado a existir sólo en circunstancias particulares, aunque en algunos casos el volumen de tales públicos ha sido mayor que nunca antes. Era en su conjunto idéntico con el público que va por casualidad al cine y que ha de ser atrapado con atractivos nuevos y originales cada vez, y siempre lo mismo. El teatro de repertorio, la representación en serie del teatro y el cine marcan las etapas sucesivas en la democratización del arte y la gradual pérdida del carácter de fiesta que era antes en mayor o menor medida el signo de toda forma de teatro. El cine da el paso final en este camino de profanación, porque incluso asistir al teatro moderno de las metrópolis donde se exhibe alguna pieza popular o de otra clase exige una cierta preparación interna y externa —en muchos casos los asientos han de ser reservados con antelación, uno tiene que venir a una hora fija y ha de disponerse para estar con toda la tarde ocupada—, mientras que uno asiste al cine de paso, con el vestido de todos los días y en cualquier momento de la sesión continua.

El punto de vista cotidiano de la película está en perfecto acuerdo con la improvisación y la falta de pretensiones que tiene ir al cine.

El cine significa el primer intento, desde el comienzo de nuestra civilización individualista moderna, de producir arte para un público de masas. Como es sabido, los cambios en la estructura del público teatral y lector, unidos al comienzo del siglo pasado con la ascensión del teatro de bulevar y la novela de folletín, formaron el verdadero comienzo de la democratización del arte, que alcanza su culminación en la asistencia en masa a los cines. La transición del teatro privado de las cortes de los príncipes al teatro burgués y el municipal, y después a las empresas teatrales, o de la ópera a la opereta y después a la revista, marcaron las fases separadas de una evolución caracterizada por el afán de captar círculos cada vez más amplios de consumidores, para cubrir el coste de inversiones cada vez más cuantiosas. El montaje de una opereta podía sostenerse con un teatro de tamaño mediano; el de una revista o un gran ballet tiene que pasar de una gran ciudad a otra; para amortizar el capital invertido, los asistentes al cine del mundo entero tienen que contribuir a la financiación de una gran película. Pero es este hecho el que determina la influencia de las masas sobre la producción de arte. Por su mera presencia en las representaciones teatrales en Atenas o en la Edad Media, ellas nunca fueron capaces de influir directamente en la marcha del arte; sólo desde que han entrado en escena como consumidores y han pagado el precio real de su disfrute se han convertido las condiciones en que pagan sus dineros en factor decisivo en la historia del arte.

Siempre ha existido un elemento de tensión entre la calidad y la popularidad del arte, lo cual no quiere en modo alguno decir que las amplias masas del pueblo hayan alguna vez tomado por principio posición contra el arte cualitativamente bueno en favor del arte inferior. Naturalmente, la apreciación de un arte más complicado se les presenta con mayores dificultades que el arte más sencillo y menos desarrollado, pero la falta de comprensión adecuada no les impide necesariamente aceptar este arte, aunque no sea exactamente a causa de su calidad estética. El éxito entre ellas está completamente divorciado de criterios cualitativos. Las masas no reaccionan ante lo que es artísticamente bueno o malo, sino ante impresiones por las

cuales se sientan aseguradas o alarmadas en su propia esfera de existencia. Toman interés en lo artísticamente valioso con tal de que les sea presentado de forma acomodada a su mentalidad, esto es, con tal de que el tema sea atractivo. Las probabilidades de éxito de una buena película son desde este punto de vista mejores desde un principio que las de una buena pintura o un poema. Porque, aparte del cine, el arte progresista es un libro casi cerrado hoy para los no iniciados; es intrínsecamente impopular porque sus medios de comunicación se han transformado, en el curso de un largo y autónomo desarrollo, en una especie de cifra secreta, mientras que aprender el lenguaje del cine que se iba desarrollando era un juego de niños hasta para el más primitivo público de cine.

De esta feliz circunstancia podría uno sentirse inclinado a extraer conclusiones optimistas sobre el futuro del cine, si uno no supiera que aquella especie de concordia intelectual no es más que el estado de infancia paradisíaca, y se repite probablemente tan a menudo como surgen artes nuevas. Quizá todos los medios cinematográficos de expresión no sean ya inteligibles en la próxima generación, y ciertamente más pronto o más tarde surgirá el abismo que incluso en este campo separe al lego del entendido. Sólo un arte joven puede ser popular, porque, tan pronto como se hace viejo, es necesario, para comprenderlo, estar familiarizado con los estados anteriores de su evolución. Entender un arte significa ver la vinculación necesaria entre sus elementos formales y materiales. Mientras un arte es joven hay una relación natural y sin problemas entre su contenido y sus medios de expresión, es decir hay un camino directo que va de su tema a sus formas. En el curso del tiempo, estas formas se hacen independientes del material temático, se vuelven autónomas, más pobres en significación y más difíciles de interpretar, hasta que resultan accesibles sólo a un estrato muy pequeño del público. En el cine este proceso apenas ha comenzado, y muchos de los que van al cine aún pertenecen a la generación de los que vieron su nacimiento y atestiguaron la plena significación de sus formas. Pero el proceso de extrañamiento se percibe ya en el abandono por los directores del día de la mayoría de los llamados medios de expresión «cinematográficos». Los efectos antaño tan fa-

voritos producidos por diferentes ángulos de la cámara y por maniobras que cambian las distancias y las velocidades, por los trucos de montaje y copia, los primeros planos y las panorámicas, los cortes y los *flash-backs* parecen afectados e innaturales hoy porque los directores y los operadores concentran su atención, bajo la presión de una generación ya con menor mentalidad cinematográfica, en la narración clara, suave y emocionante de la historia y creen que pueden aprender más de los maestros de la *pièce bien faite* que de los maestros del cine mudo.

Es inconcebible que en el presente estadio de desarrollo cultural un arte pueda comenzar desde el principio, aun cuando, como el cine, tenga a su disposición medios completamente nuevos. Incluso la trama más sencilla tiene una historia e implica ciertas fórmulas épicas y dramáticas de los períodos anteriores de literatura. El cine, cuyo público está en el nivel medio del pequeñoburgués, toma en préstamo estas fórmulas a la novela ligera de la clase alta y entretiene al público de hoy con los efectos dramáticos de ayer. La producción cinematográfica debe sus mayores éxitos a la comprobación de que la mente del pequeñoburgués es el punto de encuentro psicológico de las masas. La categoría psicológica de este tipo humano tiene, sin embargo, una dimensión más amplia que la categoría sociológica de la auténtica burguesía; abarca fragmentos tanto de las clases superiores como de las inferiores, es decir los muy considerables elementos que, cuando no están comprometidos en una lucha directa por su existencia, unen sus fuerzss sin reserva alguna a la burguesía, sobre todo en materia de diversiones. El público de masas del cine es el producto de este proceso igualador, y si el cine ha de ser provechoso, ha de basarse en aquella clase de la que procede la nivelación intelectual.

La clase media, especialmente desde que la «nueva burguesía», con su ejército de «empleados», funcionarios civiles menores y empleados privados, viajantes de comercio y dependientes de tienda, ha llegado a existir, se ha acomodado «entre las clases» y siempre ha sido utilizada para llenar los vacíos entre ellas<sup>26</sup>. Siem-

---

<sup>26</sup> Cf. Emil Lederer-Jakob Marschak, *Der neue Mittelstand*, en *Grundriss der Sozialökonomik*, IX, 1, 1926, págs. 121 sigs.

pre se ha sentido amenazada desde arriba y desde abajo, pero ha preferido abandonar sus verdaderos intereses antes que sus esperanzas y supuestas perspectivas. Ha pedido ser considerada como parte de la alta burguesía, aunque en realidad ha compartido el destino de la clase inferior. Pero sin una posición social delimitada y clara no es posible una conciencia consecuente y una visión coherente de la vida, y el productor cinematográfico ha tenido la habilidad de confiarse con toda seguridad a la desorientación de estos elementos desarraigados de la sociedad. La actitud pequeñoburguesa ante la vida se tipifica por un optimismo sin ideas y sin críticas. Cree que en último término no tienen importancia las diferencias sociales y, de acuerdo con esto, necesita ver películas en las que la gente pase, sencillamente, de un estrato social a otro. A esta clase media el cine le proporciona el cumplimiento del romanticismo social que la vida nunca comprueba y que las bibliotecas jamás realizan de manera tan seductora como el cine con su ilusionismo. «Cada uno es el arquitecto de su propia fortuna», tal es su suprema creencia, y la ascensión es el motivo básico de las fantasías del deseo que la atraen al cine. Will Hays, el que fue antaño «zar del cine», estaba bien seguro de esto cuando incluyó en sus orientaciones para la industria estadounidense de cine la consigna de «mostrar la vida de las clases superiores».

El desarrollo de la fotografía con movimiento en el cine, como arte, dependió de dos hazañas: la invención del primer plano –atribuida al director estadounidense D. W. Griffith– y un nuevo método de interpolación, descubierto por los rusos, el llamado montaje. Los rusos, desde luego, no inventaron la frecuente interrupción de la continuidad de la escena; los estadounidenses ya habían tenido a su disposición estos medios de producir atmósferas excitadas o aceleraciones dramáticas; pero el nuevo factor en el método ruso fue la restricción de los montajes a los primeros planos –prescindiendo de la inserción de planos generales informativos– y la reducción, llevada hasta los límites de lo infinitesimal, de los montajes separados. De esta manera, los rusos lograron inventar un estilo expresionista de cine para la descripción de ciertos estados de ánimo agitados, ritmos nerviosos y velocidades desgarradoras, lo

cual hizo posible efectos completamente nuevos, inalcanzables en cualquier otro arte. La calidad revolucionaria de esta técnica de montaje no consistía tanto, sin embargo, en la brevedad de los cortes, en la velocidad y el ritmo del cambio de escena y en la extensión de los límites de lo cinematográficamente factible, cuanto en el hecho de que ya no eran los fenómenos de un mundo homogéneo de objetos, sino de elementos completamente heterogéneos de la realidad, lo que se ponía cara a cara.

Así, Eisenstein mostró la siguiente secuencia en *El acorazado Potemkin*: hombres trabajando desesperadamente, sala de máquinas del buque; manos ocupadas, ruedas que giran; rostros alterados por el trabajo, presión máxima del manómetro; una cara empapada de transpiración, una caldera hirviendo; un brazo, una rueda; una rueda, un brazo; máquina, hombre; máquina, hombre; máquina, hombre. Dos realidades extremadamente diferentes, una espiritual y otra material, se juntaron, y no sólo se juntaron, sino que se identificaron, pues de hecho una procedía de la otra. Pero tal consciente y deliberado paso suponía una filosofía que niegue la autonomía de cada una de las esferas de la vida, como hace el surrealismo, y como el materialismo histórico ha hecho desde el mismo comienzo.

Esto no es simplemente una cuestión de analogías, sino de ecuaciones. Y que la confrontación de las diferentes esferas no es meramente metafórica resulta, incluso, más obvio cuando el montaje ya no muestra dos fenómenos interrelacionados, sino uno solo, y, en lugar del que se espera por el contexto, aparece el sustituido. Así, en *El fin de San Petersburgo*, Pudovkin muestra un candelero de cristal tembloroso en vez del poder destrozado de la burguesía; una escalera muy pendiente e infinita sobre la cual va subiendo una pequeña figura humana laboriosamente, en vez de la jerarquía oficial, sus miles de escalones intermedios y su cima inalcanzable. En *Octubre*, de Eisenstein, el crepúsculo de los zares está representado por negras estatuas ecuestres sobre pedestales inclinados, estatuas trémulas de budas usadas como tentetiesos e ídolos de negros destrozados. En *La huelga*, las ejecuciones están sustituidas por escenas en una carnicería. En todas partes se encuentran cosas sustituyendo a

ideas; cosas que revelan el carácter ideológico que aquéllas poseen. Una situación históricosocial nunca acaso ha encontrado expresión más directa en el arte que la crisis del capitalismo y la filosofía marxista de la historia en esta técnica de montaje. Una túnica cubierta de condecoraciones pero sin cabeza significa el automatismo de la máquina de guerra en estas pelícias rusas; nuevas y fuertes botas de soldados, la ciega brutalidad del poder militar. Así, en *El acorazado Potemkin* vemos una y otra vez sólo estas pesadas, indestructibles e inmisericordes botas, en lugar de los cosacos avanzando continuamente. Buenas botas son la condición previa del poder militar, tal es la significación de este montaje de *pars pro toto*, lo mismo que el significado del anterior ejemplo tomado de *El acorazado Potemkin* era que las masas victoriosas no son más que la personificación de la máquina triunfante. El hombre, con sus ideas, su fe y su esperanza, es meramente una función del mundo material en que vive; la doctrina del materialismo histórico se convierte en el principio formal del arte en el cine ruso. No debe olvidarse, sin embargo, que todo el método de presentación del cine, especialmente su técnica del primer plano, que favorece la descripción de los elementos materiales desde un principio y está calculada para darles un papel importante como motivo, hace concesiones a este materialismo. Por otra parte, la cuestión de si el conjunto de esta técnica, en la que las propiedades son puestas en primer término, no es ya un producto del materialismo, no puede despacharse sencillamente. Porque el hecho de que el cine sea la creación de la época histórica que ha presenciado la exposición de las bases ideológicas del pensamiento humano no es mayor coincidencia que el hecho de que los rusos hayan sido los primeros exponentes clásicos de este arte.

Los directores de cine de todo el mundo, sin consideraciones por sus divergencias nacionales e ideológicas, han adoptado las formas básicas del cine ruso, confirmando con ello que tan pronto como el contenido es trasladado a la forma, la forma puede ser tomada y usada como un recurso puramente técnico, sin el fondo ideológico de que ha surgido. La paradoja de la historicidad y de la atemporalidad en arte está arraigada en esta capacidad de la forma

para convertirse en autónoma: «¿Es Aquiles concebible en una era de pólvora y plomo? O ¿para qué sirve *Iliada* en esta época de prensa y de rotativa? ¿No tienen que perder necesariamente su significado la canción y la leyenda en la época de la prensa? Pero la dificultad no es que el arte y la épica griega estén unidos a ciertas formas de desarrollo social, sino, más bien, que nos den a nosotros satisfacción estética hoy, que en un sentido actúen como norma, como modelo inalcanzable.» Las obras de Eisenstein y Pudovkin son, en algunos aspectos, las epopeyas heroicas del cine; que sean consideradas como modelo, independientemente de las condiciones sociales que hicieron posible su realización, no es más sorprendente que el que Homero nos proporcione todavía suprema satisfacción artística.

El cine es el único arte en el que la Rusia soviética tiene ciertos logros a su favor. La afinidad entre el nuevo Estado comunista y la nueva forma de expresión es evidente. Ambos son fenómenos revolucionarios que avanzan por caminos nuevos, sin pasado histórico, sin tradiciones que aten y paralicen, sin premisas de naturaleza cultural o rutinaria de ninguna especie. El cine es una forma elástica, extremadamente maleable, inexhausta, que no ofrece resistencia interior a la expresión de las nuevas ideas. Es un medio de comunicación sin artificios, popular, que hace una llamada directa a las amplias masas, un instrumento ideal de propaganda, cuyo valor fue inmediatamente reconocido por Lenin. Su atractivo como *entretenimiento irreprochable*, es decir *históricamente sin compromiso*, era tan grande desde el punto de vista de la política cultural comunista desde un principio, su estilo de libro de láminas, tan fácil de abarcar, la posibilidad de usarlo para propagar ideas a la gente sin cultura, tan sencilla, que parecía haber sido creado especialmente para las finalidades de un arte revolucionario.

El cine es, además, un arte desarrollado sobre los cimientos espirituales de la técnica, y, por consiguiente, tanto más de acuerdo con la tarea a él encomendada. La máquina es su origen, su medio y su más adecuado objeto. Las películas son «fabricadas» y permanecen enrolladas en un aparato, en una máquina, en un sentido más estricto que los productos de las otras artes. La máquina se sitúa tan-

to entre el sujeto creador y su obra como entre el sujeto receptor y su goce del arte. El movimiento a motor, mecánico, autodinámico, es el fenómeno básico del cine. Correr en vehículo y a pie, viajar y volar, escapar y perseguir, superar obstáculos espaciales, es el tema cinematográfico por excelencia. El cine nunca se siente tan en su elemento como cuando tiene que describir movimiento, velocidad y andar. Las maravillas y los sorprendentes trucos de instrumentos, autómatas y vehículos están entre sus más antiguos y eficaces temas. Las antiguas comedias cinematográficas expresaban unas veces ingenua admiración, otras, arrogante desprecio de la técnica, pero en la mayoría de los casos eran el autodespedazarse del hombre cogido en las ruedas de un mundo mecanizado. El cine es, ante todo, una «fotografía», y ya como tal es un arte técnico, con orígenes mecánicos y orientado hacia la repetición mecánica<sup>27</sup>; en otras palabras, gracias a la economía de su reproducción, un arte popular y fundamentalmente «democrático». Es perfectamente comprensible que le viniera bien al bolchevismo con su apasionamiento por la máquina, su fetichismo de la técnica y su admiración por la eficacia. Lo mismo que es comprensible que rusos y estadounidenses, como pueblos de mentalidad más técnica, fueran socios y rivales en el desarrollo de este arte. El cine no estaba, sin embargo, sólo de acuerdo con el tecnicismo de unos y otros, sino también con su interés por lo documental, los hechos y lo real. Las más importantes obras de arte cinematográfico ruso son, en cierto modo, películas documentales, y lo mejor que debemos al cine estadounidense consiste en la reproducción documental de la vida estadounidense, de la diaria rutina de la máquina económica estadounidense, de las ciudades de rascacielos y de las granjas del Medio Oeste, la policía estadounidense y el mundo de los gánsteres. Porque una película es tanto más cinematográfica cuanto mayor parte tienen los hechos extrahumanos y materiales en su descripción de la realidad; en otras palabras, cuanto mayor es la conexión en tal descripción entre el hombre y el mundo, la personalidad y el ambiente, el fin y los medios.

---

<sup>27</sup> Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. en «Zeitschr. für Sozialforschung», 1936, V/1, pág. 45.

Esta tendencia a los hechos, a lo auténtico —al «documento»—, evidencia no sólo la intensificada hambre de realidad que caracteriza a la época presente, su deseo de estar bien informada sobre el mundo, con un ulterior móvil activista, sino también la repugnancia a aceptar las finalidades artísticas del siglo pasado, que se expresa en la huida del argumento y del héroe individual, psicológicamente diferenciado. Esta tendencia, que está ligada, en la película documental, con una eliminación del actor profesional, significa también no sólo el deseo, siempre recurrente en la historia del arte, de mostrar la simple realidad, la verdad sin afeites, los hechos sin adulterar, esto es, la vida «como realmente es», sino frecuentemente una renuncia al arte al mismo tiempo. En nuestra edad, el prestigio de la estética está siendo minado de muchas maneras. La película documental, la fotografía, las noticias en los periódicos, la novela-reportaje ya no son arte, en absoluto, en el antiguo sentido. Además, los más inteligentes y mejor dotados representantes de estos géneros no insisten, en modo alguno, en que sus producciones hayan de ser descritas como «obras de arte»; más bien sostienen la opinión de que el arte ha sido siempre un subproducto, habiendo surgido al servicio de una finalidad condicionada ideológicamente.

En la Rusia soviética el arte es considerado completamente como medio para un fin. Este utilitarismo está, desde luego, condicionado, sobre todo, por la necesidad de poner todos los medios disponibles al servicio de la propaganda comunista y de exterminar el esteticismo de la cultura burguesa, que con su «arte por el arte», su actitud contemplativa y quietista ante la vida, según allí se dice, implica el mayor peligro posible para la revolución social. Es la seguridad de este peligro lo que hace imposible para los arquitectos de la política cultural bolchevique hacer justicia al desarrollo artístico de los últimos cien años, siendo la denegación histórica de este desarrollo lo que vuelve sus opiniones sobre el arte tan pasadas de moda. Preferirían hacer retroceder la situación histórica del arte al nivel de la Monarquía de Julio. Y no es sólo en la novela donde tienen presente el realismo de mediados del siglo pasado; en otras artes, particularmente en pintura, estimulan la misma tendencia. En

un sistema de planificación universal y en plena lucha por la mera existencia, el arte no puede ser abandonado a que se procure su propia salvación. Pero la reglamentación del arte no carece de peligros, incluso desde el punto de vista de su fin inmediato: en el proceso tiene que perder mucho de su valor como instrumento de propaganda.

Es ciertamente exacto que el arte ha producido muchas de sus mayores creaciones bajo la imposición y el dictado, y que tuvo que conformarse a las exigencias de un implacable despotismo en el antiguo Oriente y a las peticiones de una cultura rígidamente autoritaria en la Edad Media. Pero incluso la coerción y la censura tienen diferente significación y efecto en los distintos períodos de la historia. La principal diferencia entre la situación de hoy y la de las épocas anteriores es que nos encontramos en un momento después de la Revolución francesa y del liberalismo del siglo XIX, y que toda idea que pensamos, todo impulso que sentimos, está empapado de este liberalismo. Se podrá argüir muy bien que también el cristianismo tuvo que destruir una civilización muy adelantada y relativamente liberal, y que el arte medieval surgió de muy modestos comienzos; pero no hay que olvidar, sin embargo, que el arte cristiano primitivo tuvo, en realidad, un arranque completamente nuevo, mientras que el arte actual parte de un estilo que estaba históricamente ya altamente desarrollado, aunque se encuentre muy alejado temporalmente de nosotros. Pero incluso si se estuviera dispuesto a aceptar que los sacrificios exigidos son el precio de un nuevo «goticismo», no hay ninguna garantía de que este «goticismo» no se convirtiera otra vez, como en la Edad Media, en posesión exclusiva de una minoría cultural relativamente pequeña.

El problema no es limitar el arte al horizonte actual de las grandes masas, sino extender el horizonte de las masas tanto como sea posible. El camino para llegar a una verdadera apreciación del arte pasa a través de la educación. No la simplificación violenta del arte, sino la educación de la capacidad de juicio estético es el medio por el cual podrá impedirse la constante monopolización del arte por una pequeña minoría. Aquí también, como en todo el campo de la política cultural, la gran dificultad es que toda inte-

rrupción arbitraria de la evolución esquivando el problema real, esto es, crea una situación en la que el problema no se plantea, y, por consiguiente, no hace más que retrasar la tarea de hallar una solución. Apenas existe hoy ningún camino practicable que conduzca a un arte primitivo y, sin embargo, válido. Hoy, arte auténtico, progresivo, creador, puede significar sólo arte complicado. Nunca será posible para todos disfrutarlo y apreciarlo en igual medida, pero la participación de las grandes masas puede ser en él aumentada y profundizada. Las premisas para mitigar el monopolio cultural son, ante todo, económicas y sociales. No podemos hacer sino luchar por la creación de estas premisas.



## Índice onomástico

- Academia, 20, 31, 154, 162, 166, 173, 174, 175, 176, 202, 320, 431.  
Academia de Bellas Artes, 176.  
Académie des Inscriptions, 21.  
*Adam Bede* (Eliot), 418.  
Addison, Joseph, 54, 55, 57, 58, 370.  
Adolphe (Constant), 86.  
*Age of Despair* (Shelley), 224.  
*Aída* (Verdi), 352.  
Aksakov, Tolstói, 400.  
*Al pueblo de los trabajadores* (Tolstói), 412.  
*Al revés* (Huysmans), 438.  
Albert, Maurice, 216.  
Alejandro II, 413.  
Alexis, Paul, 335, 433.  
Aliosha (Dostoievski), 405.  
Altdorfer, Albrecht, 118.  
*Amadís*, 33.  
Amadís, 33.  
Ambigu-Comique (teatro), 216.  
*Aminia* (Tasso), 28.  
*Amor y engaño* (*Kabale und Liebe*) (Schiller), 109.  
Ana (reina), 55, 58.  
*Ana Karenina* (Tolstói), 273, 395, 409, 415, 417.  
*Ana Karenina* (Tolstói), 409, 410.  
*Années de Pélerinage* (Liszt), 241.  
Antal, F., 145.  
Antígona, 396.  
Antoine, André, 465.  
Antonio (Goethe), 104.  
Antonio (Shakespeare), 107.  
*Antony* (Dumas), 221.  
Aquiles, 517.  
Ariosto, Ludovico, 27.  
Aristófanes, 342.  
*Armancia* (Stendhal), 286.  
Arnold, Matthew, 225, 329, 460.  
Arsenal, 205, 208.  
Arzobispo de Salzburgo, 92.  
Asociación de San Lucas (Academia), 173.  
Asselineau, 427.  
Assézat, J., 83.  
*Astrea* (D'Urfé), 28, 272.  
Atkinson, Nora, 262.  
Atridas, 293.  
Augier, Emile, 221, 320, 337, 339, 340, 341, 344, 346.  
Augusto, 26.  
Austen, Jane, 53, 370, 373, 379, 381, 456.  
*Axel* (Villiers de l'Isle-Adam), 437.  
*Axel* (Villiers de l'Isle-Adam), 437.  
Aynard, Joseph, 17, 18, 49, 171, 182.  
Ayrton, Michael, 493.  
Bab, Julius, 232.  
Babbitt, Irving, 84.  
Babeuf, Fr. N., 258.  
Bach, Johann Sebastian, 89, 90, 241, 242, 494.  
Bach, Philippe Emmanuel, 92.  
Bainville, Jacques, 114.  
Baker, Ernest A., 381.  
Baler, Leo, 72, 91, 131.  
Balzac, Honoré de, 34, 80, 83, 86, 99, 204, 208, 222, 233, 240, 248, 249, 250, 252, 254, 256, 257, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 270, 271, 274, 275, 276, 277, 286, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306,

- 317, 318, 319, 323, 324, 372,  
374, 377, 379, 383, 395, 399,  
402, 413, 446, 452, 458, 461,  
463, 465, 472, 498.
- Barbizon (pintores de), 316, 429.
- Bardèche, Maurice, 263, 275, 276,  
284, 292.
- Barnwell, George, 96.
- Barón de Canitz, 120.
- Barraclough, Geoffrey, 115.
- Barrès, Maurice, 431, 432, 433, 434,  
454, 462, 487.
- Barricades* (Vitet), 217.
- Batho, E., 364, 381.
- Battoni, 154, 159.
- Baudelaire, Charles, 83, 212, 297,  
303, 320, 321, 338, 342, 348,  
355, 432, 434, 436, 437, 440,  
441, 442, 444, 445, 446, 447,  
458, 460, 492.
- Baudelaire* (Sartre), 458.
- Baudry, Paul, 311, 318.
- Bayle, Pierre, 11.
- Bazille, Frédéric, 430.
- Bazin, German, 493.
- Beardsley, Aubrey, 441, 458, 459.
- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron  
de, 98, 149, 221.
- Becque, Henri, 465.
- Bédier, 12.
- Beers, Henry A., 207, 233.
- Beethoven, Ludwig van, 41, 93, 240,  
243, 287, 288, 412.
- Bekker, Paul, 352.
- Belinski, V. Gr., 391, 393.
- Beljame, Alexandre, 52, 55, 58.
- Bellange, Jacques, 147.
- Bellesort, André, 298, 339, 419.
- Benda, Julien, 497.
- Benjamin, Walter, 518.
- Benoît, François, 161, 168, 173, 175,  
177, 184.
- Béranger, Pierre-Jean de, 213, 214.
- Berdiaeff, Nicolas, 393.
- Bérenger, Henri, 432.
- Bergeret, 18.
- Bergson, Henri, 432, 462, 471, 479,  
480, 481, 486, 487, 491, 499,  
506.
- Berlioz, Hector, 241, 242.
- Berthelot, 321.
- Berthet (Stendhal), 278, 279.
- Bertin, 259, 320.
- Besújov, Piotr (Tolstói), 394, 401.
- Beyle, Henri, 280 ; véase Stendhal.
- Biedermann, Karl, 113, 116.
- Billiet, Joseph, 175.
- Bismarck, 350.
- Björnstjerne, 469, 472.
- Blackpool, Stephen, 377.
- Blake, William, 180, 224.
- Blanc, Louis, 257.
- Boccaccio, Giovanni, 26.
- Bogart, Humphrey, 229.
- Böhme, Jakob, 118.
- Boileau, Nicolas, 11, 30, 33, 194.
- Bolingbroke, 57.
- Bonn, M. J., 487.
- Bor, Marie, 296.
- Borbones (dinastía), 201, 213.
- Bosuet, Jacques-Bénigne, 11, 16, 272.
- Boucher, François, 9, 31, 42, 44, 153.
- Bouilly, 217.
- Boulangier, 208, 239, 318.
- Bourget, Paul, 284, 290, 331, 428,  
431, 432, 433, 434.
- Bourguereau, 318.
- Bourl Honne, P., 381.
- Bouvier, Émile, 314, 315.
- Bowra, C. M., 454.
- Bradbrook, M. C., 470.
- Bradley, 480.
- Brailsford, H. N., 227.
- Brand (Ibsen), 470, 471.
- Brandes, Georg, 200, 211, 471.
- Braque, George, 489.
- Bremond, Henri, 453.
- Breton, André, 263, 292, 490, 492,  
494, 495, 496.
- Brieux, 466.
- Bruford, W. H., 120.
- Brüggemann, Fritz, 109.
- Brunetière, Ferdinand, 325, 432.
- Bruno, Giordano, 496.

## Índice onomástico

- Büchner, Georg, 391.  
 Buloz, 262, 265, 320.  
 Bunyan, John, 78.  
*Burgraves* (Hugo), 266.  
 Burke, Edmund, 136, 225, 358, 391, 451.  
 Burnham, James, 486.  
 Butler (obispo), 180.  
 Buttke, E., 297.  
 Byron, George Gordon, 193, 204, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 239, 252, 265, 292.
- Campanella, Tommaso, 57.  
*Canción de Navidad* (Dickens), 417.  
*Cándida* (Shaw), 346.  
 Capilla del palacio de Versalles, 21.  
 Carlos (Schiller), 107.  
 Carlos I, 97.  
 Carlos V, 114.  
 Carlos X, 209.  
 Carlyle, Thomas, 357, 358, 359, 360, 363, 364, 365, 368, 377.  
 Carmen (Mérimée), 230.  
*Carnaval* (Schumann), 241.  
 Carr, E. H., 392, 399.  
 Caruso, Enrico, 367.  
*Casa de muñecas* (Ibsen), 302.  
 Casaubon (Eliot), 383.  
 Cassagne, Albert, 165, 267, 427.  
 Cassirer, Ernst, 185.  
 Castiglione, Baldesar, 27.  
*Castillo de Otranto* (Walpole), 76.  
 Castorp, Hans, 86.  
 Caylus, 150.  
 Cazamian, Louis, 369, 371, 375, 381, 382, 460.  
 Céladon, 33.  
*Cénacle*, 205, 206, 207, 208, 209, 313.  
 Cerfber, A., 303.  
 Cervantes, Miguel de, 450, 470.  
 Césares, 23.  
 Cézanne, Paul, 159, 427, 430, 485.  
 Chagall, Marc, 489, 506.  
 Chaikovski, Piotr Ilich, 494.  
 Champfleury, Jules, 260, 313, 314, 445.
- Chaplin, Charles, 508.  
 Chardin, Jean-Baptiste-Simeón, 9, 31, 41, 42, 43, 44, 157.  
 Charles-Brun, 335.  
*Charles-le-Téméraire* (Pixérécourt), 220.  
 Charléty, S., 255.  
 Charpentier, John, 452.  
 Chateaubriand, François-René de, 170, 179, 193, 203, 204, 205, 209, 228, 229, 234, 239, 252, 253, 284, 292, 434.  
*Chef d'oeuvre inconnu* (Balzac), 305, 383, 452.  
 Chéjov, Antón, 418, 447, 462, 463, 464, 465.  
 Chénier, André, 151, 152.  
 Chernishevski, Nicolái, 390, 393.  
 Chesterton, Gilbert Keith, 373, 459, 487.  
 Chopin, Fryderyk, 240, 242, 243, 244.  
 Christ, Wilhelm V., 25.  
 Christophe, J., 303.  
 Cicerón, Marco Tulio, 49.  
*Citèrea* (Watteau), 29.  
 Clarisa (Richardson), 80.  
*Clarissa Harlowe*, 272.  
 Claudel, Paul, 432.  
 Claudio de Lorena, 145.  
 Club Revolutionnaire des Arts, 175.  
 Cluttron-Brock, A., 363, 365.  
 Cobban, Alfred, 225.  
 Cochin, 150, 155.  
 Colección Chantrey, 361.  
 Coleridge, Samuel Taylor, 191, 224, 226, 235, 358, 480.  
 Colet, Louise, 329.  
 Collins, A. S., 53, 59, 62.  
 Comédie Française, 216, 217.  
*Commedia dell'arte*, 216.  
*Commune de Paris*, 175, 327, 419, 420.  
 Commune des Arts, 175.  
*Compendio de viajes* (Smollett), 62.  
 Comte, Auguste, 259, 391.  
 Conde Caylus, 31, 154.  
 Conde de Sunderland, 57.  
 Conde Manteuffel, 116.  
 Conde Mosca (Stendhal), 283.

- Condesa de Warwick, 57.  
*Confesión* (Dostoievski), 414.  
 Congreve, William, 57, 60.  
*Conjectures on Original Composition*  
 (Young), 131.  
 Conrad, Michael, 321.  
 Constable, John, 236, 237, 316, 429.  
 Constant, Benjamin, 172, 205, 228,  
 253, 396.  
*Constitutionnel*, 261.  
 Corbière, Tristan, 446, 448.  
 Corneille, Pierre, 33, 98, 107, 147,  
 148, 215, 216, 342, 373, 396.  
 Coulin, Jules, 314.  
 Courbet, Gustave, 311, 313, 314, 315,  
 316, 317, 445.  
 Cousin, Jean, 147, 259, 267.  
 Couture, 318.  
 Coypel, Antoine, 20, 21, 154.  
 Crébillon (hijo), Claude-Prosper Jolyot  
 de, 32.  
 Crémieux, Benjamin, 495.  
 Crépet, J., 447.  
*Crimen y castigo* (Dostoievski), 399,  
 404.  
 Cristo, 409, 412.  
*Cromwell* (Hugo), 208, 217.  
*Cromwell* (Mérimée), 217.  
 Cross, W. L., 78, 80, 371, 382.  
 Crosten, William L., 353.  
 Crozat, 18, 31.  
 Cruse, Amy, 374.  
*Cuentos crueles* (Villiers de l'Isle-Adam),  
 438.  
*Cuentos populares* (Tolstói), 414.  
 Curtius, E. R., 432, 498.  
 Cyrano de Bergerac, Savinien de, 57.  
 D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond,  
 15, 18, 79, 435, 436.  
 D'Angers, David, 208.  
 D'Annunzio, Gabriel, 462.  
 D'Aubigné Théodore-Agrippa, 147.  
 D'Aurevilly, Barbey, 441, 458.  
 D'Ennery, 223.  
 D'Urfé, Honoré, 26, 28, 32, 33.  
 Dadaísmo, 490, 491, 492, 495.  
 Dalí, Salvador, 495, 496, 497, 506.  
 Danilevski, 392.  
 Dante, Alighieri, 26, 239.  
 Danton, 179, 283.  
 Daumier, Honoré, 315, 316, 317.  
 David, Jacques-Louis, 10, 41, 144,  
 152, 155, 157, 158, 159, 160,  
 161, 162, 163, 164, 165, 166,  
 168, 169, 170, 175, 176, 239.  
 David, Jules, 161, 166.  
 Day Lewis, Cecil, 226.  
*De Baudelaire al surrealismo* (Raymond),  
 492.  
 De Bonald, 193, 391.  
 De Chirico, Giorgio, 506.  
 De Climal (Marivaux), 36.  
 De Gaultier, Jules, 331.  
 De Girardin, Emile, 260.  
 De Grandville (Balzac), 303.  
 De Julleville, Petit, 33, 172.  
 De Kock, Paul, 330.  
 De la Bretonne, Restif, 32.  
 De la Chaussée, 218.  
 De la Laurencie, Lionel, 353.  
 De la Reynière, Crimrod, 216.  
 De Lisle, Leconte, 212.  
 De Maistre, François-Xavier de, 179,  
 193, 284, 391.  
 De Marigny, 154.  
 De Marsay, Henry, 302, 303.  
 De Pontmartin, Arnaud, 320.  
 De Rubempré, Lucien, 86, 248.  
 De Vaudeville, Félix, 303.  
 De Viau, Théophile, 147.  
 Debussy, Claude, 489.  
 Decamps, 239, 318.  
 Defoe, Daniel, 53, 55, 56, 57, 58, 62,  
 370, 371, 380.  
 Degas, Edgar, 430, 464.  
 Delacroix, Eugène, 41, 163, 208, 235,  
 236, 237, 238, 239, 240, 243,  
 266, 354, 429.  
 Delaroche, 239.  
 Delfín (de Francia), 21.  
*Demi-Monde* (Dumas), 341.  
*Démocratie Pacifique*, 264.  
*Der Grüne Heinrich*, 274.

- Des Esseintes (Huysmans), 438, 440.  
 Des Granges, Charles-Marc, 202, 218, 264.  
 Des Grieux, 33, 34.  
*Desayuno* (Boucher), 42.  
 Deschamps, 208.  
 Devéria, 208.  
*Diana* (Montemayor), 28.  
*Diario de un escritor* (Dostoievski), 401.  
*Dichtung und Wahrheit* (Goethe), 225.  
 Dickens, Charles, 275, 357, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 395, 399, 401, 402, 404, 408, 417, 460.  
 Diderot, Denis, 12, 31, 34, 43, 44, 83, 88, 98, 99, 100, 101, 103, 142, 153, 196, 218, 221, 276.  
 Dilthey, Wilhelm, 121, 199.  
 Dimitri Karamázov (Dostoievski), 405.  
 Disraeli, Benjamin, 359, 360, 369.  
 Dobrée, B., 364, 381.  
 Dobroliubov, Nikolái Alexándrovich, 390.  
 Dombey (Dickens), 373, 374.  
*Don Carlos* (Schiller), 109, 138.  
*Don Juan* (Byron), 231, 232.  
*Don Quijote* (Cervantes), 57, 62, 470.  
 Don Quijote (Cervantes), 450, 471.  
 Dorat, 62.  
 Dorian Gray (Wilde), 438.  
 Dos Passos, John, 505.  
 Dostoievski, Fiódor Mijáilovich, 83, 89, 275, 286, 289, 291, 388, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 416, 417, 461, 464, 488, 498.  
 Dr. Johnson, 480.  
 Dresdner, Albert, 29, 158, 172, 173.  
 Dreyfous, Maurice, 158, 177.  
 Dreyfus (caso), 432.  
 Dryden, John, 52.  
 Du Bartas, Guillaume de Salluste, 147.  
 Du Bos, Charles, 495.  
 Dubufe, 318.  
 Ducis, 217.  
 Ducray, 292.  
 Duhamel, Georges, 452.  
 Dumas, Alexandre, 208, 209, 217, 221, 223, 261, 263, 265, 266, 337, 340, 341, 344, 345, 346, 354, 372.  
 Dumas (hijo), Alexandre, 36, 320, 339.  
 Dumesnil, René, 444.  
 Duminiil, 292.  
 Duque de Borgoña, 21.  
 Duque de Newcastle, 57.  
 Duque de Orleans, 21.  
 Duquesa de Maine de Sceaux, 13, 14.  
 Duquesa Sanseverina (Stendhal), 284.  
 Duranty, 313.  
 Durero, Alberto, 118.  
 Dutacq, 260.  
*Echo de Paris*, 432.  
 Eckert, Christian, 364.  
 Edipo, 280.  
*Églogas* (Virgilio), 26.  
 Eichendorff, Joseph Karl von, 122, 193.  
 Einstein, Alfred, 242, 353.  
 Eisenstadt, Mussia, 28.  
 Eisenstein, Serguéi, 515, 517.  
*El acorazado Potemkin* (Eisenstein), 515, 516.  
*El campesino enriquecido* (Marivaux), 279.  
*El Cid* (Corneille), 148.  
*El diablo cojuelo* (Lesage), 34.  
*El fin de San Petersburgo* (Pudovkin), 515.  
*El genio del cristianismo* (Chateaubriand), 203.  
*El Gran Inquisidor* (Dostoievski), 409.  
*El idiota* (Dostoievski), 399, 404, 405.  
*El judío errante* (Sue), 261.  
*El juego del amor y del azar* (Marivaux), 37.  
*El juramento de los Horacios* (David), 157, 158, 159, 160, 166.  
*El médico de aldea* (Balzac), 295, 297.  
*El ocaso de los dioses* (Wagner), 354.  
*El picapedrero* (Courbet), 313.

- El Príncipe*, 277.  
*El rapto de las Sabinas* (David), 163, 164.  
*El Renacimiento* (Pater), 459.  
*El surrealismo y la pintura* (Breton), 496.  
 Eleonora (Nora, Ibsen), 302.  
 Eliot, George, 380, 381, 382, 383, 387, 418, 456, 460, 498.  
 Eliot, T. S., 492, 493.  
 Elösser, Arthur, 37, 104, 107.  
 Emerson, Ralph Waldo, 345.  
 Emilia Galotti (Lessing), 107.  
 Emma Bovary (Flaubert), 86, 326, 331.  
*Encyclopédie*, 85.  
 Engels, Friedrich, 235, 258, 298, 299, 475.  
*Ennui*, 439, 463.  
*Enquête sur l'évolution littéraire* (Huret), 432.  
 Enrique IV, 28, 146.  
 Enriqueta de Inglaterra, 272.  
*Entierro de Ornans* (Courbet), 313, 314.  
 Ernst, Paul, 104, 467, 468.  
 Escuela de Fontainebleau, 317.  
 Escuela de Roma, 22.  
 Escuela Técnica de Pintura y Escultura, 176.  
*Esplendor y miseria de las cortesanas* (Balzac), 302.  
*Essai sur la situation du parti royaliste* (Balzac), 296.  
*Essai sur le genre dramatique sérieux* (Beaumarchais), 98.  
 Estève, Edmond, 265.  
 Estuardos (dinastía), 46.  
 Eugenia Grandet (Balzac), 293, 294, 303.  
 Exposition de la Jeunesse, 173.  
 Fabricio Del Dongo (Stendhal), 280, 283, 286.  
 Faguet, Émile, 37, 221, 223, 284, 329.  
 Fajon, Etienne, 171.  
 Falconet, 154.  
 Fauriel, M., 28.  
 Federico el Grande, 15.  
 Federico II, 121.  
 Fedka (Dostoievski), 405.  
 Fehr, Bernhard, 456.  
*Felicidad familiar* (Tolstói), 416.  
 Felipe de Orleans, 12, 13, 14.  
 Felipe II (Schiller), 109.  
 Fénelon, François de Salignac de la Mothe, 11.  
 Fernando (Schiller), 107, 109.  
 Ferragus (Balzac), 292.  
 Festivales de Bayreuth, 354.  
 Feuerbach, Ludwig, 382, 391.  
 Feuillet, Octave, 311, 320, 337.  
 Feydeau, Ernest, 329.  
 Fichte (Johann Gottlieb), 122, 135, 178, 200.  
 Fielding, Henry, 53, 59, 65, 83, 273, 370, 371, 373, 380.  
*Fille de l'Exilé en huit mois en deux heures* (Pixérécourt), 220.  
 Fiodor Karamázov (Dostoievski), 405.  
 Fischer, Wilhelm, 90.  
 Flaubert, Gustave, 86, 212, 228, 249, 264, 269, 273, 275, 300, 303, 307, 311, 313, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 337, 338, 342, 348, 353, 355, 359, 376, 394, 395, 406, 413, 415, 419, 431, 432, 448, 452, 461, 465, 480, 481, 498.  
 Fléchier, Valentin-Esprit, 16.  
 Fleury, 350.  
 Focillon, Henri, 318, 428.  
 Fontaine, André, 20, 173.  
 Fontenelle, Bernard Le Bovier de, 11, 15.  
 Ford, Henry, 420.  
*Fortune des Rougon* (Zola), 336.  
*Fourchambaults* (Augie), 341.  
 Fourier, Charles, 250, 258, 265, 269, 391.  
 Fowler, W. Warde, 49.  
 Fragonard, Jean-Honoré, 18, 31, 38, 41, 42, 153, 157, 176.  
 Francastel, Pierre, 424.  
 France, Anatole, 432.

## Índice onomástico

- Francillon, 341.  
 Francisco José, 351.  
 Frenhofer (Balzac), 306, 472.  
 Freud, Sigmund, 86, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 495.  
 Friedlaender, Walter, 159.  
 Fry, Roger, 452.  
 Funck-Brentano, E., 13.  
 Furetère, Antoine, 34.  
  
 Gabriel, 150.  
 Gaieté (teatro), 216.  
 Gaiffe, F., 62, 97.  
 Garbo, Greta, 36.  
 Gauguin, Paul, 446.  
 Gautier, Théophile, 209, 210, 211, 212, 230, 231, 240, 243, 265, 266, 327, 419, 434, 441, 445, 458.  
*Gazette de France*, 298.  
 Gellert, Christian Fürchtegott, 122.  
 George, Henry, 412.  
 George, Stefan, 462.  
 Gérard, 168, 175, 176.  
 Gerhard, E., 72, 91, 131.  
 Géricault, Théodore, 41, 238.  
 Gersaint, 31.  
 Gessner, Salomon, 138.  
 Gibbon, Edward, 184.  
 Gide, André, 324, 492.  
 Gigoux, 208.  
*Gil Blas* (Lesage), 34, 272.  
 Gilbert, Eugène, 262, 322.  
 Gilddenmeister, C. H., 132.  
 Gimnase (teatro), 216.  
 Ginisty, Paul, 220.  
 Giorgione, 29.  
 Giotto di Bondone, 145.  
 Girodet, 168, 170.  
*Globe*, 208, 264, 267.  
 Glover, T. R., 26.  
 Godwin, William, 224.  
 Goethe, Johann Wolfgang, 85, 89, 93, 104, 105, 109, 121, 124, 126, 128, 132, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 156, 179, 195, 197, 199, 204, 225, 228, 232, 239, 253, 273, 274, 292, 326, 327, 395, 410, 411, 418, 490, 493.  
*Goetz* (Goethe), 124, 137.  
 Gógol, Nicolás, 400.  
 Goldfriedrich, Johann, 122.  
 Goldsmith, Oliver, 60, 74, 224, 371.  
 Goncharov, Iván Alexándrovich, 400, 402.  
 Goncourt, E. de, 161, 313, 314, 320, 321, 324, 337, 342, 351, 376, 395, 413, 419, 427, 436, 453.  
 Goncourt, J. de, 161, 313, 314, 320, 321, 324, 337, 342, 351, 376, 395, 413, 419, 427, 436, 453.  
 Gorki, Máximo, 418, 463.  
 Görres, Johann Joseph von, 122, 179.  
 Gottsched, Johann Christoph, 120, 122.  
 Granville, 58.  
 Greg, Walter W., 25, 27.  
 Gretton, R. H., 49.  
 Greuze, 9, 10, 41, 42, 43, 44, 99, 153, 157, 158.  
 Grib, V., 294.  
 Grierson, H. Y. C., 231.  
 Griffith, David Wark, 503, 514.  
 Grigoriev, Apolon Alexándrovich, 392.  
 Grimm, 15, 122.  
 Gros, 168, 169.  
 Guardi, Francesco, 39, 42, 152.  
 Guarini, Battista, 26, 27, 28.  
 Guérin, 168.  
*Guerra y paz* (Tolstói), 400, 415, 417, 418.  
 Guillermin, Henri, 250.  
 Guillermo III, 55.  
 Guizot, F. P. G., 254, 259.  
 Gundolf, Friedrich, 493.  
 Guyon, Bernard, 293.  
 Guyot, G., 49.  
 Guys, Constantin, 297, 430.  
  
 Haas, Eugen, 322.  
 Hahn, August, 90.  
 Haldane, Elizabeth S., 381.  
 Halifax, lord, 58.

- Hamann, Johann Georg, 122, 131, 132, 136, 391.
- Hamilton, William, 154.
- Hamlet (Shakespeare), 107.
- Hammond, B., 49, 65, 67.
- Hammond, J. L., 49, 65, 67.
- Händel, Georg, Friedrich, 242.
- Hardy, Alexandre, 147.
- Harkness, Miss, 299.
- Harley, 57.
- Hartog, W. J., 219, 221, 223.
- Hassenfratz, 161.
- Hatzfeld, H., 461.
- Hauptmann, Gerhart, 96, 466, 469.
- Hausenstein, Wilhelm, 145.
- Haussmann, barón, 310, 336.
- Hautecoeur, Louis, 166.
- Haydn, Franz Joseph, 92, 93.
- Haym, R., 199.
- Hays, Will, 514.
- Hazard, Paul, 11.
- Hazlitt, William, 480.
- Hebbel, Christian Friedrich, 86, 102, 106, 231, 469.
- Hedda Gablec (Ibsen), 231.
- Hegel, Georg Wilhelm. Friedrich, 296.
- Hehn, Viktor, 137.
- Heine, Heinrich, 138, 195, 213, 230, 235, 255, 349, 350.
- Helvétius, Claude-Adrien, 142, 276, 284.
- Henri III* (Dumas), 217.
- Henschel, Fuhrmann, 469.
- Hera, 156.
- Hércules y Ónfale*, 218.
- Heráclito, 183.
- Herder, Johann Gottfried, 122, 128, 135, 136, 156, 184, 391.
- Hernani* (Hugo), 208, 212, 215, 221.
- Heroica* (Beethoven), 93.
- Herzen, Alexandr, 391, 392, 393.
- Hesse, Hermann, 488.
- Hill, Christopher, 47.
- Hindemith, Paul, 490.
- Hintze, Otto, 68.
- Historia de Gran Bretaña* (Hume), 62.
- Historia de Inglaterra* (Smollet), 62.
- Historia del impresionismo* (Rewald), 427.
- Historia del surrealismo* (Nadeau), 496.
- Hitler, 360, 443, 488.
- Hobson, John A., 68.
- Hoffmann, E. T. A., 122.
- Hogarth, William, 10, 79.
- Holbach, Paul-Henry Dietrich barón de, 276.
- Hölderlin, Friedrich, 122, 228.
- Homero, 373, 416, 517.
- Hosius, C., 26.
- Houdon, Jean-Antoine, 176.
- Hourticq, Louis, 22, 165.
- House, Humphrey, 376, 377.
- Houssaye, Arsène, 445.
- Huch, Ricarda, 194.
- Hugo, Victor, 205, 208, 209, 211, 212, 214, 215, 221, 223, 240, 265, 266, 298, 319, 321, 341, 353, 354, 417, 461.
- Huizinga, Johan, 28.
- Hume, David, 62, 184.
- Hunt, H. J., 265, 270, 321.
- Hunt, Leigh, 224.
- Huret, Jules, 432, 434, 449, 453, 454.
- Huxley, Aldous Leonard, 382, 387.
- Huyche, René, 493.
- Huysmans, Joris,-Karl, 433, 434, 438, 441, 459.
- Ibsen, Henrik, 108, 110, 223, 302, 346, 455, 456, 469, 470, 471, 472, 473.
- Idées et sensations* (Goncourt), 436.
- Idilios* (Teócrito), 24, 25.
- Il pastor fido* (Guarini), 28.
- Ilíada* (Homero), 517.
- Ilusiones perdidas* (Balzac), 204, 274, 295, 296, 297.
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 266, 318.
- Investigaciones sobre la creación original* (Young), 62.
- Irene (Ibsen), 472.
- Isabel Carlota, 13.
- Isabey, 175.

## Índice onomástico

- Iván Karamázov (Dostoievski), 393, 394, 398, 400.  
*Ivanhoe* (Scott), 235.
- Jackson, Holbrook, 473.  
 Jackson, T. A., 171, 175, 376.  
 Jacobi, Friedrich, Heinrich, 136.  
 James, Henry, 442, 443, 460, 461.  
 James, William, 480.  
 Jamot, Paul, 239.  
 Jaspers, Karl, 180.  
*Jeune-France*, 210.  
 Johannot, 208.  
 Johnson, Samuel, 58, 59, 60, 62, 76.  
 Jones, Ernest, 475.  
 Joubin, André, 240.  
 Jouffroy, 259.  
*Journal des Débats*, 259, 261, 265.  
 Joyce, James, 271, 275, 490, 493, 496, 497, 498, 505, 506.  
 Julián Sorel, 86, 248, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 286.  
 Julienne, 31.  
*Juramento en el Juego de la Pelota* (David), 164, 165.  
 Justi, Carl, 155.
- Kafka, Franz, 490, 493, 496, 497.  
 Kahn, Ludwig W., 142.  
 Kant, Emmanuel, 122, 125, 128, 135, 193, 267, 331.  
 Kauffmann, Angelika, 159.  
 Kautsky, Karl, 16.  
 Keats, John, 195, 225, 228, 231.  
 Keferstein, Georg, 140, 141, 327.  
 Ker, W. P., 233.  
 Keyserling, Hermann, 486, 487.  
 Kierkegaard, Soren, 469, 470.  
 Kingsley, Charles, 369, 381.  
 Kirchner, Erwin, 195.  
 Kirilov (Dostoievski), 393, 400, 406.  
 Klages, 487.  
 Klee, Paul, 489.  
 Kleist, Heinrich von, 86, 102, 193, 228.  
 Klettenberg, Fräulein, 140.  
 Klibansky, R., 185.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb, 121.  
 Knebel, 137.  
 Koht, Halvdan, 469.  
 Korff, H. A., 137, 142.  
 Kotzebue, August von, 138.  
 Kracauer, Siegfried, 347.  
 Kraus, Karl, 347.  
*Kubla Kan* (Byron), 226.
- L'Abbé et l'épée* (Bouilly), 217.  
*La aldea abandonada* (Goldsmith), 224.  
*La bataille du Général Hoche*, 218.  
*La bella durmiente*, 218.  
*La cabaña del tío Tom* (Beecher Stowe), 417.  
 La Calprenède Gautier de Costes, señor de, 33.  
*La cartuja de Parma* (Stendhal), 263, 276, 277, 278, 282, 285, 286.  
*La comedia humana* (Balzac), 292, 296, 299, 301, 302, 303, 305, 331.  
*La consagración de Napoleón* (David), 164.  
*La dama de las camelias* (Dumas), 36, 341.  
*La divina comedia* (Dante), 269.  
*La educación sentimental* (Stendhal), 269, 274, 321, 322, 323, 330, 331, 332, 333.  
*La Gran Duquesa de Gerolstein* (Offenbach), 350.  
*La huelga* (Eisenstein), 515.  
*La madriguera* (Balzac), 296.  
*La máscara de Bierro*, 218.  
*La montaña mágica* (Mann), 126.  
*La muerte de Iván Ilich* (Tolstói), 417.  
*La nueva Eloísa* (Rousseau), 86, 98, 272.  
 La Paíva, 354.  
*La piel de zapa* (Balzac), 249.  
*La Presse*, 260, 261.  
*La princesa de Clèves* (Madame de La Fayette), 33, 272.  
 La Rochefoucauld, François duque de, 35.  
*La señorita Julia* (Strindberg), 467.  
 La Tour, 38.  
*La última cena* (Leonardo), 159.

- La vida de Mariana* (Marivaux), 36, 272.
- Labiche, 346.
- Lacey, Alexander, 220.
- Laclos, Choderlos de, 32, 34, 234.
- Lacroix, Paul, 221.
- Lafitte, 255.
- Lamartine, Alphonse de, 193, 202, 203, 205, 208, 209, 212, 230, 239, 250; 265, 434.
- Lambert, Constant, 494.
- Lamennais, Félicité-Robert de, 193.
- Lancreer, Nicolas, 31.
- Lange, Konrad, 191.
- Lanson, G., 28, 32, 181.
- Laplace, 18.
- Largillière, 9, 21.
- Larkin, Oliver, 315.
- Las grosellas* (Chéjov), 447.
- Lask, Emil, 185.
- Lautréamont, Isidore Ducasse, conde de, 446, 485.
- Lavater, Joahnn Kaspar, 122, 130.
- Lavisse, E., 255, 431.
- Lavrin, Janko, 389, 414, 464.
- Law, 12.
- Lazarillo de Tormes, 229.
- Le Brun, 11, 22, 42, 149, 162, 203, 292.
- Le Diable boiteux*, 272.
- Le Figaro*, 448.
- Le Fils naturel* (Dumas), 341.
- Le Forgeron* (Rimbaud), 440.
- Le Grand Cyrus*, 272.
- Le Mariage d'argent* (Scribe), 217.
- Le Nain, Louis, 147.
- Le roman experimental* (Zola), 334.
- Lear (Shakespeare), 450.
- Leavis, F. R., 383, 460.
- Leavis, Q. D., 79, 372, 380.
- Lebiadkin (Dostoievski), 405.
- Lederer, Emil, 257, 513.
- Lefebvre, G., 49.
- Lenin, 413, 517.
- Lenz, Jakdo. Michael Rinhold, 122.
- Leónidas* (David), 164.
- Leopardi, Giacomo, 193, 230.
- Lermontov, Mijail Yúrievich, 193, 228.
- Lesage, Alain-René, 34, 35.
- Lessing, Gotthold Ephraim, 10, 36, 98, 105, 107, 112, 121, 122, 123, 124, 128, 136, 156.
- Levin (Tolstói), 401, 409, 410.
- Lichtenberg, Georg Christoph, 412.
- Liga Hanseática, 113.
- Lillo, George, 93, 96, 98, 103.
- Liszt, Franz (Ferenoz), 241, 242, 243, 244.
- Literatura y vida* (Gorki), 418.
- Locke, John, 57, 129, 142.
- Lohengrin, 437.
- Lord Chesterfield, 60.
- Los bandidos* (Schiller), 417.
- Los cuervos* (Becque), 465.
- Los demonios* (Dostoievski), 398, 399, 404, 405, 411.
- Los documentos póstumos del club Pickwick* (Dickens), 374.
- Los hermanos Karamázov* (Dostoievski), 395, 399, 404.
- Los maestros cantores* (Wagner), 352, 354.
- Los miserables* (Hugo), 417.
- Los misterios de París* (Sue), 261, 264.
- Los pasos perdidos* (Breton), 492.
- Los tres mosqueteros* (Dumas), 261.
- Los viajes de Gulliver* (Swift), 55, 57, 272.
- Louis, Paul, 257, 308, 419, 420.
- Louis Lambert* (Balzac), 296.
- Louis-Philippe, 254, 255, 257.
- Louvre, 42, 176.
- Lovelace, Richardson, 80.
- Luc, Jean, 88.
- Lucas, F. L., 180.
- Lucas-Dubreton, J., 257.
- Lucien Leuwen* (Stendhal), 276, 278.
- Lucien Leuwen (Stendhal), 280.
- Lucrecia* (Ponsard), 266.
- Lucrecio, 284.
- Luis XIII, 146.
- Luis XIV (Rey Sol), 11, 12, 13, 14, 16, 21, 22, 33, 40, 46, 146, 150, 162, 202.
- Luis XV, 12, 13, 15, 16, 40.

- Luis XVI, 12, 13, 15, 17, 152.  
 Luisa (Schiller), 107, 109.  
 Lukács, Georg, 104, 105, 123, 235,  
 274, 327, 333, 383, 416.  
 Luppol, I. K., 299.  
 Lutero, 115.  
 Lyly, 370.  
 Lynd, H. M., 455.
- Mabuse (Balzac), 306.  
 MacPherson, James, 65.  
 Macri-Leone, Francesco, 25.  
*Madame Bovary* (Flaubert), 269, 273,  
 318, 320, 323, 330, 331.  
 Madame de Lafayette, 33, 272.  
 Madame de Maintenon, 12, 21.  
 Madame de Pompadour, 154.  
 Madame de Rênal (Stendhal), 279,  
 287.  
 Madame de Staël, 83, 126, 172, 205,  
 264.  
 Madame Goeffrin, 15.  
 Madame Vigée-Lebrun, 176.  
 Madelin, Louis, 162, 170.  
 Mademoiselle de Scudéry, 33.  
 Mademoiselle Leroyer de Chantepie,  
 322.  
 Maeterlinck, Maurice, 448, 465.  
 Maigrón, Louis, 194, 234.  
 Mairet, Jean, 147.  
*Maître Patbelin*, 96.  
 Makart, 354.  
 Malebranche, 11.  
 Mallarmé, Stéphan, 434, 448, 449,  
 451, 452, 453, 454, 457, 461,  
 472, 492.  
 Malraux, André, 425, 489.  
 Manet, Édouard, 429, 430.  
 Mann, Thomas, 86, 126, 140, 244,  
 302, 327, 354, 410, 418, 442,  
 443, 466, 477, 478.  
 Mannheim, Karl, 124, 125, 133, 383,  
 475.  
*Manon Lescaut* (Prévost), 36, 272.  
 Mantoux, Paul, 47, 68.  
 Manufactura real (de Gobelinos), 22.  
 Manzoni, Alessandro, 193.
- Maquet, Auguste, 261.  
 Maquiavelo, Nicolás, 277.  
 Marcel, Pierre, 21, 31.  
*María Magdalena* (Hebbel), 106.  
 Marino, Giambattista, 27.  
*Marion Delorme* (Hugo), 208, 341.  
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain  
 de, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 41,  
 192, 234, 279, 396.  
 Marot, Clément, 26.  
 Marsan, Jules, 275.  
 Marsay (Balzac), 303.  
 Marschak, Jakob, 513.  
 Martin, Germain, 12.  
 Martineau, Henri, 280, 282.  
 Martino, Pierre, 282, 313.  
 Marx, Karl, 86, 166, 275, 297, 299,  
 475, 476, 479.  
 Marzynski, Georg, 424, 426.  
 Masaryk, Th. G., 392.  
 Massis, Henri, 488.  
 Mathiez, Albert, 16.  
 Matilde de la Mole (Stendhal), 248,  
 279.  
 Maupassant, Guy de, 300, 321, 324,  
 333, 376, 395, 415, 431.  
 Mauron, Charles, 452.  
 Maurras, Charles, 486.  
 Maynial, Edouard, 331.  
 Médicis, Lorenzo de, 27.  
*Meditaciones poéticas* (Lamartine), 203.  
 Mehring, Franz, 124, 475.  
 Meissonier, 318.  
 Meister Anton (Hebbel), 469.  
 Mélia, Jean, 282.  
 Ménageot, 158.  
 Mendès, Catulle, 453.  
 Mengs, 10, 154, 155, 174.  
 Mercier, Louis Sébastien, 96, 97, 218,  
 221.  
*Mercur de France*, 173.  
 Meredith, George, 460, 461.  
 Merezchkovski, D. S., 403, 415.  
 Mérimée, Prosper, 212, 217, 230, 240,  
 265, 434.  
 Metternich, 179.  
 Meusel, Friedrich, 136.

- Meyerbeer, Giacomo (Jakob Liebmann), 244, 350, 352, 353, 354.
- Michelet, Jules, 259.
- Michels, Robert, 258.
- Middlemarch* (Eliot), 382.
- Mill, J. S., 382, 387.
- Millet, Jean-François, 315, 316.
- Milton, John, 26, 52.
- Mirabeau, 283.
- Mirsky, D. S., 388, 389, 390, 394, 413, 463.
- Mistress Gaskell, 369, 381.
- Moleschott, 391.
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 11, 33, 37, 96, 97, 216, 219, 346.
- Monet, Claude, 429, 430.
- Monsieur Alphonse* (Dumas), 341.
- Montegut, Emile, 320.
- Montemayor, Jorge de, 26, 28.
- Montesquieu (Charles Louis de Secondat), 184.
- Montriveau, 292.
- Moréas, Jean, 448.
- Moreau, Frédéric, 86, 331.
- Moreau, Pierre, 204, 266.
- Morisot, Berthe, 430.
- Mornet, Daniel*, 73.
- More, Thomas, 57.
- Morris, William, 363, 364, 368, 459.
- Mosca (Stendhal), 283.
- Moser, Hans Joachim, 89, 91, 92, 391.
- Movimiento de Oxford, 360.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 41, 92, 93, 240, 242, 288, 325, 350, 353.
- Mrs. Radcliffe, 219.
- Muerte de Marat* (David), 165.
- Müller, Adam, 179, 391.
- Müller, V., 25, 26.
- Mumford, Lewis, 69.
- Murger, Henry, 313, 445, 446.
- Musset, Alfred de, 193, 194, 208, 211, 230, 232, 240, 265, 440, 458.
- Mussolini, 360.
- Myschkin (Dostoiévski), 89, 398, 401, 405, 406.
- Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), 445.
- Nadeau, Maurice, 496.
- Nana* (Zola), 336.
- Nanteuil, 208.
- Napoleón, 162, 163, 165, 168, 169, 172, 199, 200, 201, 202, 205, 213, 217, 224, 225, 232, 278, 279, 282, 283, 285, 286, 308, 312, 408.
- Napoleón III, 308, 351, 354.
- Natán el Sabio* (Lessing), 105.
- Natasha (Tolstói), 415.
- Natasha Filipovna (Dostoiévski), 405.
- Nell (Dickens), 373.
- Nerval, Gérard de, 209, 265, 441, 445.
- Nettement, Alfred, 262, 298.
- Newton, Isaac, 128.
- Nicolai, Christoph Friedrich, 121.
- Nicolás de Cusa, 496.
- Nicolás I, 392.
- Nietzsche, Friedrich, 180, 354, 355, 410, 411, 434, 436, 437, 451, 455, 471, 474, 476, 479, 486.
- Nights Thoughts* (Young), 65.
- Nisard, 259, 267.
- Nodier, Charles, 205, 209, 221.
- Nollau, Alfred, 140.
- Nora (Ibsen), 302.
- Nordau, Max, 441.
- Nouveautés (teatro), 216.
- Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg), 122, 184, 190, 191, 193, 195, 197, 198.
- Obermann* (Senancour), 190.
- Obermann (Senancour), 86.
- Octubre* (Eisenstein), 515.
- Odéon (teatro), 216.
- Offenbach, Jacques, 339, 347, 348, 349, 350, 351.
- Oneguín (Pushkin), 235.
- Oppé, A. Paul, 361.
- Ortega y Gasset, José, 184, 185, 268, 487.
- Ortis, Jacopo, 86.
- Ossian, 168.

- Othello* (Ducis), 216.  
 Orway, Thomas, 303.  
 Overt, Paul, 443.
- Padre Sergio* (Tolstói), 415.  
 Paganini, Niccolò, 243.  
*Pamela* (Richardson), 79.  
 Pamela (Richardson), 80.  
*Papá Goriot* (Balzac), 297.  
*Parsifal* (Wagner), 354.  
 Pater, Walter, 31, 345, 459.  
 Paton, J. H., 185.  
 Patraschebski, 398.  
 Paulhan, Jean, 491, 494.  
 Pedro el Grande, 391, 392.  
 Peer Gynt (Ibsen), 471.  
*Pensamientos sobre la belleza y el gusto*  
 (Mengs), 174.  
 Pergolesi, 494.  
 Petersen, Julius, 136.  
 Petrarca, Francesco, 26.  
 Petri, J. S., 89.  
 Pevsner, Nikolaus, 31.  
 Peyre, Henri, 172.  
*Phallange*, 264.  
 Phelps, W. L., 76.  
 Piazzetta, 39.  
 Picasso, Pablo Ruiz, 489, 490, 493,  
 494, 506.  
 Pierre (crítico), 166.  
 Pierre (Tolstói), 86.  
 Pigault, 292.  
 Pigmalión, 306.  
 Piranesi, 155.  
 Pisanello, Antonio, 152.  
 Pisarev, Dmitri Ivánovich, 393.  
 Pissarro, Camille, 430.  
 Pixérécourt, Guilbert de, 219, 220,  
 221, 222, 223.  
 Planche, Gustave, 267, 315, 320.  
 Platón, 226, 435.  
 Plejánov, George, 165, 413.  
 Plotino, 127.  
 Pokrovsky, M. N., 389.  
 Ponsard, François, 266, 270.  
 Pope, Alexander, 53, 56, 58, 60, 150,  
 151, 192, 231.  
*Port-Royal* (Sainte-Beuve), 288.  
 Posa (Schiller), 107, 109.  
 Pötzsch, Albert, 184, 199.  
 Poussin, Nicolás, 29, 147, 172, 306.  
 Pozner, Vladimir, 404.  
 Preston, E., 302.  
 Prévost, Antoine-François, 32, 34, 35,  
 36, 192, 234, 318.  
 Príncipe de Homburgo (Kleist), 102.  
 Prior, Matthew, 58.  
 Proudhon, P.-J., 314.  
 Proust, Marcel, 83, 86, 181, 248, 271,  
 275, 291, 301, 302, 331, 433,  
 435, 481, 495, 498, 505, 506.  
 Prudhon, 168, 175.  
*Psicología del arte* (Malraux), 425.  
 Puccini, Giacomo, 444.  
 Pudovkin, Vsevolod, 515, 517.  
 Pushkin, Alexandr Serguéievich, 193,  
 228, 232, 233, 235, 388, 389,  
 412.  
*Pygmalion* (Rousseau), 218.
- ¿*Qué es el surrealismo?* (Breton), 490.  
 ¿*Qué es literatura?* (Sartre), 250.  
 Quennel, Peter, 441.
- Rachel, 266.  
 Racine, Jean, 11, 35, 98, 145, 149,  
 216, 290, 373.  
 Rafael, Santio Sanzio, 361.  
 Rameau, Jean Philippe, 41.  
 Raskolnikov (Dostoiévski), 286, 393,  
 394, 397, 400, 401, 408.  
 Rastignac (Balzac), 248, 292, 303.  
 Raymond, Marcel, 492.  
 Raynaud, Ernest, 437, 444, 452.  
 Réau, Louis, 21.  
*Recherche de l'absolu* (Balzac), 291.  
*Recuerdos de la casa de los muertos* (Dostoievski), 393, 417.  
 Rémusat, Charles, 267, 320.  
 Renan, Joseph Ernest, 321, 339, 440.  
 René (Chateaubriand), 34, 86, 204,  
 205.  
 Renoir, Pierre-Auguste, 430.  
 Renouvier, Jules, 170.

- Reparto de las águilas* (David), 164.  
*Revue de París*, 262.  
*Revue des Deux Mondes*, 262, 265, 267, 315, 337.  
*Revue Indépendante*, 264.  
 Rewald, John, 427.  
 Rey de Polonia, 15.  
 Reynaud, Louis, 495.  
 Reynolds, Joshua, 150.  
 Ricardo Corazón de León, 235.  
 Richardson, Samuel, 10, 53, 65, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 142, 232, 370, 379, 380, 395.  
 Richelieu, 12, 146.  
 Riegl, Alois, 185, 187.  
 Riemann, Hugo, 90.  
*Rienzi* (Wagner), 354.  
 Rilke, Rainer Maria, 287, 462, 492.  
 Rimbaud, Arthur, 434, 440, 444, 446, 447, 451, 452, 472, 485, 490.  
 Rimsky-Korsakof, Nicolai, 241.  
 Rivière, Georges, 425.  
 Rivière, Jacques, 492, 495.  
 Robespierre, M., 179.  
*Robinson Crusoe* (Defoe), 55, 57, 62, 272.  
 Robinsón Crusoe (Defoe), 56.  
 Rogoshin (Dostoievski), 398, 405.  
*Rojo y negro* (Stendhal), 274, 276, 278, 282, 283, 285, 289, 331.  
*Roman d'un jeune homme pauvre* (Feuillet), 337.  
 Romeo (Shakespeare), 450.  
 Ronsard, Pierre de, 26.  
 Roqueplan, Nestor, 445.  
 Rose, Hans, 151.  
 Rosenthal, Léon, 168, 237, 239, 318.  
*Rasmersholm* (Ibsen), 471.  
 Rossini, Gioacchino Antonio, 350, 353.  
 Rostand, Edmond, 214.  
 Rothacker, Erich, 185.  
 Rothschild, 255.  
 Rouault, Georges, 489.  
 Rousseau, Henri, 489.  
 Rousseau, Jean-Jacques, 10, 12, 18, 19, 34, 36, 64, 73, 74, 77, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 98, 128, 136, 138, 142, 153, 156, 168, 204, 205, 218, 228, 229, 232, 252, 284, 285, 290, 292, 318, 322, 325, 395, 410, 411, 412, 418, 436, 478.  
 Rubek (Ibsen), 472.  
 Rubens, Pedro Pablo, 22, 172, 238, 239.  
 Ruge, Arnold, 189.  
 Ruskin, John, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 368, 377, 387.  
 Sachs, Hans, 118.  
*Safo* (David), 164.  
 Sagnac, Ph., 49.  
 Saint-Preux (Rousseau), 34, 86, 204, 228, 284.  
 Saint-Simon, Louis de Rouvroy de, 250, 258, 259, 265, 269, 391.  
 Sainte-Beuve, Ch.-A. de, 38, 208, 260, 264, 265, 288, 320, 323.  
 Salomón, Albert, 193.  
 Salón de 1699, 21.  
 Salón de 1704, 21.  
 Salones, 14, 28, 158, 159, 161, 173, 174, 175, 177, 203, 206, 208, 390, 429.  
 Sampson, George, 62.  
 Sand, George, 240, 265, 329, 399, 434.  
 Sandeau, Jules, 303, 320.  
 Sannazzaro, Jacobo, 26, 27.  
 Sara (Villiers de l'Isle-Adam), 437.  
 Sara Sampson (Lessing), 107.  
 Sarcey, Francisque, 339, 343, 344, 347.  
*Sardanápalo* (Delacroix), 238.  
 Sardou, Victorien, 221, 345, 346.  
 Sartre, Jean-Paul, 250, 458.  
*Satanic Mills* (Blake), 224.  
 Savage, 59.  
 Schanz, M., 26.  
 Scheffer, Ary, 239.  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 122, 194.  
 Schestow, Leo, 410.  
 Schiller, Friedrich, 24, 86, 107, 109,

## Índice onomástico

- 122, 128, 135, 136, 137, 138,  
190, 410, 417, 469.
- Schlegel, A. W., 122.
- Schlegel, Friedrich, 135, 179, 184,  
195, 227, 273.
- Schleiermacher, 122.
- Schmeliov, Iván, 447.
- Schmitt, Carl, 189, 198.
- Schnabel, Franz, 17.
- Schneider, Hortense, 350.
- Schnitzler, Arthur, 462.
- Schöffler, Herbert, 51, 52, 77, 78.
- Schönberg, Arnold, 490.
- Schönemann (familia), 140.
- Schopenhauer, Arthur, 243, 435.
- Schubert, Franz Peter, 239, 242.
- Schücking, Levin L., 60, 63.
- Schumann, Robert Alexander, 241,  
242, 243.
- Schwarzschild, Leopold, 443.
- Schweitzer, B., 131.
- Scott, Walter, 224, 225, 232, 233,  
234, 235, 250, 292, 370, 371.
- Scribe, Eugène, 217, 221, 265, 266,  
340, 345, 346.
- Seasons* (Thomson), 58.
- Sedaine, Michel-Jean, 218, 221.
- Sée, Henri, 15.
- Seignobos, Charles, 431.
- Seillière, Ernest, 297, 322.
- Senancour, Erienne-Pivert de, 190,  
205, 228.
- Settembrini (Mann), 126.
- Shaftesbury, 128, 129.
- Shakespeare, William, 103, 107, 186,  
225, 239, 329, 344, 345, 373,  
396, 412, 417, 474, 480.
- Shakespeare und Kein Ende* (Goethe),  
105.
- Shatov (Dostoievski), 400.
- Shaw, Bernard, 110, 346, 459, 466,  
471, 472, 473, 474.
- Shelley, Percy Bysshe, 26, 193, 224,  
225, 226, 227, 228, 230.
- Sidney, Philip, 26, 370.
- Siècle*, 260, 261.
- Siete manifestos dadá* (Tzara), 492.
- Singer, H. W., 363.
- Situaciones* (Sartre), 250.
- Sitwell, Osbert, 374, 379.
- Smerdiakov (Dostoievski), 398.
- Smétana, Bedřich, 241.
- Smith, Adam, 69, 358.
- Smollett, Tobías, 62, 233, 370.
- Soby, J. Th., 496.
- Société Populaire et Republicaine des  
Arts, 175.
- Sófocles, 373, 396.
- Sombart, Werner, 68, 114, 256, 257,  
258, 420, 421, 485.
- Somerwell, D. C., 364.
- Sonia (Dostoievski), 405.
- Sonoler, 350.
- Sothey, 224.
- Soufflot, 150, 155.
- Spectator*, 54.
- Speier, Hans, 387.
- Spencer, H., 382.
- Spengler, Oswald, 74, 136, 487.
- Spenser, Edmund, 26.
- St. George, Henry, 443.
- Strange, Alfred, 131.
- Stavrogin (Dostoievski), 405.
- Steele, Richard, 54, 55, 58, 370.
- Stendhal (Henri Beyle), 34, 36, 83, 86,  
212, 214, 215, 240, 248, 249,  
250, 252, 263, 264, 266, 270,  
271, 274, 275, 276, 277, 278,  
280, 281, 282, 283, 284, 285,  
286, 287, 288, 289, 290, 291,  
292, 373, 396, 397, 408, 434,  
461, 498.
- Stepan Verjovenski (Dostoievski), 400.
- Stephen, Leslie, 57, 62, 97.
- Sterne, Laurence, 65, 81, 192, 273,  
371.
- Stockmeyer, Clara, 98.
- Stones of Venice (Las piedras de Venecia)*  
(Ruskin), 363.
- Storm, Theodor, 327.
- Strauss, D. F., 382.
- Strauss, Johann, 351.
- Stravinsky, Igor, 489, 493.
- Strich, Fritz, 143, 200, 230.

- Strindberg, August, 346, 467, 485.  
 Strowski, F., 18.  
*Sturm und Drang*, 110, 122, 123, 124, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 141, 222.  
 Sue, Eugène, 261, 262, 264, 265, 372, 399.  
 Surrealismo, 408, 485, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 506, 515.  
 Svidrigailov (Dostoievski), 398.  
 Swift, Jonathan, 55, 56, 57, 58, 192.  
 Taine, Hippolyte-Adolphe, 212, 282, 305, 321, 334, 378.  
 Talleyrand, 40.  
*Tannhäuser* (Wagner), 354, 437.  
 Tardieu, Émile, 439.  
*Tasso* (Goethe), 138.  
 Tasso (Goethe), 26, 27, 28, 104.  
*Tatler*, 54.  
 Teatros de los bulevares, 216.  
 Teniers, David, 31.  
 Teócrito, 23, 24, 25, 26, 28, 30.  
 Texte, Joseph, 77.  
 Thackeray, William Makepeace, 380, 381.  
*The Devil's Disciple* (Shaw), 346.  
*The Lesson of the Master* (James), 443.  
*The London Merchant* (Lillo), 96, 98.  
 Théâtre Libre, 465.  
 Théâtre-Français, 215.  
 Thibaudet, Albert, 165, 203, 211, 280, 313, 325, 342, 432, 449.  
 Thierry, A., 259.  
 Thiers, L.A., 254, 259.  
 Thompson, Francis, 228.  
 Thomson, James, 58, 65.  
 Thorndike, A. H., 371.  
*Tiempos difíciles* (Dickens), 377.  
 Tiépolo, Giovanni Battista, 39.  
*Tierra baldía* (Eliot), 493.  
 Tischbein, Wilhelm, 159.  
 Tocqueville, Alexis de, 12, 14, 46, 49, 125, 255, 308.  
 Tolstói, León, 86, 273, 275, 388, 393, 394, 395, 400, 402, 403, 404, 406, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 451, 461, 472, 498.  
*Tom Jones* (Fielding), 273.  
 Tompkins, J. M. S., 234.  
 Toulouse-Lautrec, Henri de, 297, 430, 446.  
 Tourquet (editor), 213.  
 Toynbee, Arnold, 69.  
 Trevelyan, G. M., 54.  
*Tristán e Isolda* (Wagner), 355.  
*Tristram Shandy* (Sterne), 273.  
 Troeltsch, Ernst, 201, 488.  
 Trollope, Anthony, 380, 381.  
 Turberville, A. S., 76.  
 Turguéniev, Iván Serguéievich, 392, 400, 402, 404, 464.  
 Turnell, G. M., 454.  
 Tzara, Tristan, 492.  
*Ulises* (Joyce), 492, 498, 506.  
*Un Prince de la Bohème* (Balzac), 446.  
 Unger, Rudolf, 131.  
 Valéry, Paul, 324, 492, 493.  
 Van Bever, Ad., 441.  
 Van Gogh, Vincent, 446, 485.  
 Vanbrugh, John, 57.  
 Vanloo, 44, 150.  
 Variétés (teatro), 216, 350.  
 Varvara Petrovna (Dostoievski), 405.  
 Vaudeville (teatro), 216.  
 Vautrin (Balzac), 292, 295, 296, 303.  
*Venice Preserved* (Otway), 303.  
 Venturi, L., 425.  
*Véra* (Villiers de l'Isle-Adam), 438.  
*Véra* (Villiers de l'Isle-Adam), 438, 439.  
 Verlaine, Paul, 297, 434, 441, 444, 446, 448.  
 Vernet, 168.  
 Veron, 262.  
 Vuilliot, Louis, 298.  
 Vico, Giambattista, 184.  
 Vien, 153, 154, 157, 159.  
 Vigny, Alfred de, 193, 205, 208, 230, 265, 434.

- Villemain, 259, 265.  
 Villiers de l'Isle-Adam, Philippe-Auguste-Mathias, conde de, 434, 437, 438.  
 Virgilio, 25, 26.  
 Vitet, 217.  
 Vogt, Nils, 391.  
 Vogüé, 488.  
 Voltaire, (François-Marie Arouet), 18, 19, 34, 60, 62, 64, 78, 85, 88, 128, 142, 150, 153, 172, 192, 205, 213, 272, 284, 318, 322, 325, 343, 373, 391, 410, 411, 412, 418.  
 Von Arnim, Ludwig Achim, 193.  
 Von Chamizo, Adalbert, 193.  
 Von Hofmannsthal, Hugo, 303, 463, 463.  
 Von Logau, Friedrich, 120.  
 Von Spee, Friedrich, 120.  
 Von Stein, 137.  
 Von Sydow, E., 439.  
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 194.  
 Wagner, Richard, 83, 180, 242, 244, 301, 302, 350, 352, 353, 354, 355, 437, 455.  
 Walpole, Horace, 52, 56, 58, 60, 76, 78.  
 Warner, Rex, 401.  
 Watteau, Antoine, 22, 23, 28, 29, 30, 31, 37, 38, 41, 42, 238.  
 Webb, Geoffrey, 76.  
 Weber, Alfred, 383.  
 Weber, Carl Maria von, 243, 244.  
 Weil, Hans, 136.  
 Weisbach, Werner, 29.  
 Weiser, Christian Friedrich, 129.  
 Weiss, Charles, 298.  
 Weiss, J.-J., 339.  
 Werle, Gregers, 469, 471.  
*Werther* (Goethe), 86, 89, 124, 137, 139, 140, 273.  
*Werther* (Goethe), 33, 34, 36, 86, 204, 228, 253.  
 West, Benjamin, 154.  
 Whistler, James Abbott McNeill, 436, 458.  
 Wieland, Christoph Martin, 135, 137.  
 Wilde, Oscar, 436, 457, 458, 459, 460.  
*Wilhelm Meister* (Goethe), 138, 139, 142, 178, 273.  
 Wilhelm Meister (Goethe), 253.  
 Wilson, Edmund, 401, 495.  
 Winckelmann, Johann Joachim, 10, 122, 154, 155, 156, 184.  
 Winterhalter, 318.  
 Wolf, 116.  
 Wölfflin, Heinrich, 151, 152, 187, 200.  
 Woolf, Adeline Virginia, 505.  
 Wordsworth, William, 180, 225, 231, 235.  
 Yásnaia Poliana, 418.  
 Young, Edward, 62, 65, 131.  
 Young, G. M., 361.  
 Zarina de Rusia, 15.  
 Zola, Émile, 289, 298, 298, 301, 302, 314, 315, 321, 323, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 341, 342, 354, 431, 432, 433.



ESTA OBRA SE TERMINÓ  
DE IMPRIMIR EN LOS  
TALLERES GRÁFICOS  
DE UNIGRAF EN EL  
MES DE ABRIL  
DE 1998