



ROMANTICISMOS TRADUCIDOS #1 ISSN 2953-514X

SOBRE EL ABUSO QUE SE HACE DE LOS ADJETIVOS

Alfred de Musset

IFLH Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Alfred de Musset

SOBRE EL ABUSO QUE SE HACE DE LOS ADJETIVOS

Introducción de Jerónimo Ledesma y Jorge Caputo

Traducción y notas de Jorge Caputo

Coordinadores: Miguel Veda y Jerónimo Ledesma

ROMANTICISMOS TRADUCIDOS #1

Serie Monográfica: Traducciones del IFLH

EXT - Romanticismos traducidos

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Américo Cristófolo	Secretaria Hacienda Marcela Lamelza	Consejo Editor Virginia Manzano, Flora Hilert; Carlos Topuzian, María Marta García Negroni
Vicedecano Ricardo Manetti	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Fernando Rodríguez, Gustavo Daujotas; Hernán Inverso, Raúl Illescas
Secretaria Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Matías Verdecchia, Jimena Pautasso; Grisel Azcuay, Silvia Gattafoni
Secretaria de Extensión Ivanna Petz	Subsecretaria de Transferencia y Desarrollo Silvana Campanini	Rosa Gómez, Rosa Graciela Palmas; Sergio Castelo, Ayelén Suárez
Secretario de Posgrado Alejandro Balazote		
Secretaria de Investigación Marcelo Campagno		
Secretario General Jorge Gugliotta	Dirección de Imprenta Rosa Gómez	

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Romanticismos traducidos #1

Imagen de tapa: Nadar, *Alfred de Musset* (1854). Aguafuerte.

Recuperado de: BNF / <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40363054w>

Maquetación: Griselda Marrapodi

ISSN 2953-514X

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2021

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Índice

- 7 Introducción: ¿Qué es el romanticismo?
46 Sobre la presente edición
47 Bibliografía

SOBRE EL ABUSO QUE SE HACE DE LOS ADJETIVOS

- 55 Sobre el abuso que se hace de los adjetivos

ANEXO

- 91 *Sur l'abus qu'on fait des adjectifs*

Introducción

¿Qué es el romanticismo?

“Ese es un sitio romántico”, le dijo a su gobernanta. A esta palabra nos sentimos poseídos por nuestra curiosidad inicial. “¡Caramba!”, exclamé, “¿Qué quiere decir? ¿No vamos a saber nunca a qué atenernos?”.

DUPUIS Y COTONET, “Sobre el abuso que se hace de los adjetivos”.

El artículo de Alfred de Musset (1810-1857) que presentamos aquí, traducido por primera vez al español, es algo más que un documento curioso: es una pieza clave para pensar aspectos decisivos de la cuestión romántica. Revela, ante todo, que el término “romanticismo” emergió en el siglo XIX para nombrar un campo de intensos debates y un conjunto de ideas y posiciones que se moldeaban tumultuosamente en el mercado intelectual y en la esfera pública burguesa. Señala también que en este acto de nominación —el de llamar a una serie de hechos de la cultura con el término “romanticismo”— des-puntaba una resistencia nueva, una que, irónicamente, cabe apodar “romántica”: la resistencia a caracterizar las actividades culturales a partir de identidades definibles de una vez y para siempre. La maleabilidad del término (que cada definición, en su insuficiencia, no hizo más que reafirmar) ha animado, desde la aparición misma del fenómeno que vino a designar, la discusión en torno a su significación. Este hecho, la paradójica definición de una poética como *praxis* abierta y en cierto modo inabarcable por su nombre, puede ser visto como uno de los aportes del romanticismo a la reorientación moderna de la actividad cultural.

Si elegimos este texto para iniciar la colección *Romanticismos traducidos*, es, precisamente, por este motivo. Nuestro propósito es ampliar, actualizar y revisar la mirada sobre la cuestión romántica en lengua española poniendo en circulación materiales del período o textos críticos sobre él. La condición para elegir los materiales es que no hayan sido traducidos antes o que requieran una traducción nueva, y que su lectura, desde luego, ilumine o invite a interrogar aspectos relevantes del fenómeno. Si bien el énfasis está puesto en la presentación de traducciones, no aspiramos a la mera difusión de lo ya dicho sino a practicar la edición razonada, la crítica y la investigación en primera persona.

¿Qué podría ser más pertinente a esos fines que esta carta satírica de De Musset? En 1836, este autor considerado “romántico” retomó una pregunta que se hacía todo el mundo —¿qué es el romanticismo?— para demostrar que no tenía una única respuesta sino muchas, que estas eran contradictorias entre sí, y que detrás del desconcierto se hallaban tanto la productividad como la pobreza de su tiempo. Si, por una parte, la actividad cultural parecía, a los ojos de De Musset, arrojada al “filisteísmo” y la inconsistencia conceptual, por la otra, ese mismo escenario se le mostraba provisto de una vitalidad enorme y servía de asiento a elaboraciones estéticas nuevas, a la vez que era objeto de representación ella misma (este texto sobre el romanticismo es estricto contemporáneo de los experimentos realistas de Balzac, y también se propone, como ellos, hacer una historia del presente).

En este sentido, publicar “Sobre el abuso que se hace de los adjetivos”, un texto que para responder la pregunta por el romanticismo monta una ficción realista sobre la crítica, su circulación, su historia y sus efectos en el mundo moderno, es nuestro movimiento de

apertura para colocar la línea de traducciones bajo este horizonte específico de problematización.

I

El texto fue publicado el 15 de septiembre de 1836 en la *Revue des Deux Mondes* con un título que no permitía anticipar su contenido. Nada en el enunciado “*Sur l’abus qu’on fait des adjectifs*” indicaba, efectivamente, que se trataba de una sátira o que su tema era la controversia en torno al término “romanticismo”. Ni siquiera venía con la firma del autor, un habitual colaborador de la *Revue*¹ asociado con el bando de los románticos.² Joven de 26 años, De Musset ya contaba con una considerable producción poética, narrativa y teatral cuando se publicó el artículo.³ Ese mismo año vio la luz, de hecho, su obra más famosa, inspirada en su relación con George Sand, *La confession d’un enfant du siècle* (*La confesión de un hijo del siglo*), que pronto se convertiría en amargo emblema de toda su generación.⁴

¹ Sobre De Musset y la publicación, *cfr.* Charton (2010).

² Asociado con los románticos, pero no sin declaradas diferencias con algunos de sus líderes, como Victor Hugo. Si bien los primeros escritos de De Musset acusan fuertes influencias de Hugo, a fines de la década de 1820 buscó alejarse de él y comenzó a criticar sus posiciones. Sobre este tema, *cfr.* Jeune (1987).

³ Durante los doce años de pesquisas imaginarias de los personajes de la carta, De Musset publica, entre otros, los siguientes títulos: **1826:** *À Mademoiselle Zoé le Douairin*; **1828:** *Un rêve, L’Anglais mangeur d’opium*; **1830:** *Contes d’Espagne et d’Italie, La Quittance du diable, Une nuit vénitienne*; **1831:** *La Coupe et les lèvres, Namouna*; **1832:** *Spectacle dans un fauteuil, À quoi rêvent les jeunes filles*; **1833:** *Lorenzaccio, Les Caprices de Marianne, Rolla, André del Sarto, Gamiani ou deux nuits d’excès*; **1834:** *Fantasio. On ne badine pas avec l’amour, Perdican, Camille et Perdican*; **1835:** *La Quenouille de Barberine, La Nuit de mai, La Nuit de décembre, Le Chandelier, Premières poésies (1829-1835)*; **1836:** *Il ne faut jurer de rien, Lettre à M. de Lamartine, Faire sans dire, La Nuit d’août, La confession d’un enfant du siècle, Chanson de Barberine*. Para las ediciones modernas de los textos del autor, consultar De Musset (1957; 1990; 2009).

⁴ Sobre la significación de De Musset en el marco de su “generación” (la generación de 1820), *cfr.* Thibaudet (1936), Bénichou (2017a), Díaz (2010).

Pero la carta “Sobre el abuso que se hace de los adjetivos” no venía con su firma. Sus autores eran dos habitantes de La Ferté-sous-Jouarre llamados Dupuis y Cottonet, nombres que el contemporáneo Henri Beyle (Stendhal), a la vez defensor y crítico del romanticismo, ya había utilizado previamente como seudónimos propios (Tribouillard, 2019: para. 10). No se sabe siquiera si el director de la revista fue cómplice de la superchería, como sugiere Paul de Musset, hermano de Alfred (De Musset, 1877: 177), o si meramente cedió al encanto del texto que llegó a su redacción.

La gracia del texto depende del modo peculiar en que recorre, a través de la crónica de estos personajes inventados, el camino que va desde la pregunta ¿qué designa la palabra *romantisme* hoy? hasta la observación sobre la nocividad del abuso de los adjetivos. Podría sospecharse que De Musset quiere presentar una denuncia “clásica” de la adjetivación “romántica”, esa hinchazón del lenguaje como producto del deseo de inscribir emociones y sentimientos en los textos.⁵ Pero si bien esta denuncia constituye el cierre cómico y banal de la carta, no es, de ningún modo, su eje. Los dos provincianos relatan los “doce años de sufrimientos” y “reflexiones” que pasaron investigando, desde 1824 hasta el momento de la redacción, y, al hacerlo, revisan y catalogan, si bien de forma extravagante, las distintas definiciones de romanticismo que fueron apareciendo en los medios periodísticos de la época. Ninguna duda sobre la existencia del significante *romantisme*; ninguna duda, tampoco, sobre el hecho de que se usa efectivamente para nombrar algo: el misterio es la referencia concreta de ese nombre. Este es, desde luego, el elemento

⁵ Como las denuncias que hizo Stendhal cuando escribió contra el carácter reaccionario del romanticismo en Francia desde una posición liberal, a favor de la renovación de la literatura. Stendhal tomó como foco de sus ataques la figura de Chateaubriand. En la década de 1820, cuando el periódico *La Muse Française* congregaba a escritores de lo que se ha llamado el “romanticismo monárquico”, Stendhal los trató de “falsos bardos” que “envuelven sus sueños místicos y descoloridos en versos enfáticos” (Bénichou, 2006: 283). Sobre este tema, cfr. Suzuki (2018: 137-140).

característico de la sátira; el problema del abuso de los adjetivos no es más que una de las respuestas o corolarios que surgen de él.

La caracterización de los personajes como cándidos burgueses que investigan su objeto desde una posición de exterioridad cultural (son comerciantes que se meten en asuntos de arte) era la nueva versión de un recurso clásico para complejizar el estatuto del objeto interrogado.⁶ En el mismo sentido, adoptar una óptica “provinciana” parece haber tenido la intención de retratar un fenómeno fundamentalmente urbano y de la gran capital (De Musset, 1877: 176). De los múltiples detalles alegórico-narrativos que aluden a esta posición de los personajes, acaso el más delicioso sea la imagen de Dupuis y Cottonet paseando tranquilamente frente a la cancha de bochas del pueblo, en especial porque en ese sitio ocurren inesperadas revelaciones. La deliberada exterioridad de los personajes (no solo de Dupuis y Cottonet, sino, en rigor, de la mayoría de los que intervienen en su historia) permite extrañar la mirada sobre el romanticismo, descentrarla: los papeles habituales se invierten y el centro, París, se transforma en la periferia que se debe estudiar etnográficamente. O, mejor aún, en objeto de una historia natural aplicada a la cultura (Cottonet, después de todo, es un “ornitólogo”, y el romanticismo aparece como un nuevo pájaro que debe someter al escrutinio del coleccionista).

En cuanto al término “romanticismo”, la sátira emplea el mismo mecanismo que utilizará Flaubert muchos años más tarde para demoler la totalización enciclopedista: para cada definición, los simplones encuentran objeciones sencillas, materiales o lógicas, que no se pueden resolver satisfactoriamente y en consecuencia

⁶ La observación es de Tribouillard: “Si De Musset parece utilizar un método satírico conocido, del que se abusó en el siglo XVIII (hacer que un personaje sincero cuestione el objeto del discurso), es, desde el principio, para desviarlo y hacerlo más complejo” (2008: ¶ 5; nuestra traducción).

pasan, por efecto de ese desconcierto, a través de la falla, a una nueva definición. Pero esta los contenta solo por un momento, hasta que surge otra objeción que da paso, por su parte, a una definición nueva, y así siguen.⁷ La multiplicación de referentes conspira contra cualquier descripción coherente, exhaustiva y unitaria del fenómeno, aniquilando la buscada correspondencia entre significante y significado. Pone en su lugar el caos babélico de la diversidad de posiciones o, más directamente, la existencia simultánea de muchas cosas con un mismo nombre. En el conjunto, este mecanismo produce una asociación del término con el concepto de falla: no de lo fallido de una definición concreta, sino de todo intento de definición del objeto. Falla, en general. La secuencia genera, de ese modo, un objeto mental monstruoso que viene a probar la inadecuación de la operación lógica de definir (el establecimiento de una relación de equivalencia entre el término y su definición como garantía de validez) en cuanto se la aplica al romanticismo.

No debe creerse, sin embargo, que Dupuis y Cottonet sean meras máscaras cómicas que reafirman una voz autoral ante el desorden de los discursos o que denuncian como locura cualquier pretensión de definir el romanticismo. Porque todo en el texto —todos los enunciados, todos los sujetos de la enunciación— queda sometido al mismo trabajo de distanciamiento irónico, aun aquellos pasajes que podrían ser suscritos palabra por palabra por De Musset o algún escritor contemporáneo en otros textos o contextos. Esto no obedece a la mera determinación subjetiva del satirista o a su

⁷ De acuerdo con Tribouillard (2008), Dupuis y Cottonet encarnan el tipo literario de la *bêtise* burguesa que anuncia a personajes flaubertianos como Homais, Bouvard y Pécuchet. La misma autora sostiene que, aunque Flaubert no menciona nunca las cartas de Dupuis y Cottonet, es poco verosímil que no las conociera: “La escansión de los dos títulos, los personajes espejados, el recorrido de esos enciclopedistas de provincia, la ridiculez de sus pasatiempos (el notario Cottonet es un apasionado de la ornitología), el trabajo de reescritura al que se entregan para un pasaje de *Paul et Virginie* y de una de las *Cartas portuguesas* en estilo romántico sobrecargado de adjetivos constituyen un haz de semejanzas demasiado importante para ser fortuito” (Tribouillard, 2008: nota 5).

ánimo desestabilizador; es una decisión retórica audaz que pone en primer plano y explota a fondo una situación objetiva, eso que Lacoue-Labarthe y Nancy (2012) llamaron el “equivoco” del “romanticismo”: el desacompasamiento entre el uso del término como denominación, los significados múltiples que se le han asignado históricamente y la dilucidación de lo que la “literatura” llamada “romántica” efectivamente hizo (o hace).⁸

II

... no hay romanticismo sino literatura del siglo XIX; y en segundo lugar, en este siglo, como en todos, solo hay buenas y malas obras, e incluso, si se quiere, infinitamente más obras malas que buenas. Ahora que el sinsentido de las denominaciones desapareció, será fácil entenderse.

ÉMILE DESCHAMPS (1828)

La palabra “romántico” y sus derivados poseen una historia rica y compleja. Existen diversos trabajos que la han estudiado con amplitud⁹ y casi todo libro introductorio sobre el tema le dedica al menos un párrafo.¹⁰ Desde la emergencia de las variedades del adjetivo “romántico” a mediados del siglo XVII (en inglés: *romantic*, en francés: *romanesque* y en alemán: *romantisch*)¹¹ hasta el uso del sustantivo

⁸ Los filósofos franceses utilizan el vocablo “equivoco” para indicar la falta de precisión del término como categoría estética e histórica, pero también convierten el “equivoco” en un tema de reflexión filosófica. Cfr. Lacoue-Labarthe y Nancy (2012: 15-25).

⁹ Los más significativos son Welck (1963) y Eichner (1972b), que incluyen muchos otros en sus bibliografías.

¹⁰ Van Tieghem (1958: 2-4); Butler (1981: 1-2); Lacoue-Labarthe y Nancy (2012: 21-22); Ferber (2005: 1-3); De Paz (1992: 17-21); D’Angelo (1999: 15-18).

¹¹ En español, la palabra “romántico” se registra recién en 1818. Antes de eso, existen “romanesco”

“romanticismo” (*romantisme* y *romanticism*) en la época de Dupuis y Cotonet, el término experimentó, en efecto, muy diversas especializaciones y fue utilizado para nombrar distintas cosas, en muchos casos contradictorias entre sí. En particular, cuando comenzó a aplicarse a escritores recientes o contemporáneos a fines de la década de 1810, la semántica del término se convirtió en una verdadera arena de combate.

En su origen, como enseña Eichner (1972a), “romántico” fue una derivación de sustantivos que designaban la literatura escrita en lengua “romance” o vulgar (*romance*, *roman* y *Roman*, en las tres lenguas mencionadas) y valía por “romancesco” o “novelesco”, en referencia a las ficciones medievales y, por extensión, a todo lo fantástico, lo maravilloso, lo exagerado e incluso lo absurdo. Si bien estos adjetivos surgieron en un momento de desconfianza racionalista ante el universo ficcional del *romance*, por lo que los adjetivos cumplían una función denigratoria, también existía un uso positivo de ellos, especialmente cuando se los aplicaba a objetos de la percepción para realzar su condición ideal o noble, como cuando hoy se dice “esa es una casa soñada”.

El uso positivo del inglés *romantic* fue ganando terreno, en ese mismo siglo, en su aplicación a los paisajes, fueran escenas idílicas del campo, vistas del sublime alpino o pinturas de ciertos artistas como Poussin, Lorrain o Salvator Rosa. Un desplazamiento semántico ocurrió cuando, en el siglo XVIII, los jardines ingleses fueron considerados espacios perfectos de paisajes “románticos”, debido a su apariencia de naturalidad y falta de restricciones. La moda de los jardines ingleses se extendió a Alemania y Francia, y con ella los

y “romanceso”, con el sentido de novelesco o con las características del romance. Cfr. Shaw (1972: 341-343).

adjetivos *romanesque/romantique* y *romantisch* se volvieron de uso corriente en ese contexto de aplicación.

En un artículo famoso, René Wellek ha compendiado la historia de la palabra en Europa tomando su aspecto exclusivamente literario, desde sus primeros usos en el siglo XVIII en adelante. Entre los primeros registros, destaca el sintagma “ficción romántica” (*romantic fiction*) aplicado por Thomas Warton (1774) a la ficción medieval y renacentista por oposición a la literatura antigua, de acuerdo con una serie de otras oposiciones comunes de la época y en consonancia con la derivación de *romance* mencionada. Este mismo significado —incluyendo la oposición entre las literaturas de dos épocas, que se sobreimpresió a la antinomia antiguo-moderno— pasó a Alemania (Wellek, 1963: 106). Cuando los hermanos Friedrich y August W. Schlegel retomaron el término y ensayaron sus redefiniciones, lo hicieron sobre la base de estos significados heredados, que confrontaban la literatura medieval y renacentista con la antigua, llamada ahora “clásica”. La concepción histórica ya constituida, de acuerdo con Wellek, “se combinó con un nuevo significado: el tipológico, que se fundamenta en una elaboración del contraste entre lo ‘clásico’ y lo ‘romántico’ y que se debe a los hermanos Schlegel” (1963: 107).

Una de las paradojas de esta historia es que los autores que suelen ser identificados como pertenecientes a la primera generación del romanticismo, a pesar de nuestra tendencia a verlos como una vanguardia combativa, no usaron jamás el término para designar sus propias producciones o ideas, ni otros se lo aplicaron a ellos en el momento en que escribían. Es decir, cuando los primeros textos románticos fueron escritos, sus autores no se sabían románticos. Los ingleses William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge y Robert Southey, por ejemplo, fueron agrupados como *Lake Poets* (“Poetas de los Lagos”, en referencia a la región de Westmorland)

por el crítico Francis Jeffrey de la *Edinburgh Review* a comienzos del siglo XIX, y esta categoría serviría después de base para el rótulo de “primera generación” del movimiento. Pero, en rigor, no fueron considerados “románticos” hasta bien entrado el siglo XIX (Perkins, 1990). Los propios “románticos de Jena”, que conceptualizaron el término como categoría tipológica y filosófica, no lo aplicaron a su programa. Ni siquiera consideraban que su propia época fuera romántica. Si bien podría aceptarse, como propusieron Lacoue-Labarthe y Nancy, que “los románticos [de Jena] cubrieron con ese término su impotencia para nombrar lo que hacían y disimular un proyecto que desbordaba lo que el término les transmitía” (2012: 20), lo cierto es que semejante uso, además de ser conjetural, está lejos de convertirlo en la bandera de guerra que a veces imaginamos. Estos románticos, en suma, no se llamaron a sí mismos románticos como los surrealistas se llamarían a sí mismos surrealistas. En Alemania, los primeros en recibir ese nombre fueron los escritores del grupo de Heidelberg, en 1808.¹² El primer recuento histórico alemán de “románticos” como escritores del presente data recién de 1819 (Wellek, 1963: 109). Por eso, el romanticismo, tal como lo conocemos y estudiamos, puede ser considerado, en palabras de M. Butler, un “movimiento póstumo” (1981: 2), una construcción de la crítica posterior al acontecimiento. La historización del romanticismo exige indagar, entre otras cosas, cómo el término fue aplicándose a distintos grupos, ideas y obras, hasta configurar el canon romántico, cómo sus sentidos fueron deslizándose, modificándose o cristalizándose, y cómo acabaron condicionando la historia de la literatura posterior.

¹² Cuando J. H. Voss los ridiculizó ese año con una obra que llevaba por subtítulo “*Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker*”, esto es, “Un libro de bolsillo para románticos consumados y místicos en ciernes”, la publicación de Achim von Arnim y Clemens Brentano *Zeitschrift für Einsiedler* se apropió del término en desafío.

No hay riesgo de equivocarse al afirmar que este proceso se vincula, en su momento inicial, tanto con las diversas escenas polémicas que se sucedieron (la mencionada entre Voss y el grupo de Heidelberg, por ejemplo) como con las operaciones que proyectaron el fenómeno al plano internacional. En este último aspecto fueron cruciales los libros de Sismondi, Mme. de Staël y August Wilhelm Schlegel publicados en francés en 1813.¹³ La circulación de estas obras en traducción, así como las lecturas cruzadas entre autores de distintas latitudes, en un contexto de fuerte reconfiguración de la dinámica social y cultural europea, contribuyeron a instalar la idea de que existía una estética nueva de carácter transnacional. Quizás la proposición de Clairborne Isbell de que Mme. de Staël “inventó el romanticismo” sea excesiva, pero si la leemos como un énfasis en el papel que tuvo esa intervención, en su función catalizadora, no carece de validez.¹⁴ Todas estas obras desataron fuertes polémicas en torno al significado de las variedades del término “romántico”¹⁵ y dieron pie a escenas de importación cultural que contribuyeron

¹³ Nos referimos a *De la littérature du midi de l'Europe* de Simonde de Sismondi, *De l'Allemagne* de Mme. de Staël, *Cours de Littérature dramatique* de August Wilhelm Schlegel. Stendhal, estando en Milán, quien había leído las conferencias de Schlegel inmediatamente después de la publicación de la traducción al francés, califica en sus cartas a Schlegel de “*petit pédant sec*” y de “*ridicule*”, pero se queja de que, en Francia, atacasen a Schlegel y creyeran que habían derrotado “*le romantisme*”.

¹⁴ “[Mme. de Staël] encontró agendas dispersas, locales y en formación, desde Wordsworth hasta Chateaubriand, definidas todavía en el ámbito del neoclasicismo; les proporcionó un nombre en singular: romanticismo; un sentido de nacionalidad más pleno; una descripción detallada de la novedad radical del movimiento, que abarcaba desde la religión hasta las ciencias; y términos que podían ser adaptados para su uso desde Boston hasta Moscú. Esta coherencia global no era de los alemanes, sino suya. En suma: Staël tomó de los alemanes el término “romántico” como una categoría perfecta para su propia agenda global y vendió esta agenda privada a las reacciones anticlásicas de Europa. Ella, por lo tanto, inventó el romanticismo europeo...” (Isbell, 2006: 4; nuestra traducción).

¹⁵ “Estos tres libros fueron criticados y examinados con mucho ardor en Francia. M. Edmond Egli ha coleccionado estas polémicas en un volumen de casi quinientas páginas, el cual comprende solo los años de 1813-1816. [...] En todas estas polémicas, a los opositores se los llama “*Les romantiques*”, pero no es evidente a cuál literatura nueva se refieren, excepto estos tres libros” (Wellek, 1963: 111).

a popularizarlo en Europa y fuera del continente, a aplicarlo al presente y a ampliar su alcance.

Para comprender la carta de Dupuis y Cottonet (y para entender lo que esta aporta a la historia del romanticismo y, por qué no, de la literatura moderna) es indispensable recordar qué pasó en Francia con el término y sus derivados durante los años de la Restauración y los primeros de la Monarquía de Julio. No importa tanto la conocida demora francesa en la aparición del romanticismo, un tema de periodización discutible cuando se consideran los textos de Rousseau o Chateaubriand, ni la historia efectiva de la nueva literatura, harto compleja, sino, fundamentalmente, el modo en que el término “romántico” pasó a estar en el centro de un debate público sobre la literatura nacional contemporánea desde comienzos de la década de 1820. A diferencia de lo que ocurrió en Inglaterra y Alemania, en Francia el término fue adoptado en ese momento por el conjunto de los actores intelectuales para nombrar algo que pasaba o debía pasar (o que se repudiaba como un error a combatir) en el campo literario, y que estaba en oposición a la tradición “clásica”, lo cual produjo una especie de saturación de interpretaciones.

La elección de 1824 como año de inicio de la investigación de Dupuis y Cottonet no tiene nada de caprichosa. Ese es el momento preciso de configuración del campo de debates alrededor del término. Bray (1932), Bénichou (2006), Lanyi (1980), Suzuki (2018), entre otros, han estudiado en detalle lo que ocurre ese año, cuando monárquicos y liberales se entrelazan ardientemente en la discusión pública. Si bien el año anterior Stendhal ya había publicado su primera parte de *Racine et Shakespeare*, en el cual objetaba las limitaciones neoclásicas del teatro desde una posición que llama “romántica”, en 1824 el término aparece en la prensa fuertemente asociado a los experimentos de renovación poética que llevaban adelante jóvenes simpatizantes

de la causa monárquica, como Hugo, Soumet, Nodier, Guiraud, Lamartine, entre otros. *La Muse Française*, si bien de vida efímera (julio de 1823 a junio de 1824), se constituye en el órgano principal de esa facción de escritores, asociados a posiciones monárquicas y católicas (esto es, la defensa *del trono y el altar*) y que asignan a su trabajo literario un papel restaurador tras el cimbronazo político, social y cultural que habían significado la Revolución Francesa y su deriva hacia el primer Imperio. El sector liberal, en cambio, por la propia historia de asociación entre Ilustración, Revolución y estética clásica, repudia, en términos generales, a esos autores nuevos y toma partido por las reglas del clasicismo.

Sin embargo, los acontecimientos de ese año crucial presentan notables paradojas, relacionadas en general con el vínculo entre arte y política. A lo largo de ese año los posicionamientos van cambiando sustancialmente, en especial después de la intervención en el debate del director de la Academia, Louis-Simon Auger, en abril de 1824, cuando lanza un ataque sin concesiones contra toda pretensión de concebir el romanticismo como nombre de un arte nuevo capaz de desplazar a la tradición clásica. Para Auger, el romanticismo no existe como sistema de la literatura y debe ser considerado “un fantôme qui s'évanouit du moment qu'on en approche et qu'on essaie de le toucher”, esto es, “un fantasma que desaparece tan pronto como uno se acerca e intenta tocarlo” (Auger, 2016). Y, de un modo que resonará en el texto de De Musset, Auger se pregunta si no bastará interrogar el significado de la palabra “romántico” para disolver el equívoco.

Los románticos esquivan el ataque de Auger banalizando la oposición clásico-romántico y proponiendo que el romanticismo no es otra cosa que el clasicismo de los modernos. Stendhal, en cambio, escribe su segunda parte de *Racine et Shakespeare* como respuesta a

Auger. Desde una posición excéntrica en la que liberalismo y romanticismo comienzan a anudarse, el autor de *La Chartreuse de Parme* define el romanticismo como “el arte de presentar a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus hábitos y creencias, son susceptibles de proporcionarles el mayor placer posible. El clasicismo, por el contrario, les presenta la literatura que daba el mayor placer posible a sus bisabuelos” (Stendhal, 1823: 43; nuestra traducción). Se allanaba así el camino para un romanticismo realista, burgués y anticlerical, volcado a la representación de la historia pero también del presente, capaz de dar expresión a las preocupaciones y problemas del momento. Esa perspectiva era defendida, por ejemplo, por el periódico *Le Globe*, partidario de la monarquía liberal, también fundado en ese capital año de 1824. Desde *Le Globe*, la lucha contra la sujeción de las normas clásicas y a favor de la libertad de las formas estéticas (en literatura y en teatro, pero también en pintura) se confundía con la defensa de las libertades políticas.

Con todo, el conflicto, en ese mismo año, estaba lejos de concluir. François-Benoît Hoffman, crítico del *Journal des Débats* y antirromántico declarado, se propuso negar la validez de los principios románticos criticando las *Nouvelles Odes* de Hugo (*Journal des Débats*, 1824a). La filípica de Hoffman fue respondida por Hugo en un artículo del mismo *Journal* (1824b) que desarmaba los argumentos del atacante y banalizaba nuevamente la oposición clásico-romántico. Sin embargo, al mismo tiempo que se mantenía firme como romántico, el propio Hugo comenzaba a abandonar sus ideas monárquicas para inclinarse hacia posiciones políticas liberales. La *Oda a la columna Vendôme* (1827), *Cromwell* y su prefacio (1827), *Hernani* (1830) marcan los hitos de esta evolución en la que libertad política y libertad artística quedan asociadas.¹⁶ Desde ese momento, Hugo se erige como

¹⁶ Así lo afirma expresamente en el prefacio a *Hernani*: “El romanticismo, tantas veces mal

catalizador principal de la escena y su casa se convierte en el cenáculo que reúne a los nuevos escritores y artistas (Alfred de Musset, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, el pintor Louis Boulanger, el escultor David d'Angers, entre otros).

Tras *Hernani* (y la revolución de 1830), la batalla parece saldarse a favor de la nueva estética. Si bien el inicio de la década vio desarrollarse todavía algunas escaramuzas entre clásicos y románticos,¹⁷ la atmósfera liberal que se abre con la Monarquía de Julio hace que incluso la *Académie* abandone su papel antagonista y reciba en su seno a algunas de las estrellas de la constelación romántica.¹⁸ Así, con la progresiva consolidación de la burguesía como poder económico y político, el enemigo de los románticos de 1830 abandona los ropajes del *clásico* para convertirse en el *filisteo*. Es el contexto en el que escriben su carta Dupuis y Cottonet.¹⁹

III

“Sobre el abuso que se hace de los adjetivos” puede ser dividido en cuatro partes de distinta extensión. La primera narra la sucesión de definiciones entre 1824 y 1836. La segunda ofrece la definición desde una posición romántica. La tercera incluye una explicación histórica, política y social, adversa al romanticismo. La última hace referencia a la cuestión del abuso de los adjetivos con una

definido, no es, al fin de cuentas (y esa es su definición real), si se lo considera solo bajo su aspecto militante, otra cosa más que el *liberalismo* en literatura” (Hugo, 1830: ii; nuestra traducción).

¹⁷ Por ejemplo, los encendidos discursos de Arnault y Étienne de Jouy con motivo de la recepción en la Academia Francesa de Philippe-Paul de Ségur y Jean-Baptiste de Pongerville.

¹⁸ Lamartine en 1829, Nodier en 1833, Hugo en 1841, entre otros.

¹⁹ Para una comprensión pormenorizada de la muy compleja historia evolutiva del romanticismo francés (que, por fuerza, hemos simplificado en estas líneas), remitimos a los trabajos ya clásicos de Bénichou (2006, 2017a, 2017b).

demostración práctica del efecto negativo que tuvo en la prosa. Sin dudas, la primera es la que organiza toda la composición y la que, por su extensión y complejidad, tiene mayor peso. Las partes siguientes responden a la falla que la primera parte deja abierta, de modo que participan de su lógica, y en cierto modo le responden y la amplifican.

En la primera parte —las definiciones de romanticismo que conocieron Dupuis y Cottonet en sus doce años de tribulaciones— es fundamental la presentación circunstanciada que se hace del contexto social para la intelección del término. En contraste con las definiciones que se parodian en la crónica y a las cuales se les quitan sus contextos específicos de producción, la carta singulariza el espacio social en el cual se mueven y debaten los lectores. Todo se presenta en ella afectado por intereses de diverso tipo, por la política, la opinión, las relaciones interpersonales, las costumbres. Esta forma de ficcionalizar la escena de la definición se liga, indudablemente, con estrategias de representación realista que se están ensayando en la época. Basta reparar en que solo dos años antes Balzac publicó la novela clave de su proyecto novelístico, *Le Père Goriot*, en que una “pensión burguesa”, con su variopinta suma de personajes tipificados, funciona como laboratorio de representación del presente. Las observaciones iniciales sobre “el gabinete de lectura” de la *rue Marchande* deben entenderse en este sentido como apuntes sobre la popularización de la cultura en la época. Los libros se prestan allí a “dos centavos el volumen”, pasan de mano en mano y son devorados por trabajadoras. El pasaje está escrito con ironía, reproduciendo el gesto incómodo del burgués de provincias que comparte el material de lectura con personas de clase baja, pero esto no contradice la decisión de señalar esta condición de época al inicio de la carta.

De Musset deja bien claro, en este sentido, que los materiales de trabajo de sus cómicos no son abstracciones, sino las notas de los periódicos y los paratextos de los libros románticos; esto es, la crítica del romanticismo tal como circula en los canales que tienen a su alcance.²⁰ Ya desde el inicio se hace alusión a esta focalización en la crítica, cuando se coloca como causa de la aventura y del relato sobre ella la discusión que se produjo en el *Journal des Débats* en 1824, a partir de la reseña de las *Nouvelles Odes* de Hugo que ya mencionamos. Uno de los personajes importantes de la carta, el pasante de abogado que viene de París, les presentó a Dupuis y Cotonet las “querellas” parisinas, y “a partir de ese día, no se habló en nuestras casas más que de romántico y clásico”.

Si la pregunta ¿qué es el romanticismo? es una interpelación por el ser y exige una definición, la carta, para responderla, ensaya un desvío hacia otras preguntas, las del dónde, el cuándo y el cómo. La definición del romanticismo, de este modo, se transforma en la crónica de una *quête* (la de la definición misma), lo que incluye toda una serie de pormenores contextuales que asumen un valor fundamental. No se trata principalmente de encontrar la respuesta estético-filosófica al asunto, sino de contextualizar, de poner en relato. Pero ¿una contextualización de qué exactamente? Ante todo, de la circulación y la lectura de la crítica, de sus efectos impensados de sentido, de su paradójica riqueza en una escena de reproducción social.

²⁰ En más de una ocasión se subraya el valor atribuido a los prefacios como sede de verdad: “Y sin embargo hemos leído mucho, especialmente prefacios, pues no somos de Falaise, sabemos bien que son lo principal, y que el resto solo está para inflar la cosa”. Desde ya, la idea de que el saber procede de notas y prefacios, además de situar el foco en la crítica, enfatiza la precariedad de esos conocimientos de segunda mano.

Al principio de este relato, enmarcando la sucesión de definiciones del romanticismo, De Musset recurre al teatro, como si la cuestión exigiera ese código de representación para hacerle justicia. La primera escena de discusión, la que desata la “guerra”, es la comida en casa del magistrado Ducoudray que termina con el incendio de la *perruque* de la dama del partido “clásico”. Esta teatralización de la prosa se liga, desde luego, con el registro de la sátira, que pone en relación las ideas con los cuerpos, los textos con sus interpretaciones. Pero, a la vez, define retóricamente la unidad de toda esta primera parte como una pieza cómica en sentido propio.

La pieza tiene su tema (¿qué es el romanticismo?), sus personajes (todos cómicos), su tiempo y su espacio. No deja de ser notable que siendo el teatro uno de los asuntos fundamentales en el debate francés sobre el romanticismo, De Musset opte por teatralizar el debate mismo en su laboratorio provinciano.²¹ Esta decisión no solo lleva a la ruptura de la unidad de tiempo (doce años se narran en unas pocas y apretadas páginas), sino a representar el tiempo de acuerdo con un particular principio de aceleración. A medida que las definiciones se acercan al presente, aparecen y desaparecen con mayor velocidad. Por su parte, si bien la unidad de lugar se mantiene, no es más que para acentuar el papel distorsivo y revelador que desempeña la localidad de La Ferté-sous-Jouarre: leer el romanticismo desde allí es, a la vez, contextualizarlo (leerlo interesadamente, según la lógica local) y descontextualizarlo (leerlo mal, sin atención al marco de enunciación de los textos).²²

²¹ Ya Stendhal en *Racine et Shakespeare* había tratado el tema de las unidades de tiempo y espacio en el teatro con una dramatización del diálogo entre la posición clásica y la romántica.

²² La única ruptura de la unidad de lugar está al principio, cuando viajan a París, pero esa visita al centro no solo no resuelve el problema, sino que lo configura. Las acciones de investigación siguen a ese viaje infructuoso y se realizan completamente en La Ferté-sous-Jouarre. De hecho, en el momento en que Cotonet se va del lugar, las investigaciones se interrumpen.

La secuencia de las definiciones del romanticismo no debe confundirse, por ello, con una historización *sensu stricto* del fenómeno. Si bien el relato se apoya sobre una cronología real, no lo hace para recuperar la razón de la historia ni con un afán de precisión.²³ Las referencias a eventos históricos, políticos y literarios se hacen bajo la forma de un cierto sobreentendido, que apunta a la experiencia del lector contemporáneo de la *Revue*, y que queda demostrada en nuestra traducción por la necesidad de emplear abundantes notas para reponer ese contexto. La historia misma, no solo la literaria, parece reducirse al gesto sin sentido, inmotivado, por efecto de este recurso, como se ve en el caso de la fugaz alusión a la Independencia griega.²⁴

Las definiciones ingresan en la vida de Dupuis y Cottonet sin que se conozcan sus motivaciones ni las escenas polémicas a las que pertenecen; solo aparecen, llegan y entran al escenario para servir de insumos en el dispositivo de interrogación que montan los personajes. Los investigadores no distinguen entre los bandos, ni se interesan por esa distinción. Esto cumple, evidentemente, una función satírica respecto de la actividad cultural de la crítica en periódicos y prefacios, puesto que al reducir al absurdo las posiciones históricas, se cuestiona la racionalidad misma de la discusión. Pero, a la vez, el pasaje al relato y la puesta en escena toman, en su performatividad, el lugar del acto de definir: se rechaza, de ese modo, la exhaustividad y la clausura del sentido que es propia de esa operación lógico-discursiva y se caracteriza la escena histórica en su mismo acontecer complejo. La falla de la definición es lo que da

²³ Para conocer una descripción de esta cronología puede consultarse Bray (1932).

²⁴ Nos referimos al pasaje: "El subprefecto compró la pieza y, en una colecta en ayuda de los griegos, mi hijo recitó *Parthénope et l'Étrangère*, séptima meseniana".

lugar a la prosa narrativa y dramática de “Sobre el abuso que se hace de los adjetivos”; esta prosa, a su vez, afirma la falla de la definición.

¿Cuál es la serie de definiciones del romanticismo que hilvanan Dupuis y Cottonet en la historia de sus “doce años de sufrimientos” adaptando a su experiencia de lectores los debates reales? ¿Cuáles son las objeciones que van encontrando?

- De 1824 a 1826, el romanticismo se aplica solo al teatro y se distingue del clasicismo porque no respeta las unidades. La objeción: lo romántico no corresponde solo al teatro y no se adecua a la división en géneros.
- En 1827, el romanticismo es la unión de tragedia y comedia, y da lugar a la melancolía, desconocida entre los antiguos. La objeción: Aristófanes ya mezclaba los géneros, y en la Antigüedad existía la melancolía.
- En 1828, el romanticismo es una palabra de moda, parecida a otras, como Roma, *roman*, *romance* y *romanesque*. La objeción: no puede ser solo una palabra.
- En 1829, el romanticismo es la poesía alemana y, por lo tanto, el romanticismo francés consiste en la imitación de los alemanes. La objeción: eso significa que el romanticismo francés es plagio y el plagio no es romántico.
- En 1830, el romanticismo es el estilo histórico. La objeción: el estilo histórico decae, pero el romanticismo sigue vivo, por lo que debe ser otra cosa.

- En 1831, el romanticismo es el estilo subjetivo. La objeción: no hay nada singular en ese estilo que sirve para escribir novelas vulgares.
- En 1832, el romanticismo es un sistema de filosofía y economía, porque los autores hablan en los prefacios de progreso y otras nociones vinculadas. La objeción: esto es efecto de la Revolución de Julio, que politizó la literatura, no un rasgo del romanticismo.
- En 1833, el romanticismo es no afeitarse y llevar chalecos con puños anchos. No hay objeciones.
- En 1834, el romanticismo es resistirse a montar guardia. No hay objeciones.
- En 1835, el romanticismo no es nada, porque Dupuis y Cotonet estaban ocupados en otras cosas y dejaron de lado el problema.

Como dijimos, las definiciones se aceleran a medida que se suceden. Luego de las primeras cuatro, a las que De Musset dedica toda su atención humorística y que incluyen otras tantas hipótesis e impugnaciones, las restantes se relevan en unos pocos y breves párrafos, con velocidad creciente. Ese cambio de ritmo puede ligarse, tal vez, con alguna sugerencia de que la revolución de 1830, que ingresa a partir de la definición 5, aceleró la vida cultural; o puede responder, meramente, a que la aceleración sirve, en sí misma, como recurso para banalizar las definiciones. En este sentido se entiende que las definiciones 8 y 9 estén ligadas ya directamente a la moda

como transgresión y que no requieran objeciones racionales para ser dejadas de lado, y también que en el último lugar aparezca un vacío, una explícita falta de definición: “... [en 1835] no creímos nada, porque Cotonet había hecho un pequeño viaje por una sucesión en el Mediodía y yo me encontraba muy ocupado en hacer reparar una granja que las fuertes lluvias me habían estropeado”. Con la aceleración cómica, aumenta la banalización de las definiciones hasta llegar a la ausencia de toda definición. La serie de definiciones fallidas, sin embargo, no concluye en la mera despotenciación de la operación de definir, sino en el replanteo de cómo realizar esta operación, como se ve en las partes restantes.

La segunda parte se abre con la falsa culminación de la secuencia: visitan, frente a la cancha de bochas, al personaje que les había revelado la polémica del romanticismo en primera instancia, el pasante de abogado de París. Aparece representado no menos cómicamente que Dupuis y Cotonet: lo encuentran triste, con gorro de dormir, comiendo un *omelette*. Su función es venir a ofrecer, después de esos doce años de tribulaciones, una definición imposible, ajena a la meta de toda definición, cuando esta se ha vuelto impracticable. El texto llama a esto, engañosamente, “el resultado definitivo de estas incertidumbres”.

El relato cambia y se vuelve, a partir de allí, más enfáticamente teatral. Dupuis transcribe el diálogo que mantuvieron con el pasante, dando vida a la voz del otro. El diálogo, en cierto modo, repite la secuencia de las definiciones, pero de forma condensada. Los simples le preguntan si el romanticismo es una determinada definición: el pasante responde que sí; luego le presentan la objeción: el pasante les da la razón; y así se deslizan a la siguiente posibilidad, para repetir la escena como en una rutina payasesca.

Le dicen, por ejemplo: “¿Es el rechazo de las unidades establecidas por Aristóteles y respetadas por los autores franceses?”, y él responde: “Sin dudas. ¡Qué nos importa Aristóteles! ¿Acaso un pedante de colegio, muerto hace dos o tres mil años...”; entonces ellos retrucan: “¿Cómo el romanticismo puede ser el rechazo de las unidades si el romanticismo se vincula con mil otras cosas, además de las obras de teatro?”, y el pasante acepta: “Cierto. El rechazo de las unidades no importa, es pura bagatela. No nos detengamos en ello”.

El delirio se profundiza progresivamente hasta que Dupuis y Cotonet terminan agregando posibilidades nuevas y desesperadas al repertorio:

¿Es el abuso de los nombres históricos? ¿Es la forma de los trajes?
 ¿Es la elección de ciertas épocas de moda, como la Fronda o el reino de Carlos IX? ¿Es la manía del suicidio y el heroísmo a la Byron?
 ¿Son los neologismos, el neocristianismo y, para denominar con un nombre nuevo una peste nueva, todos los *neofismas* de la tierra? ¿Es jurar por escrito? ¿Es ir en contra del sentido común y la gramática?

Lo que antes se sucedía en años se amontona ahora en frases de un mismo párrafo. Hasta que la seguidilla de preguntas ridículas remata en una demanda de sentido desesperada: “¿Es algo o no es más que un término sonoro y el orgullo vano que se agita por nada?”. La búsqueda de racionalidad generada por el término ha llevado hasta la posibilidad de la locura.

En ese punto en que pelagra la existencia misma de un fenómeno cultural que se corresponda con el nombre que lo designa, tiene lugar un acto irónico notable, y ocurre, en rigor, como estricta consecuencia

de las acciones anteriores de Dupuis y Cottonet. Si estos han llegado a un callejón sin salida por su búsqueda más o menos sistemática que quería ir paso a paso formulando hipótesis y objeciones, la única salida posible parece consistir en que el problema sea su solución.

El pasante adopta una posición confrontativa, como si él mismo fuera un romántico (recordemos que es un personaje ridículo, varado en La Ferté-sous-Jouarre, tan lejos de la lírica y del modo sublime como sus interlocutores), y ofrece una definición impetuosa, desordenada, que mezcla elementos de diverso tipo (figuras del discurso, impresiones sensoriales, tópicos heterogéneos, etc.). El pasante propone, en suma, la indefinibilidad del romanticismo como verdadera definición del fenómeno:

¡El romanticismo, mi querido señor! No, sin dudas no es el rechazo de las unidades, ni la unión de lo cómico y lo trágico, ni nada en el mundo que pueda definirse: en vano atraparía uno el ala de la mariposa, el polvo que la colorea se le quedaría entre los dedos. El romanticismo es la estrella que llora, es el viento que gime, es la noche que tiembla, la flor que vuela y el pájaro que aroma. Es el impulso imprevisto, el éxtasis lánguido, el aljibe bajo las palmeras, y la esperanza rosada y sus mil amores, el ángel y la perla, el vestido blanco de los sauces. ¡Oh, qué hermoso, señor! Es el infinito y lo constelado, lo cálido, lo atenuado, lo frío, y sin embargo, al mismo tiempo, lo plano y lo curvo, lo diametral, lo piramidal, lo oriental, lo abiertamente desnudo, lo aferrado, lo envuelto, lo turbulento. ¡Una ciencia nueva! Es la filosofía providencial que geometriza los hechos consumados y que luego se arroja en la ola de las experiencias para cincelar allí las fibras secretas...

Si bien este pasaje puede ser leído como la culminación del disparate (tal es la reacción previsible de Cottonet, quien exclama: “Señor, todo

eso es una tontería”), pensamos que está colocado aquí porque es mucho más que un disparate. Es cierto: la retórica de lo sublime (la apelación al oxímoron, al adínaton y demás recursos característicos de este modo del discurso) aparece cristalizada y disponible para uso de un personaje menor; el carácter alto de esa retórica viene a contrastar, consonantemente, con las marcas materiales de la escena; el propio *ennui* romántico (el disgusto ante la vida) es sometido a una típica rebaja realista, la inflexión económica, en tanto parece deberse a que el pasante no recibió el esperado bono de fin de año (¡el personaje bien podría pasar de este texto a otro firmado por Balzac!).

Todo esto parece sugerir, efectivamente, una convencionalización del experimento romántico, una suerte de risa ante la masificación denigratoria y comercial de las exigencias antiutilitaristas que estaban en su origen (el romanticismo convertido en mera retórica de reproducción, en *topos* de la compensación interior ante el fracaso material, en la incomprensión como mera “tontería”). Pero, a la vez, la definición imposible del pasante constituye, en el modo irónico, una réplica de la mezcolanza entre lo alto y lo bajo que la carta ha venido poniendo en práctica. Podría leerse como una afirmación performática de la poética que propone el texto, algo así como una duplicación de su versión implícita de “romanticismo”.

Ahora bien, la carta no concluye aquí, a pesar de que alcanza en ese momento su cima irónica. No es, como se anuncia, “el resultado definitivo de estas incertidumbres”. Este hecho no hace sino agregar complejidad a la posición adoptada por el texto. Por una parte, el diálogo con el pasante parece cerrar la historia de los doce años de definiciones, pero, por otra, reabre el diálogo en presente de los habitantes de La Ferté-sous-Jouarre, regresando a una escena comparable al malentendido de la peluca. De ahí que este diálogo también funcione como transición, por contraste, con la tercera parte

del relato, que incluye la opinión del Sr. Ducoudray, el magistrado del pueblo. Los investigadores van a verlo después de la entrevista con el pasante y le reproducen su opinión, por lo que, sin que el pasante lo sepa, queda en diálogo con este otro personaje, un movimiento que imita la lógica por la que se han producido todas las definiciones en primera instancia.

En cierto sentido, hay una correspondencia clásica, de acuerdo con la teoría del *aptum*, entre la naturaleza de ambos personajes y los modos de sus discursos. Al pasante romántico, joven pero ya no tanto, le corresponde el diálogo dramático, aunque deriva en sátira vaudevillesca; al magistrado le toca el género oratorio y forense, con su uso particular de figuras retóricas (la apelación, fundamentalmente). Su palabra es transcripta como un largo párrafo, al final del cual Dupuis reconoce casi haber sido convencido: “Estuve tentado de compartir su parecer”. Pero a Cotonet, sigue luego, “le chocó su violencia”. Y sentencia que “la conclusión no era satisfactoria”.

Ahora, ¿Ducoudray violento y su conclusión insatisfactoria? ¿No es esto mismo lo que se experimenta con el pasante? Veamos cuál es la definición del romanticismo que ofrece el magistrado y a qué se refiere Dupuis con estas palabras.

A diferencia de las definiciones que se presentaron antes, el magistrado elabora una explicación histórica, política y social, en la que identifica actores y motivos de los comportamientos culturales. Es, quizás, la opción más próxima a una construcción materialista del problema. En su perspectiva no hay acción desinteresada, y todos los errores estéticos, así como el equívoco mismo del fenómeno romántico, obedecen a que no puede ver y entender con claridad su propia situación. El magistrado se propone poner en evidencia

la ceguera de los propios agentes de la cultura, y adjudica el nombre “romanticismo” a esa confusión.

El romanticismo se habría originado, según su tesis, en la época de la Restauración, cuando el gobierno buscaba regresar la historia al punto anterior a la Revolución y al Imperio. El poder político disponía para ello de un eficaz dispositivo de censura y condicionamiento de la producción literaria: vedaba ciertos temas, premiaba otros. Pero había una juventud ociosa, ya no afectada por la guerra del período del Imperio y la vida pública, con el deseo de escribir, y se decidió, en este contexto, a escribir sobre el pasado, en tanto no estaba permitido hacerlo sobre el presente. Este romanticismo monárquico que tomaba temas viejos y tradicionales (“el trono y el altar”) buscó, sin embargo, formas nuevas de expresión, lo cual produjo la paradoja de que un grupo ideológicamente reaccionario encabezara la renovación de la lengua poética francesa: fueron los escritores monárquicos los que “se propusieron ser raros, pero se convirtieron en extraños; de extraños pasaron a ser barrocos”.

Ducoudray toma nota del ingreso de Mme. de Staël a Francia y adjudica a su acto de importación cultural (la introducción de los temas de Alemania que, con perspectiva nacionalista y política, llama “invasión”) el origen concreto de la moda de las baladas, las leyendas y la temática medieval en Francia. El otro hito decisivo que registra es la revolución de 1830, “que cambió todo”. Ese evento terminó con el romanticismo medieval y reaccionario y desplazó el romanticismo hacia la prédica de la libertad, como se ve en los prefacios de Hugo. Pero, interesantemente, Ducoudray observa que la literatura de 1830 heredó las “ropas” de la Restauración y no pudo disponer de un lenguaje propio para hablar de la realidad. Es decir, aunque el romanticismo cambió de signo político, mantuvo la retórica engendrada en el período anterior.

La parte final de su discurso es una diatriba contra el tipo de drama romántico, que elude los temas del presente, y una reivindicación de un clasicismo alternativo al de Racine: el de Molière y Corneille. Un clasicismo casi romántico, en suma.

La “violencia” que reconoce Cottonet radica, probablemente, en este uso sostenido del argumento histórico-social como instrumento de crítica: se explica cómo surgió el romanticismo, pero no para justificarlo sino para denunciar sus inadecuaciones como lenguaje actual. A la vez, esta posición parece clara, pero no lo es en tanto no es ni clásica ni romántica, y se manifiesta ajena tanto a la monarquía como al republicanismo, sin ofrecer una alternativa nítida a la situación que delinea tan inteligentemente. Tal vez sea en este sentido que haya que interpretar la observación de Dupuis sobre lo insatisfactorio de su conclusión. Otra vez, a pesar de la fuerza del argumento, se arriba a un punto de incerteza en términos de práctica literaria.

La solución que aporta Dupuis, el hallazgo de “la verdadera y única diferencia entre lo romántico y lo clásico”, es, justamente, resultado de un experimento práctico de Cottonet, que desplaza el problema del plano de las causas al dominio de los efectos. En una suerte de ejercicio escolar, que insumió a Cottonet cuatro meses de trabajo arduo, la oposición clásico-romántico se traduce en textos pareados cuya diferencia reside en que los textos románticos agregan a los textos clásicos adjetivos innecesarios, que corrompen el original. La astucia consiste en elegir dos textos tradicionales, como ejemplos de prosa clásica, que representan situaciones sentimentales y reescribirlos con el agregado de adjetivos. En el primer caso, el más “exagerado”, un escrito breve y lacónico se transforma, por ampliación, en una ridícula y extensa declamación. En el segundo, se muestra la debilidad que adquiere un texto si se agregan adjetivos

no justificados. Este final solo es una aparente conclusión, ya que no se deduce de ningún modo de las exposiciones previas.

¿Será esta la estación final —aunque momentánea— del romanticismo, su inclusión como una retórica entre otras, pasible, por lo tanto, de ser ejercitada en el transcurso de un *pensum* colegial? No sería una conclusión desacertada para un escritor que, entre los primeros, marcó la influencia de la vida de los *collèges* en la nueva *Stimmung* que despuntaba hacia la década de 1830, esa *maladie du siècle* que se derivaba del mal romántico original pero que ya no era exactamente igual: el pasaje, en suma, de la melancolía heroica romántica al simple tedio de la vida moderna en la que el adjetivo sublime se vuelve un bien de mercado.

IV

Por Romanticismo entiendo, muy aproximadamente, los escritos de final del siglo XVIII y comienzos del XIX que comparten una situación histórica general, pero que no se unen necesariamente por características esenciales o prescriptivas. Los críticos literarios y los historiadores han postulado, tradicionalmente, tales características como un medio que los habilitaba a distinguir entre lo que era más o menos “romántico”, romántico temprano o tardío, prerromántico y pos, romántico elevado o antirromántico. Tales usos son rara vez consistentes y han sido empleados la mayoría de las veces para justificar un conjunto de preferencias por sobre otros de acuerdo con algún criterio de historicidad ejemplar.

DAVID SIMPSON (1993: 1; nuestra traducción).

Casi no hay texto de la bibliografía sobre romanticismo que busque presentar el objeto en su conjunto y que no pase por ese trance de sopesar las definiciones, exponer su pasmosa heterogeneidad y proponer una nueva solución. Podemos llamarlo el momento Dupuis y Cotonet de la crítica del romanticismo. Lo notable es cómo este tópico, que procede de la crítica romántica misma, ha perdurado en el discurso académico de buena parte del siglo XX, y cabe creer que no ha perdido toda su fuerza en la actualidad, aunque haya cambiado de signo. Planea como una suerte de maldición sobre quien se propone hacer un estado de la cuestión del romanticismo, y más fuertemente, sin duda, sobre quienes quieren dar clases sobre él.²⁵

El caso más notable de reactualización del tópico fue el ensayo de Arthur O. Lovejoy, *On the Discriminations of Romanticisms*, publicado en 1924,²⁶ cien años después del inicio de las investigaciones de Dupuis y Cotonet, y muy influyente en el revisionismo posterior. Explícitamente, Lovejoy aprovechó la fecha para recordar las investigaciones de los ficticios predecesores sobre el significado de la palabra y retomó el gesto satírico con otros fines.²⁷ Pidió a su público académico que imaginara una exposición con “las nuevas variantes en materia de definiciones de romanticismo, fruto de cien años de

²⁵ En la introducción al manual *A Companion to European Romanticism*, su editor, Michael Ferber, quien ensayó una respuesta amable al problema, describió el momento Dupuis y Cotonet en estos términos: “Casi desde el momento en que aparecieron como nombres de una escuela de literatura, las palabras ‘romántico’ y ‘romanticismo’ en diversas lenguas han sido explicadas, indagadas, reexplicadas, criticadas, defendidas, burladas, rechazadas, reafirmadas, finalmente enterradas y resucitadas de entre los muertos demasiadas veces como para llevar la cuenta. En el siglo XX, los ensayos a favor o en contra de este término tantas veces comenzaron citando largas listas de definiciones completamente dispares, semejantes solo en la confianza con que habían sido postuladas, que esa práctica se convirtió en un requerimiento genérico de tales ensayos, que por ese mismo motivo puedo omitir aquí” (Ferber, 2005: 3; nuestra traducción).

²⁶ El artículo era, en realidad, la conferencia brindada por Lovejoy en la reunión anual de la *Modern Language Association of America* el 27 de diciembre de 1923.

²⁷ En esos mismos años era muy frecuente recordar el texto de De Musset para plantear el problema, y de ahí la familiaridad con que lo refiere Lovejoy.

trabajo de críticos literarios y profesores de literatura moderna” (Lovejoy, 1924: 229; nuestra traducción), y redactó un muestrario de ese repertorio posible.

Podemos seleccionar, a título ilustrativo, algunos ejemplos de su muestrario. En cuanto a los orígenes del romanticismo, catalogó distintos ancestros y momentos iniciales que se le habían adjudicado. Como padres, se habían reconocido tanto a Rousseau como a Kant. Como abuelos: a Fénelon y Madame Guyon. Para un crítico, el romanticismo descendía del fundador de la ciencia moderna, Francis Bacon; para otro, del ilustrado Joseph Warton. Para algunos, había empezado en el siglo XVII; para otros, en el XI. Uno sostenía que Platón había sido el primer romántico, y otro (Whibley), que la *Odisea* era “romántica en textura y esencia”. Y no faltaba quien conjeturaba que el romanticismo había nacido en el Jardín del Edén y que el primer autor romántico había sido, en realidad, la serpiente. Las descripciones del romanticismo no eran menos dispares: para algunos, era la literatura sobre el pasado, pero para otros, eso era, justamente, el clasicismo, ya que el romanticismo se había orientado al porvenir. Se lo había definido como culto de la emoción, pero también como culto de la imaginación, y estos eran radicalmente diferentes. En cuanto a sus efectos histórico-culturales, Lovejoy relevaba otra pintoresca multiplicidad. Se le habían atribuido al romanticismo: la Revolución Francesa, el retorno al hogar y el retorno al estado de naturaleza; la filosofía de Hegel, la filosofía de Schopenhauer, la filosofía de Nietzsche (tres filosofías, aclara Lovejoy, que no se ponen de acuerdo), el materialismo científico y también el misticismo platónico, Wordsworth y Wilde, Newman y Huxley, la novela histórica de Scott, la novela realista de Balzac. (Lovejoy no puso en la lista el nazismo, porque todavía no era un hecho histórico, pero se volvería una atribución corriente después).

La conclusión que sacaba el investigador de este nuevo repertorio demussetiano era que la palabra “romántico” había terminado por significar tantas cosas que, en sí misma, no significaba nada: “Ha dejado de cumplir su función como signo verbal” (Lovejoy, 1924: 232; nuestra traducción). La estrategia era riesgosa, porque la repetición de Dupuis y Cottonet en 1924 sugería que, lejos de progresar en el conocimiento de la cuestión, las nuevas investigaciones no habían hecho más que ahondar la perplejidad pintada por De Musset. Lovejoy atacaba a la propia institución de la crítica de la que formaba parte. Pero, desde luego, lo hacía para presentarse a sí mismo y a su método como el “remedio” de la enfermedad (Lovejoy, 1924: 235). A diferencia de lo que había hecho De Musset, al dejar abierta, ironizada, la pregunta sobre el vínculo entre el término y su significado, el estadounidense propuso ante sus pares académicos un programa crítico para el estudio de la cuestión que permitiera salir del desconcierto. No es nuestro tema ese programa, que involucra decir “romanticismos” en lugar de “romanticismo”, hacer la historia semántica del término *romantic* y estudiar los distintos *thought-complexes* que han recibido ese nombre, reparando en sus diferencias y en sus relaciones. Importa aquí esa repetición del gesto decimonónico sobre el problema de la definición, ahora trasladado al terreno académico en el siglo XX.

El momento Dupuis y Cottonet ilumina cuestiones epistemológicas muy básicas, pero también decisivas, que atraviesan el objeto de raíz, tal como este se fue elaborando en la crítica, y que se ponen en primer plano cuando se lo quiere dar a conocer en su conjunto. ¿Qué hacer con el desacompasamiento entre el término y la identidad histórica de aquellas personas y fenómenos que son nombrados con él? ¿Es válido aplicar ese término a obras que poseen características diferentes, a textos producidos en distintos ámbitos culturales? ¿Por qué la palabra dice tantas cosas? ¿Puede hablarse de la unidad del

fenómeno a pesar de eso? ¿Bajo qué criterio? ¿Puede contraponérselo al neoclasicismo, a la Ilustración, en bloque?

La conocida perspectiva de Wellek, que se impuso en el ámbito académico anglosajón de mediados del siglo XX,²⁸ surgió como respuesta a estas cuestiones, y en directa polémica con Lovejoy, a quien acusó de practicar un “nominalismo extremo” (1963: 104). Wellek defendió el uso de la palabra como “término de período”, entendiendo como su referente histórico no la realidad plural irreductible, sino el sistema de normas implícito en las nuevas concepciones y prácticas de literatura durante el período 1770 a 1830 aproximadamente. Para Wellek, la dificultad que implicaba la historia de la palabra, más precisamente, el hecho de que sus usos, aplicaciones y transformaciones hubieran sido casi contemporáneos del fenómeno que describe, no invalidaba el reconocimiento de una unidad en el sentido de las normas que podían estudiarse.²⁹ Para Wellek, se podía delinear el romanticismo europeo a partir de sus comunes ideas sobre la imaginación, el símbolo y el mito.³⁰

²⁸ Cfr. las observaciones de Remak (1972) sobre el consenso alcanzado en torno a la propuesta de Wellek hacia 1970 (490-491).

²⁹ Wellek sostenía que los distintos romanticismos habían formado “una unidad de teorías, filosofías y estilo”, y que esta se correspondía con “un grupo coherente de ideas, cada una de las cuales implica[ba] a la otra” (1963: 104). Su estudio de la historia del término, que referimos más arriba, en vez de desembocar en el programa de distinción sistemática de Lovejoy, concluía, en tono desafiante, en que era posible describir históricamente la unidad del fenómeno, a pesar de las variaciones en el uso del término y sus definiciones.

³⁰ Contemporánea a la de Wellek, fue la perspectiva del comparatista Paul van Tieghem, cuyo libro *El romanticismo en la literatura europea* se publicó en francés en 1948. Este texto también cumplía en su introducción con el rito Dupuis y Cottonet, recogiendo distintas definiciones y subrayando su disparidad. Para Van Tieghem, la variedad indicaba que el movimiento romántico era “tan complejo, tan heterogéneo, tan contradictorio” que todo intento de circunscribirlo a “una fórmula breve y a la vez bastante sintética para contener todos sus matices” estaba condenado al fracaso. Pero tampoco renunciaba, por ello, al postulado de la unidad del romanticismo, ya que sus “diversos elementos se relacionaron con notable frecuencia y ofrecen más puntos comunes entre sí que con aquellos que constituyen el neoclasicismo y el realismo”. Van Tieghem sostenía que el romanticismo era “un hecho real, infinitamente complejo sin duda, pero que presenta una unidad bastante destacada para poder ofrecer un estudio de conjunto en el que se reflejen a la vez aquella complejidad y esta unidad” (1958: 6).

Las tendencias académicas más actuales, que fueron desarrollándose en los últimos cuarenta años aproximadamente, junto con la renovación de los métodos de los estudios literarios, han tendido a replantear el abordaje del fenómeno y, sobre todo, a cuestionar la perspectiva unificadora, dándole un nuevo sentido a la temible Babel de definiciones. En cierto modo, contribuyó a este cambio de estrategia general el hecho de que se privilegiaran los estudios historicistas en contextos nacionales, los análisis culturalistas de revisión del archivo, el recorte de problemas ideológicos situados y el cuestionamiento del canon. Si bien es cierto que, en esta reorientación de la crítica, el problema de la definición, tal como se lo había encarado previamente, fue puesto en un segundo plano, también lo es que esa misma reorientación supuso volver a definir el romanticismo y que, en un sentido más amplio, fue una gran operación de definición.

Esto fue particularmente visible en el campo anglosajón, donde se produjo, desde fines de la década de 1970, una fuerte corriente revisionista que implicó una cancelación de lecturas previas (las de Abrams, Bloom, Wellek) y el desarrollo de modos diversos de cuestionamiento ideológico del romanticismo,³¹ así como una recuperación de los planteos de Lovejoy aunque sin su propuesta metodológica. Esto puede verse, por ejemplo, en esos dos libros que marcaron un redireccionamiento de las líneas de investigación del campo, *The Romantic Ideology* (1983), de Jerome McGann, y *Romantics, rebels and reactionaries* (1981), de Marilyn Butler; ambos

³¹ Sobre estos cambios, escriben Faflak y Wright en su Introducción a *A Handbook of Romantic Studies*: "Estos procesos comenzaron a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta cuando la 'teoría' en sentido amplio desplazó al *New Criticism* de su posición hegemónica naturalizada: primero el feminismo (bifurcado entre el feminismo francés y el feminismo angloamericano), la deconstrucción, el psicoanálisis (tanto freudiano como lacaniano), el marxismo y el posmarxismo ofrecieron nuevos modos de lectura, y luego, la teoría poscolonial, el neohistoricismo, la teoría de género, los estudios culturales e incluso una revisada teoría de la edición" (Faflak & Wright, 2016: 4-5; nuestra traducción).

se caracterizaron por el gesto de subsumir las perspectivas anteriores, caricaturescamente englobadas como “esencialistas”, en una misma vieja guardia que repetía los presupuestos ideológicos de los románticos. Establecer el nuevo presupuesto de que el romanticismo fue una ideología de la literatura en un período cuya producción cultural excedía en muchos sentidos esa ideología fue el deliberado propósito del libro de McGann, cuyo impacto puede medirse por la incorporación de la frase “ideología romántica” a un impresionante número de artículos en las décadas posteriores a la publicación, muchas veces de forma acrítica y como mero sustituto de romanticismo. En el caso de Butler, en cambio, se trató de reponer los diálogos, las polémicas y la pluralidad de posiciones ideológico-discursivas en el período, mostrando en especial los compromisos políticos de los románticos y las interacciones con el *background* histórico. Efectivamente, el revisionismo anglosajón que comienza con estos y otros títulos y que abarca una cantidad notable de volúmenes y artículos en las décadas siguientes,³² convirtió en oportunidad productiva para la exploración de nuevos métodos de lectura aquel equívoco que en 1836 había motivado la sátira de De Musset. Podría pensarse —admitiendo el juego de identificar posiciones en el texto de De Musset como si no solo reflejara su época, sino también posibilidades futuras— que el revisionismo anglosajón ha tomado ante el fenómeno la estrategia del magistrado de La Ferté-sous-Jouarre, con sus hipótesis histórico-ideológicas, con su seriedad malhumorada e incluso con su violencia crítica.³³

³² A modo meramente ilustrativo, pueden consultarse Chandler (1998), De Man (1984), Liu (1991), Rajan (1980), Roe (2003), Russett (1997), Simpson (1993), Siskin (1988), Wu (2015).

³³ En cualquier caso, también es preciso notar que el efecto de la empresa revisionista, en su consensuada multiplicidad, ya ha sido incorporado como nuevo sentido común académico desde hace por lo menos dos décadas, como se registra en aquel número especial de *Romanticism on the Net* publicado con el cambio de siglo (“After Romantic Ideology”, compilado por Michael John Kooy). Puede consultarse también el ensayo de síntesis de Cassalighi y Fermanis, *Romanticism. A Literary and Cultural History*, que busca poner a disposición de los docentes una compilación de las perspectivas revisionistas elaboradas en las últimas décadas.

La antología razonada de Lacoue-Labarthe y Nancy, *El absoluto literario*, de 1978, puede ponerse en sintonía, manteniendo las debidas precauciones, con el revisionismo anglosajón, que es su contemporáneo. Aunque su posición parece más próxima a la del pasante romántico que a la del magistrado historicista. El gesto de los pensadores franceses es, a la vez, de concentración (eligen como objeto el primer romanticismo alemán, el de Jena, al que llaman “teórico”) y generalización (están interesados en relacionar este episodio histórico con el nacimiento de la literatura moderna como desborde de la filosofía kantiana). Su propósito parece haber sido rescatar al romanticismo de la banalidad temática a la que se lo habría condenado en la tradición francesa (la “imagen ordinaria que nos hacemos del romanticismo”, que incluye el abuso de los adjetivos),³⁴ reconectando el término con su tradición filosófica. El recurso al romanticismo teórico alemán produce, en el campo francés, una suerte de shock filosófico que elimina toda idea de banalidad asociada con el término. Y no es casual que la presentación de la antología haya puesto tanto énfasis en tematizar el equívoco de la palabra. Para Lacoue-Labarthe y Nancy, los textos de este primer romanticismo deberían leerse como una respuesta original desde la crítica de la literatura y la filosofía a la triple crisis que reconocieron en su tiempo histórico: una crisis social, política y filosófica. La ambición literaria de los románticos habría sido asumir la “función social inédita del escritor” para intervenir en esta crisis con un proyecto de futuro. De ahí que las redefiniciones de categorías heredadas, como “novela”, que en alemán es *Roman*, sean leídas en el libro como parte de esta voluntad de intervención en un tiempo de crisis. La idea romántica de la

³⁴ Ciertamente esto supone pasar por alto algunas obras de peso, como las de Paul Bénichou citadas en esta introducción, pero no en *El absoluto literario*, y la monumental obra de Ayroult, que refieren como un trabajo que “permite relativizar lo que hemos tenido que afirmar en cuanto al desconocimiento del romanticismo en Francia” (*sic*) (44). También es verdad que Bénichou solo lee la escena francesa y que el trabajo de Ayroult es de un historicismo extraño a los propósitos de Lacoue-Labarthe y Nancy.

novela como “género agenérico”, una especie discursiva que recoge la disolución y superación de los otros géneros y que trasciende las particiones de las poéticas clásicas, es interpretada, por ello, como un desplazamiento desde el género a la generatividad misma de la literatura. Eso que llaman lo “absoluto” se relaciona con una redefinición romántica de la literatura como “Obra inédita, infinitamente inédita”, como trabajo en curso. De ahí que su propia definición sea: “El romanticismo es la inauguración del absoluto literario”.

Pero más allá de la teoría de los franceses sobre el romanticismo de Jena, la filosofía pos-kantiana y la idea moderna de literatura que proponen, son las continuidades que trazan entre las reflexiones de los años setenta sobre la “literatura” y el problema de la definición y la nominación del romanticismo las que sugieren que el equívoco del término es algo más que un error a despejar. Se trataría de un efecto del cambio histórico sobre el estatuto mismo de la definición en relación con las formas culturales que advienen en la época moderna. La transitada cuestión de la oposición a las reglas de las poéticas neoclásicas es inseparable de los intentos que las poéticas románticas, al igual que otras después, hicieron por ocupar ese lugar vacante —el de la autoridad legislativa— con otras formas de poética.³⁵ Porque el romanticismo fue, entre otras cosas, una vasta operación de redefinición de la cultura, de sus normas y formas de autorización, sin que esto implicara, necesariamente, coherencia y unidad en los contenidos específicos de cada definición puntual. Un conjunto de categorías que se habían ido elaborando en la filosofía y la crítica del siglo XVIII, como genio, sublime, imaginación, mito, novela, ironía, fragmento, etc., fueron retomadas por el romanticismo no solo para pensar la literatura, sino también para producirla.

³⁵ Sobre las tensiones entre poética clásica y reflexión romántica en el ámbito alemán, cfr. Schanze (1976), Szondi (1992) y Schaeffer (2009).

Este gran desembolso de energía debe ser leído en consonancia con otros intentos contemporáneos por dar fundamentos nuevos a la vida en el período.

En este sentido, el momento Dupuis y Cottonet de la crítica del romanticismo no sería solo la perplejidad habitual de todo estado de la cuestión (la necesaria diversidad de posiciones, el consecuente intento de ubicar la propia voz en la polifonía), sino también, y fundamentalmente, el efecto de pretender normativizar un período en el que la normatividad en general entró en crisis y se buscaron respuestas ante ese hecho. Las definiciones de la época romántica no fueron postulados abstractos, pensados en el vacío, proposiciones de un sistema totalizable, aun cuando muchas veces así se presentaran; participaron de la misma logomaquia que caracterizó a la nueva opinión pública burguesa en la época de la Revolución, y se incorporaron a la lógica de validación que dispuso el moderno mercado de bienes culturales. Definir —en términos más retóricos que lógicos, más políticos que científicos— implicaba afirmar, sostener y dejar fuera. El período romántico es el que R. Koselleck llamó “*Sattelzeit*” (1770-1830), un período de transición, una etapa de “collado” entre tiempos, en el que muchos términos fueron creados o redefinidos, y “romántico” fue uno de ellos, al igual que “revolución”, “arte”, “fábrica”, “cultura”, “literatura” y “huelga”.³⁶ Por eso mismo, la pregunta por el significado del término “romántico” y sus derivados debe ser acompañada por una pregunta acerca de los cambios en los modos de discutir esos significados.

En ese preciso marco, el texto de De Musset parece absolutamente clave. Además de la ficcionalización de las definiciones, que supone

³⁶ Sobre la época del romanticismo y los cambios lexicales, cfr. Koselleck (1993, 2012), Hobsbawm (2013: 11), Palti (2007), Williams (1983, 2008).

un posicionamiento frente al problema; de la singular contextualización, que ya hemos comentado; y de la explícita broma con la imposibilidad de definir —o con la banalidad de hacerlo en atención al puro efecto práctico—, “Sobre el abuso que se hace de los adjetivos” extrae su vitalidad de las propias condiciones de producción, y elude encolumnarse en uno de los diferentes bandos en juego. En el caso concreto de la definición del pasante, que, como dijimos, puede leerse como la versión romántica del problema, se hace estallar la lógica misma de la definición para poner el foco en la afirmación de la libertad creativa. Pero el texto, en su conjunto, abre otro tipo de complejidad al incluir el debate en una representación a escala del funcionamiento de la cultura burguesa.

A nosotros, que leemos el texto de De Musset en un momento ya próximo al bicentenario del comienzo de las investigaciones de Dupuis y Cotonet, y después de las numerosas discusiones que fuimos apuntando aquí, la sátira de 1836 se nos revela como un momento de extraordinaria autoconciencia respecto de problemas que siguen activos. Si lo que ocurre en el período que la precede y que se constituye en su material de trabajo es que, por primera vez en la historia del término, este pasa a designar explícitamente la práctica de los nuevos escritores y se convierte en un término del presente, resulta muy elocuente que De Musset haya elegido profundizar la confusión, el equívoco, y a la vez producir un nuevo experimento de escritura, que en sí mismo es una afirmación en el debate. Ciertamente, el texto se apoya sobre momentos de complejidad anteriores, pero es el primero que diseña una respuesta metacrítica de tanta densidad y potencia, cuya propia forma retórica se convierte, gozosamente, en parte de la discusión.

Sobre la presente edición

Por cuestiones de rigor filológico, la presente traducción se hizo a partir del texto publicado en la *Revue des Deux Mondes* el 15 de septiembre de 1836 y que reproducimos en la sección “Anexo”. Las cuatro epístolas aparecidas en la *Revue* con la firma de Dupuis y Cottonet fueron luego compiladas en el volumen de textos en prosa de De Musset *Contes* (1854) bajo la rúbrica “Lettres de Dupuis et Cottonet”. Allí se mostraban enumeradas y despojadas de sus títulos originales, forma bajo la cual fueron recuperadas también por las diversas ediciones de las obras completas del autor (como la realizada por Alphonse Lemerre [1876], la de Charpentier [1888] o, más recientemente, la de Éditions de la Pléiade [1960]).

La versión original editada en la *Revue* contiene unas pocas erratas evidentes que esas ediciones posteriores, por lo general, reparan. Excepto en un caso, señalado en las notas, hemos seguido el ejemplo y hemos corregido esos errores (que no implican, por lo demás, ninguna alteración del sentido).

Las notas explicativas se proponen reponer información relevante para contextualizar un escrito que está atravesado por referencias políticas, sociales y culturales, y que, inevitablemente, resultan oscuras para un lector contemporáneo.

JERÓNIMO LEDESMA y JORGE CAPUTO

Buenos Aires, 1 de mayo de 2021

Bibliografía

- » Auger, L.-S. (2016). *Discours sur le romantisme*. En Sorbonne Université, LABEX OBVIL. En línea: <https://obvil.github.io/critique/auger-louis-simon/auger-louis-simon_discours-romantisme.xml> (consulta: 15-09-2021).
- » Bénichou, P. (2006). *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. Fondo de Cultura Económica.
- » — (2017a). *La escuela del desencanto*. Fondo de Cultura Económica.
- » — (2017b). *Los magos románticos*. Fondo de Cultura Económica.
- » Bray, R. (1932). *Chronologie du romantisme: 1804-1830*. Ancienne Librairie Furne; Boivin et Cie.
- » Butler, M. (1981). *Romantics, rebels, and reactionaries: English literature and its background 1760-1830*. Oxford University Press.
- » Chandler, J. (1998). *England in 1819: The politics of literary culture and the case of romantic historicism*. University of Chicago Press.
- » Charton, A. (2010). Alfred de Musset et la "Revue des deux mondes". *Revue des Deux Mondes*, pp. 29-43.
- » D'Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Visor.
- » De Man, P. (1984). *The rhetoric of romanticism*. Columbia University Press.
- » De Musset, A. (1854). *Contes*. Charpentier.
- » — (1876). *Œuvres complètes. Mélanges de littérature et de critique*. Alphonse Lemerre.
- » — (1888). *Œuvres complètes. Tome IX: Mélanges de littérature et de critique*. Charpentier.

- » — (1957). *Poésies complètes*. Gallimard.
- » — (1960). *Œuvres complètes en prose*. De La Pléiade.
- » — (1990). *Théâtre complet*. Gallimard.
- » —. (2009). *Contes*. Classiques Garnier.
- » De Musset, P. (1877). *Biographie de Alfred de Musset. Sa vie et ses oeuvres*. Charpentier.
- » De Paz, A. (1992). *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Tecnos.
- » Díaz, J.-L. (2010). Génération Musset ? *Romantisme*, vol. 1, *num.* 147, pp. 3-12.
- » Eichner, H. (1972a). Introduction. En Eichner, H. (ed.), *"Romantic" and its cognates: The European history of a word*, pp. 3-16. University of Toronto Press.
- » Eichner, H. (ed.). (1972b). *"Romantic" and its cognates: The European history of a word*. University of Toronto Press.
- » Faflak, J. y Wright, J. M. (2016). *A Handbook of Romanticism Studies*. Wiley-Blackwell.
- » Ferber, M. (ed.). (2005). *A Companion to European Romanticism*. Blackwell.
- » Hobsbawm, E. (2013). *La era de la revolución, 1789-1848; La era del capital, 1848-1875; La era del imperio, 1875-1914*. Crítica; Biblioteca.
- » Isbell, J. C. (2006). *The Birth of European Romanticism: Truth and Propaganda in Staël's "de l'Allemagne", 1810-1813*. Cambridge University Press.
- » Jeune, S. (1987). Musset devant l'œuvre de Victor Hugo. *Cahiers de l'AIEF*, vol. 39, *num.* 1, pp. 251-267. En línea: <<https://doi.org/10.3406/caief.1987.2438>> (consulta: 15-09-2021).

- » Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós.
- » — (2012). *Historias de conceptos: estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Trotta.
- » Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J.-L. (eds.). (2012). *El absoluto literario: Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Eterna Cadencia.
- » Lanyi, G. (1980). Debates on the definition of romanticism in literary France (1820-1830). *Journal of the History of Ideas*, vol. 41, núm. 1, pp. 141-150.
- » Liu, A. (1991). *Wordsworth: The sense of history* (repr.). Stanford University Press.
- » Lovejoy, A. O. (1924). On the Discrimination of Romanticisms. *PMLA*, vol. 49, núm. 2, pp. 229-253.
- » Palti, E. J. (2007). *El tiempo de la política: El siglo XIX reconsiderado*. Siglo Veintiuno.
- » Perkins, D. (1990). The Construction of "The Romantic Movement" as a Literary Classification. *Nineteenth-Century Literature*, vol. 45, núm. 2, pp. 129-143. En línea: <<https://doi.org/10.2307/3045121>> (consulta: 15-09-2021).
- » Rajan, T. (1980). *Dark Interpreter*. Cornell University Press.
- » Remak, H. (1972). Trends of Recent Research on West European Romanticism. En Eichner, H. (ed.), "*Romantic*" and its cognates: *The European history of a word*, pp. 475-500. University of Toronto Press.
- » Roe, N. (1990). *Wordsworth and Coleridge: The radical years*. Clarendon Press.
- » Russett, M. (1997). *De Quincey's romanticism canonical minority and the forms of transmission*. Cambridge University Press.

- » Schaeffer, J.-M. (2009). *Novela y novelas*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Schanze, H. (ed.). (1976). *Retórica. Contribuciones sobre su historia en Alemania. Siglos XVI a XX*. Alfa; Biblioteca Ledesma.
- » Shaw, D. (1972). Spain / Romantico-Romanticismo-Romancesco-Romanesco-Romancista-Romanico. En Eichner, H. (ed.), "*Romantic*" and its cognates: *The European history of a word*, pp. 341-371. University of Toronto Press.
- » Simpson, D. (1993). Romanticism, criticism, and theory. En Curran, S. (ed.), *The Cambridge companion to British romanticism*, pp. 1-24. Cambridge University Press.
- » Siskin, C. (1988). *The historicity of romantic discourse*. Oxford University Press.
- » Suzuki, K. (2018). *Les Classiques et les Romantiques: Une histoire des querelles littéraires (1824-1834)*. Université de Nanterre. En línea: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02427213/document> (consulta: 15-09-2021).
- » Szondi, P. (1992). *Poética y filosofía de la historia I: Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe: la teoría hegeliana de la poesía*. Visor.
- » Thibaudet, A. (1936). Deuxième partie. La génération de 1820. En *Histoire de la Littérature Française (De 1789 à nos jours)*, pp. 103-293. Stock. En línea: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6276700w/f118.item>> (consulta: 15-09-2021).
- » Tribouillard, S. (2008). Musset satiriste, des Lettres de Dupuis et Cotonet à "Dupont et Durand". En Duval, S. y Saïdah, J.-P. (eds.), *Mauvais genre: La satire littéraire moderne*, pp. 103-117. Presses Universitaires de Bordeaux. En línea: <<http://books.openedition.org/pub/6638>> (consulta: 15-09-2021).

- » Van Tieghem, P. (1958). *El romanticismo en la literatura europea*. Uteha.
- » Warton, T. (1774). *The History of English Poetry from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century, to which are prefixed, Two Dissertations. I. On the Origin of Romantic Fiction in Europe. II. On the Introduction of Learning into England*. Dodsley, Walter, Becket, Robson, Robinson, Bew, Fletcher.
- » Wellek, R. (1963). El concepto de romanticismo en la historia literaria. En *Conceptos de crítica literaria*, pp. 103-152. De la Biblioteca Universidad Central de Venezuela.
- » Williams, R. (1983). *Culture and society, 1780-1950*. Columbia University Press; Biblioteca.
- » — (2008). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Nueva Visión.
- » Wu, D. (2015). *30 great myths about the Romantics*. Wiley-Blackwell.

Alfred de Musset

SOBRE EL ABUSO QUE SE HACE DE LOS ADJETIVOS

Sobre el abuso que se hace de los adjetivos¹

Carta de dos habitantes de La Ferté-sous-Jouarre al Sr. Director de la *Revue des Deux Mondes*²

Estimado Señor:

¡Que los dioses inmortales lo asistan y preserven de las nuevas novelas! Mi amigo Cotonet y yo somos dos abonados a su *Revue* y hemos decidido escribirle con respecto a una observación que hemos hecho: en los libros de hoy se emplean muchos adjetivos, y creemos que, al hacer eso, los autores cometen un error considerable.

Sabemos, señor, que ya no está de moda hablar de literatura y quizás le parecerá que, en este momento, nos preocupamos por muy poca cosa. De buena gana estaríamos de acuerdo con usted, puesto que recibimos *Le Constitutionnel*³ y nuestros fondos españoles nos

¹ Publicado el 15 de septiembre de 1836 en la *Revue des Deux Mondes*.

² En este punto la edición original del texto incorporaba, al pie, la siguiente "nota del Director": "Aunque no compartamos todas las opiniones literarias desarrolladas en esta carta, no hemos querido privar a nuestros abonados de algunas ideas ingeniosas que contiene. En casos así, el juicio del lector rectifica siempre el del crítico".

³ Periódico fundado en 1815; reunió en sus páginas a escritores de tendencias liberales, bonapartistas y anticlericales: "La fortaleza principal del antirromanticismo liberal era *Le Constitutionnel*, diario muy leído que gobernaba la opinión liberal media, con la vieja guardia de los escritores imperiales de ese bando político, Jay, Jouy, Etienne, Viennet y otros [...]" (Bénichou, 2006: 278-279). Adolphe Thiers fue otro de sus redactores principales. Aunque en él aparecieron folletines de Sand, Balzac y Sue, el periódico tenía una marcada actitud antirromántica: en 1834, por ejemplo, publicó un lacerante artículo contra Théophile Gautier y *La France littéraire*, órgano de difusión de las nuevas tendencias estéticas. Gautier contraatacó en el prefacio a su novela *Mademoiselle de Maupin*, caracterizando a *Le Constitutionnel* como un "diario púdico y progresista" (Gautier 1835: 65; nuestra traducción).

entusiasman terriblemente. Pero sin duda comprenderá mejor que nadie todo el placer que dos almas bien nacidas encuentran al ocuparse de las bellas artes, que hacen al encanto de la vida, en medio de las tormentas sociales. No somos beocios, señor, como puede darse cuenta por estas palabras.⁴

Para que pueda apreciar nuestra observación, simple en apariencia, pero que nos ha costado doce años de reflexiones, es necesario que nos permita contarle, gradualmente y sin prisas, de qué manera se nos ocurrió. Aunque las letras se encuentren en este momento envilecidas, hubo un tiempo, señor, en el que florecían; hubo un tiempo en el que los libros se leían, y en nuestro teatro, ayer nomás, hubo un tiempo en el que se silbaba. Fue, si nuestra memoria no nos falla, de 1824 a 1829. El rey de entonces, con la ayuda del clero, se preparaba a suprimir la carta y a privar al pueblo de sus derechos;⁵ y seguramente usted recuerda que, en esa época, se discutió mucho acerca de un método absolutamente novedoso que acababa de inventarse para hacer piezas de teatro, novelas, e incluso sonetos. Aquí nos ocupamos mucho al respecto; pero ni mi amigo Cottonet

⁴ Referencia a las *Epístolas* de Horacio (II, 1; v. 244): *Boeotum in crasso iurares aere natum* ("jurarías que ha nacido en el ambiente grosero de Beocia"). La estupidez y rudeza de los habitantes de Beocia, en oposición a la inteligencia y amor por las artes de los atenienses, era un lugar común en la literatura de la Antigüedad.

⁵ Se refiere a la Carta Constitucional otorgada por Luis XVIII en 1814 y que entró en vigor luego de los Cien Días de Napoleón en 1815. El documento garantizaba algunas de las conquistas de la Revolución y el Imperio (derechos individuales, libertad de prensa y de expresión, libertad religiosa), al tiempo que refrendaba el origen divino de la monarquía y sancionaba el catolicismo como religión de Estado. Carlos X, devoto católico y sucesor de Luis XVIII a la muerte de este en 1824, asumió rápidamente posiciones ultramonárquicas (indemnización a los emigrados de la Revolución, restablecimiento de la censura en 1825, entre otras). Enfrentado con la oposición parlamentaria liberal (que cuestionaba a su primer ministro Polignac y lo conminaba a formar un gobierno que contara con el concurso de las cámaras legislativas), Carlos X buscó fortalecer al partido ultrarrealista mediante la promulgación, el 26 de julio de 1830, de una serie de decretos: las célebres Ordenanzas de Julio u Ordenanzas de Saint-Cloud que, entre otras cosas, suspendían la libertad de prensa, disolvían la Cámara de Diputados recién electa y convocaban a nuevas elecciones parlamentarias que excluían a parte de la burguesía. Fue el desencadenante de la Revolución de Julio de 1830.

ni yo hemos podido entender qué era *el romanticismo*, y sin embargo hemos leído mucho, especialmente prefacios, pues no somos de Falaise,⁶ sabemos bien que son lo principal y que el resto solo está de relleno. Pero no nos anticipemos.

Para serle honesto, en esta región somos curiosos hasta el tuétano y, sin contar el revuelo de los periódicos, nos gusta mucho juntarnos a chusmear a las cuatro o cinco de la tarde. En la *rue Marchande* tenemos un gran gabinete de lectura, adonde nos llegan canastos de libros. Es como en todas partes, dos centavos el volumen,⁷ y no tendríamos de qué quejarnos si las porteras se lavaran las manos. Pero desde que no hay lotería⁸ se dedican a devorar novelas y (¡que Dios las perdone!) ya no puede uno leerlas sin mancharse. Pero poco importa: nosotros, los franceses, no nos fijamos en menudencias. En Inglaterra, las personas que son pulcros gustan de leer en libros pulcros. En Francia, se lee en el comedero: es nuestra manera de fomentar las artes. Nuestras señoritas no soportarían una pizca de lodo sobre una media que solo interesa a sus pies. Pero abren muy delicadamente, con sus manos blancas, un volumen banal que hiede a cocina y lleva la marca de pulgar de su cochero. Sin embargo, me parece que si yo fuera mujer y tuviera en el fondo de mi alcoba, con las cortinas cerradas, un autor que me gusta, no me agradaría que al perfume poético de una página se mezclara... En fin, vuelvo a mi tema.

Le decía que no comprendíamos qué significaba esa palabra *romanticismo*. Si lo que le cuento le parece un poco trillado y obvio a primera

⁶ Comuna ubicada en el departamento de Calvados, en Normandía. Aparece aquí como ejemplo de localidad provinciana.

⁷ Se refiere al precio de préstamo de cada volumen en el gabinete de lecturas.

⁸ La supresión de la Lotería Real (anteriormente llamada Lotería Imperial) fue decidida por una ley del 21 de abril de 1832, que entró en vigor a partir del 1° de enero de 1836.

vista, no debe inquietarse sino solamente dejarme avanzar; tengo la intención de cumplir finalmente con mi propósito. Retomando, fue hacia 1824 o un poco después, no estoy seguro. Un combate se desarrollaba en el *Journal des Débats*.⁹ Se discutía acerca de lo *pintoresco*, lo *grotesco*, el paisaje introducido en la poesía, la historia dramatizada, el drama blasonado, el arte puro, el ritmo quebrado, lo trágico fundido con lo cómico, y la Edad Media resucitada. Mi amigo Cottonet y yo nos paseábamos delante de la cancha de bochas. Es necesario informarle que en La Ferté-sous-Jouarre teníamos, por entonces, un muy instruido pasante de abogado que venía de París, orgulloso e impertinente, que no dudaba de nada, se pronunciaba sobre todo y parecía comprender todo lo que leía. Se nos acercó con el diario en la mano y nos preguntó qué pensábamos de todas esas querellas literarias. Cottonet es un tipo muy acomodado, tiene caballo y *cabriolet*; ya no somos jóvenes, ni uno ni otro, y yo, por mi parte, estoy un poco excedido de peso. Esas cuestiones nos indignaron y toda la ciudad se puso de nuestra parte. Pero, a partir de ese día, no se habló en nuestras casas más que de romántico y clásico. Solo la señora Dupuis no quiso escuchar nada al respecto: dice que son la misma cosa pero al revés. Leímos todo lo que aparecía y recibimos a la *Musa* en

⁹ Publicación periódica que, con algunos cambios en su título, apareció de 1789 a 1944. En junio y julio de 1824 fue escenario de un debate entre el crítico François-Benoît Hoffman (quien firmaba bajo el *nom de plume* "Z.") y Victor Hugo, a propósito de una dura reseña que aquel hizo sobre las *Nouvelles Odes* hugolinas. En la polémica ambos escritores se exponen acerca de sus diferentes concepciones (y valoraciones) de lo "clásico" y lo "romántico". A partir del 1° de septiembre de ese mismo año, el *Journal des Débats* también publicó una serie de artículos (veintiocho en total) del pintor y crítico de arte Étienne-Jean Delécluze en los que describe y critica el *Salon de peinture et de sculpture* de 1824, exposición importante en la historia de la escuela pictórica romántica. Aunque percibía las limitaciones del clasicismo derivado de David, Delécluze era esencialmente hostil a los pintores románticos. También Stendhal escribió, a propósito de ese Salón, una serie de notas aparecidas en el *Journal de Paris* en las que daba cuenta de la oposición de las facciones y el lugar que las publicaciones periódicas ocupaban en la contienda: "La guerra ya ha comenzado. El *Débats* será clásico, es decir, que solo va a jurar por David y a exclamar: 'Toda figura pintada debe ser la copia de una estatua' [...]. *Le Constitutionnel*, por su parte, construye frases bellas un poco vagas (es el problema de nuestro siglo), pero al menos defiende las ideas nuevas" (*Journal de Paris*, 29 de agosto de 1824; nuestra traducción).

nuestro círculo.¹⁰ Algunos de nosotros (yo entre ellos) fuimos a París y vimos *Les Vêpres*;¹¹ el subprefecto compró la pieza y, en una colecta en ayuda de los griegos,¹² mi hijo recitó *Parthénope et l'Étrangère*, séptima meseniana.¹³ Por otra parte, el Sr. Ducoudray, magistrado distinguido, a la vuelta de sus vacaciones trajo las *Méditations*,¹⁴ perfectamente encuadradas, y se las entregó a su mujer. La señora Javart estaba indignada: detesta a los innovadores. Mi sobrina los visitaba, así que dejamos de verla. El recaudador fue de nuestro bando; era un espíritu cáustico y mordaz, trabajaba secretamente en *La Pandore*.¹⁵ Cuatro años después, fue destituido, se sacó la máscara

¹⁰ Se refiere a *La Muse Française*, publicación periódica mensual que apareció de julio de 1823 a junio de 1824. Órgano fundamental del movimiento romántico, en ella escribieron Victor Hugo, Alfred de Vigny y Charles Nodier, entre otros: "En esta revista fue donde el romanticismo monárquico se declaró al fin sin reservas. [...] Los pensamientos de los redactores de la *Muse*, si se consideran al pie de la letra, no les pertenecen propiamente, y estaban ya contenidos en el conjunto del monarquismo prorrromántico: así, el rechazo de la poética clásica, el olvido de la antinomia establecida por la contrarrevolución entre el siglo XVII y el XVIII, su reemplazo por una antinomia nueva entre el conjunto del clasicismo y una literatura regenerada, y la magnificación del Poeta" (Bénichou, 2006: 266-267).

¹¹ *Les vèpres siciliennes* es una pieza dramática de Casimir Delavigne, escritor de inclinación liberal. Fue estrenada el 23 de octubre de 1819 en el teatro Odeón (con ella se inauguró el tercer edificio que alojó dicho teatro), tras haber sido rechazada por la Comédie Française. La obra fue un éxito en parte por motivos políticos: la oposición liberal asociaba la historia de la revuelta palermitana contra la tiranía de Carlos d'Anjou a la situación política francesa, marcada por la restauración de los Borbones con apoyo de las restantes potencias europeas. Respecto de esta obra, escribe Stendhal en *Racine et Shakespeare*: "Estas piezas [se refiere a *Les vèpres siciliennes* y *Le Paria*, de Delavigne, *Les Machabées* de Alexandre Guiraud, y *Regulus* de Lucien Arnault] causan mucho placer, pero no un placer dramático. Al público (que, por otra parte, no goza de una extrema libertad) le gusta escuchar recitar sentimientos generosos expresados en bellos versos. Pero ese es un placer épico, y no dramático" (1823: 10; nuestra traducción).

¹² El apoyo a la independencia griega es uno de los motivos recurrentes de los liberales franceses de la época.

¹³ Casimir Delavigne publicó en volumen las primeras tres odas *Messéniennes* hacia 1818: sus títulos ("La batalla de Waterloo", "La devastación del Museo y de los monumentos" y "De la necesidad de unirse tras la partida de los extranjeros") evidencian el contenido político de los poemas. Posteriormente añadiría más piezas poéticas al conjunto, varias de ellas dedicadas a la guerra de independencia griega.

¹⁴ Se trata de las *Méditations poétiques* (1820), primer libro de poesías de Alphonse de Lamartine y uno de los hitos fundamentales en la historia del romanticismo francés. En 1823, Lamartine publicó unas *Nouvelles méditations poétiques*.

¹⁵ *La Pandore: journal des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et des modes* (1823-1830) fue una publicación de tendencia liberal dedicada fundamentalmente a la actividad teatral.

e hizo un panfleto que imprimió el célebre Firmin Didot.¹⁶ El señor Ducoudray nos ofreció, hacia mediados de septiembre, una cena que fue de las más tempestuosas. Ahí fue que se declaró la guerra. El hecho ocurrió así. La señora Javart, que usa una peluca y que creía que no lo sabíamos, había gastado ese día una importante suma en su atuendo y se había pegado en el peinado un pequeño puñado de marabúes. Estaba ubicada a la derecha del recaudador y hablaban de literatura. Poco a poco, la discusión fue escalando; la señora Javart, clásica pertinaz, se pronunció por el abate Delille.¹⁷ El recaudador la apostrofó *peluca*¹⁸ y, por una fatalidad deplorable, en el momento en que pronunciaba esa palabra, con un tono de voz pasablemente violento, los marabúes de la señora Javart se prendieron fuego por una bujía colocada a su lado: ella no se percató de nada y continuaba agitándose cuando el recaudador, viéndola toda en llamas, tomó los marabúes y se los arrancó. Desgraciadamente, la peluca entera se desprendió de la cabeza de la pobre mujer, que se vio de pronto expuesta a las miradas, la cabeza completamente desguarnecida. La señora Javart, ignorando el peligro que había corrido, creyó que el recaudador la despelucaba para apoyar el discurso con el gesto y, como estaba comiendo un huevo pasado por agua, se lo arrojó a la cara. El recaudador quedó enceguecido: la yema cubría su camisa y su chaleco y, como solo había querido ayudar, fue imposible calmarlo, por más esfuerzo que hiciéramos. La señora Javart, por su parte, se levantó y salió hecha una furia; atravesó toda la ciudad

¹⁶ Firmin Didot (1764-1836), impresor y grabador, fue designado director de la Imprimerie Impériale por Napoleón.

¹⁷ Jacques Delille (1738-1813), poeta, traductor e integrante de la Academia Francesa, fue uno de los representantes de la poética neoclásica entre el siglo XVIII y el XIX. Como propietario de la abadía de Saint-Severin, llevó el título de "abad" por algún tiempo, pero nunca desarrolló una carrera eclesiástica (de hecho, recibió una dispensa papal de su cargo para poder contraer matrimonio).

¹⁸ "El mote 'peluca' [*perruque*] era el último hallazgo del periodismo romántico, que lo utilizaba para burlarse de los clásicos" (Balzac 1839: 111; nuestra traducción).

con la peluca en la mano, a pesar de los ruegos de su sirvienta, y perdió el conocimiento al entrar en su casa. Nunca quiso creer que sus marabúes se habían incendiado; todavía afirma que fue ultrajada de la manera más inconveniente, y puede usted imaginar el escándalo que hizo al respecto. He ahí, señor, cómo nos convertimos en románticos en La Ferté-sous-Jouarre.

Sin embargo, Cotonet y yo resolvimos profundizar en la cuestión e informarnos acerca de las querellas que enfrentaban a tantos entendimientos ilustres. Analizamos bastante el tema, en especial Cotonet, que es notario y se ocupa de ornitología. Al principio creímos, durante dos años, que el *romanticismo*, en materia de escritura, se aplicaba solo al teatro, y que se distinguía de lo clásico porque prescindía de las unidades, evidentemente.¹⁹ Shakespeare, por ejemplo, hace viajar a las personas de Roma a Londres y de Atenas a Alejandría en un cuarto de hora; sus héroes viven diez o veinte años en un entreacto; sus heroínas, ángeles de virtud durante toda una escena, no tienen más que pasar por bambalinas para reaparecer casadas, adúlteras, viudas y abuelas. He allí, decíamos, lo romántico. Sófocles, por el contrario, hace sentarse a Edipo (y esto incluso con gran dificultad) sobre una roca, desde el comienzo de su tragedia; todos los personajes vienen a verlo allí, uno tras otro. Quizás se levante, pero lo dudo, a no ser por respeto a Teseo que, durante toda la obra, corre por el camino principal para servirlo, entrando y saliendo de escena sin parar.²⁰ El coro está allí, y si alguna cosa hace ruido, si hay un gesto que resulta oscuro, lo explica; lo que ocurrió, lo cuenta; lo que ocurre, lo comenta; lo que va a ocurrir, lo predice. En fin, una tragedia griega es como una nota al pie del señor Aimé

¹⁹ La crítica a las reglas de las unidades (de tiempo y de lugar, especialmente) en el teatro es una de las ideas principales desarrolladas por Stendhal en *Racine et Shakespeare* y por Hugo en el "Prefacio a *Cromwell*" (1827).

²⁰ Referencia a *Edipo en Colono*, de Sófocles.

Martin en una página de Molière.²¹ He allí, nos decíamos, lo clásico. No había nada que discutir, y las cosas iban de suyo. Pero de pronto se nos informa (creo que era 1828) que había poesía romántica y poesía clásica, novela romántica y novela clásica, oda romántica y oda clásica. ¿Qué digo?, un mismo verso, mi querido señor, un mismo y único verso podía ser romántico o clásico, según se le diera la gana.²²

Cuando recibimos esta noticia, no pudimos cerrar un ojo en toda la noche. Dos años de pacífica convicción acababan de desvanecerse como un sueño. Todas nuestras ideas estaban trastocadas pues, si las reglas de Aristóteles ya no eran la línea de demarcación que separaba los campos literarios, ¿cómo orientarse y sobre qué apoyarse? ¿Con qué medios, al leer una obra, saber a qué escuela pertenecía? Pensábamos que los iniciados de París debían tener una especie de consigna que rápidamente los sacara del apuro, pero, en provincias, ¿cómo hacer? Y es necesario decirle, señor, que en provincias la palabra *romántico* tiene, en general, un significado fácil de recordar: es sinónimo de absurdo, y con eso uno ya queda satisfecho. Afortunadamente, ese mismo año apareció un ilustre prefacio que devoramos de inmediato, y que casi nos convenció para siempre.²³ Trasuntaba un aire de seguridad que estaba hecho para tranquilizar y los principios de la nueva escuela aparecían detallados extensamente. Se decía allí con mucha claridad que el romanticismo no era otra cosa que la alianza de lo absurdo y lo serio, lo grotesco y lo terrible,

²¹ Referencia a la edición de las obras completas de Molière realizada por Louis Aimé-Martin entre 1824 y 1826.

²² Posible referencia al prefacio de los *Études françaises et étrangères* (1828), de Émile Deschamps, considerado una suerte de manifiesto del romanticismo francés. En él se sostiene, por ejemplo: "La *Lírica*, la *Elegía* y la *Épica* eran las partes débiles de nuestra antigua poesía [...], era por ende allí que debía llegar la vida de la poesía actual. Así, M. Victor Hugo se ha revelado en la Oda, M. de Lamartine en la Elegía y M. Alfred de Vigny en el Poema. Pero ¡con qué habilidad esos tres jóvenes poetas se han apropiado de esos tres géneros para las necesidades y las exigencias del siglo!" (1828: xii-xiii; nuestra traducción).

²³ Referencia al "Prefacio a *Cromwell*", de Victor Hugo.

lo bufo y lo horrible; dicho de otro modo, si lo prefiere, de la comedia y la tragedia. Nos lo creímos, Cottonet y yo, a lo largo de todo un año. El drama fue nuestra pasión, pues se habían bautizado con este nombre de *drama* no solamente las obras dialogadas, sino todas las invenciones modernas de la imaginación, so pretexto de que eran dramáticas. Es cierto que era un poco un galimatías pero, en fin, era algo. El drama se nos aparecía como un respetable sacerdote que, luego de tantos siglos, había casado lo cómico con lo trágico; lo veíamos vestido de blanco y negro, riendo con un ojo y llorando con el otro, blandir con una mano un puñal y con la otra un títere. En rigor, aquello se entendía, los poetas del momento proclamaban que ese género era un descubrimiento absolutamente moderno: “La melancolía —decían— era desconocida para los antiguos; es ella la que, sumada al espíritu de análisis y de controversia, ha creado la religión nueva, la sociedad nueva, e introdujo en el arte un tipo nuevo”.²⁴ Para ser franco, nosotros creíamos en todo eso un poco a ciegas, y esta melancolía desconocida a los antiguos no nos resultó de digestión fácil. ¡Cómo! —decíamos—, Safo agonizando, Platón contemplando el cielo, ¿no sintieron ninguna tristeza? El viejo Príamo reclamando a su hijo muerto, de rodillas ante el asesino, y exclamando: “¡Acuérdate de tu padre, oh Aquiles!”; ¿no experimentaba ninguna melancolía? El bello Narciso, recostado sobre los juncos, ¿no estaba enfermo de disgusto por las cosas de la tierra? Y la joven ninfa que lo amaba, esa pobre Eco tan desdichada, ¿no era entonces el perfecto símbolo de la melancolía solitaria, cuando, agotada por su dolor, ya no le quedaba más que los huesos y la voz? Por otra parte, en el mentado prefacio (escrito, hay que decirlo, con gran talento) nos parecía que

²⁴ Se parafrasean aquí importantes afirmaciones contenidas en el “Prefacio a *Cromwell*”. Con respecto a la melancolía como sentimiento propiamente moderno, escribe Hugo: “Con el cristianismo, y a través de él, se introdujo en el espíritu de los pueblos un sentimiento nuevo, desconocido para los antiguos y especialmente desarrollado en los modernos, un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza: la melancolía” (Hugo 1828: ix; nuestra traducción).

la Antigüedad era comprendida de una manera bastante extraña. Entre otras cosas, se comparaba a las Furias con las brujas, y se decía que las Furias se llamaban Euménides, o sea, *dulces y bienhechoras*, lo que probaba (se añadía) que solo eran mediocrementemente deformes y, en consecuencia, apenas grotescas. Nos sorprendía que el autor pudiera ignorar que la antífrasis pertenece al conjunto de los tropos, aunque Sanctius no quiera admitirlo.²⁵ Pero continuemos. Lo importante para nosotros era responder a los inquisitivos: “El romanticismo es la alianza de la comedia y la tragedia, o, en cualquier género de obra que sea, la mezcla de lo bufo y lo serio”. Nos funcionaba de maravillas y descansábamos tranquilos sobre eso. ¡Pero qué pensé yo, señor, cuando una mañana vi a Cottonet entrar en mi cuarto con seis pequeños volúmenes bajo el brazo! Aristófanes, como usted sabe, es, de todos los genios de la Grecia antigua, a la vez el más noble y el más grotesco, el más serio y el más bufón, el más lírico y el más satírico. ¿Qué responder cuando Cottonet, con su bella voz de bajo, comenzó a declamar pomposamente la admirable disputa de lo justo y lo injusto, la más grave y la más noble escena que haya oído jamás un teatro?²⁶ ¿Cómo, al escuchar ese estilo enérgico, esos pensamientos sublimes, esa simple elocuencia, al asistir a ese combate divino entre las dos potencias que gobiernan el mundo, cómo no exclamar con el coro: “¡Oh, tú, que habitas el templo elevado de la sabiduría, el perfume de la virtud emana de tus discursos!”? Luego, de repente, a algunas páginas de distancia, he ahí al poeta que nos hace asistir al espectáculo de un hombre que se levanta por la noche para alivianar su vientre.²⁷ ¿Qué escritor se ha elevado nunca más alto que Aristófanes en ese terrible drama de *Los Caballeros*, en el que aparece el pueblo ateniense mismo personificado en un anciano?

²⁵ Se trata de Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1600), el Brocense (latinizado Franciscus Sanctius Brocensis), humanista y gramático español.

²⁶ En *Nubes* (nota del original).

²⁷ En *Asambleístas* (nota del original).

¿Qué más serio, qué más imponente que los anapestos en los que el poeta reprende al público, y que ese coro que comienza así: “Ahora, atenienses, préstennos su atención, si aman un lenguaje sincero”?²⁸ ¿Qué más grotesco y, al mismo tiempo, qué más bufón que Baco y Xantias?²⁹ ¿Qué más cómico y más placentero que esa Mirrina, descalzándose semidesnuda sobre el lecho en el que su pobre esposo muere de abstinencia y de deseos?³⁰ Al ver a esta astuta comadre, más pícara que la pícara Merteuil,³¹ los espectadores mismos debían compartir el tormento de Cinesias, por poco que la escena fuera bien ejecutada.³² ¿En qué clasificación se podrá jamás hacer entrar las obras de Aristófanes? ¿Qué líneas, que círculos se trazarán jamás en torno al pensamiento humano que ese genio audaz no sobrepase? No es solamente trágico y cómico, es tierno y terrible, puro y obsceno, honesto y corrompido, noble y trivial, y en el fondo de todo eso, para quien sepa comprender, seguramente es melancólico. ¡Ay, señor! Si se lo leyera más, nos dispensaríamos de mucha perorata y podríamos saber con precisión de dónde vienen cantidad de invenciones nuevas que se patentan. Uno encuentra en Aristófanes hasta sansimonianos. ¿Qué le habían hecho esas pobres gentes? Sin embargo, la comedia de las *Asambleístas* es su completa sátira, así como la de los *Caballeros*, en más de un sentido, podría pasar por la del gobierno representativo.

Henos pues ahí, Cotonet y yo, de nuevo caídos en la incertidumbre. Antes que nada, el romanticismo debía ser un descubrimiento, si no reciente, al menos moderno. No se trataba de la alianza de lo

²⁸ En *Avispas* (nota del original).

²⁹ En *Ranas* (nota del original).

³⁰ En *Lisistrata* (nota del original).

³¹ Referencia a la Marquesa de Merteuil, uno de los personajes principales de la novela epistolar *Les Liaisons dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos.

³² Cinesias es el esposo de Mirrina en *Lisistrata*.

cómico y lo trágico más que de la infracción permitida a las reglas de Aristóteles (olvidé decirle que el mismo Aristófanes no toma en cuenta de ningún modo las unidades). Hicimos entonces este razonamiento muy simple: puesto que en París se baten en los teatros, en los prefacios y en los periódicos, es necesario que sea por alguna cosa; puesto que los autores proclaman un hallazgo, un arte nuevo y una fe nueva, es necesario que esa alguna cosa sea otra cosa que una cosa renovada de los griegos; puesto que no tenemos nada mejor que hacer, vamos a buscar qué es.

“Pero, me dirá usted, mi querido señor, Aristófanes es romántico. Eso es todo lo que prueban sus palabras. Aun así, la diferencia de los géneros subsiste, y el arte moderno, el arte humanitario, el arte social, el arte puro, el arte ingenuo, el arte *Edad Media...*”.

¡Paciencia, señor; que Dios lo guarde de ser tan impetuoso! Yo no discuto: le cuento un acontecimiento que me ha sucedido. Para empezar, en lo que toca al término *humanitario*, lo reverencio y, cuando lo escucho, nunca dejo de sacarme el sombrero. ¡Ojalá los dioses me lo hagan comprender! Pero me resigno y espero. Observe usted bien que yo no busco saber si el romanticismo existe o no. Yo soy francés, y me informo sobre aquello que se llama el romanticismo en Francia.

Y a propósito de palabras nuevas, le diré que, durante otro año, caímos en un triste error. Cansados de examinar y pesar, encontrando siempre frases vacías y profesiones de fe incomprensibles, llegamos a creer que esa palabra *romanticismo* no era más que una palabra. La encontrábamos bella y nos parecía una pena que no quisiera decir nada. Se asemeja a *Roma* y a *romano*, a *novela* y a *novelesco*.³³ Quizás

³³ *Roman* y *romanesque*, en francés.

es lo mismo que *novelesco*. Al menos nos vimos inclinados a creerlo por comparación porque desde hace poco ocurre, como usted sabe, que ciertas palabras, por lo demás muy convenientes, han experimentado pequeñas variaciones que no hacen daño a nadie. En otra época, por ejemplo, se decía muy tontamente: “Es una idea razonable”; ahora se dice más dignamente: “Es una deducción *racional*”. Es como *la patria*, vieja palabra bastante gastada: ahora se dice *la tierra*. Vea a nuestros oradores, no se privarían de hacerlo ni aunque les pagaran diez escudos. Cuando dos gobiernos, Suiza y Francia, por ejemplo, convenían conjuntamente en cobrar diez o doce centavos un sello de carta, se decía antes, trivialmente: “Es una convención de correo”;³⁴ ahora se dice: “Convención *postal*”. ¡Qué diferencia y qué magnificencia! En lugar de *sorprendido* o *asombrado*, se dice *anonadado*.³⁵ ¿Capta el matiz? ¡Anonadado! No *pasmado*,³⁶ obsérvelo bien: *pasmado* es una palabra pobre, muy trillada, ¡uf! Ni me la mención, es una pícara capaz de dejarse encontrar en un diccionario. ¿Quién querría usarla? Pero Cotonet, por encima de todo, prefiere tres palabras de la lengua moderna. El autor que, en una sola frase, las reuniera por azar, sería, para él, el primero de los hombres. La primera de esas palabras es *morganático*; la segunda, *blandezas*, y la tercera... La tercera es una palabra alemana.³⁷

Vuelvo a lo que estaba diciendo. No pudimos permanecer por más tiempo en la indiferencia. Nuestro subprefecto acababa de ser cambiado. El nuevo tenía una sobrina, bonita, pálida y de pelo moreno, aunque un poco delgada, que se había prendado de las maneras

³⁴ *Convention de poste*, en francés.

³⁵ *Stupéfié*, en el original.

³⁶ *Stupéfait*, en el original. Resulta imposible reproducir en español la cercanía fonética y semántica de ambos términos en francés.

³⁷ *Blandices*, en el original. Tanto *morganatique* como *blandices* son viejos términos tomados del latín y en desuso en la lengua corriente de la época.

inglesas y que llevaba un velo verde, guantes naranja y anteojos de plata. Una tarde en que pasaba cerca de nosotros (Cotonet y yo, como de costumbre, nos paseábamos por la cancha de bochas), se volvió hacia el lado del molino de agua que está cerca del vado, donde había sacos de harina, ocas y un buey amarrado: “Ese es un sitio romántico”, le dijo a su gobernanta. A esta palabra nos sentimos poseídos por nuestra curiosidad inicial. “¡Caramba! —exclamé—, ¿qué quiere decir? ¿No vamos a saber nunca a qué atenernos?”. Nos llegó entretanto un periódico que contenía estas palabras: “André Chénier y Madame de Staël son las dos fuentes del río inmenso que nos arrastra hacia el porvenir. Es por ello que la renovación poética, ya triunfante y casi cumplida, se dividirá en dos ramas florecidas sobre el tronco marchito del pasado. La poesía romántica, hija de Alemania, fijará así en su frente una palma verde, hermana de los mirtos de Atenas. Ossian y Homero se dan la mano”. “Amigo mío —le dije a Cotonet—, creo que ahí está lo que buscamos. El romanticismo es la poesía alemana. Madame de Staël es la primera que nos hizo conocer esa literatura. Y la fiebre que nos ha atacado data de la aparición de su libro. Compremos Goethe, Schiller y Wieland. Estamos salvados, todo proviene de ahí”.

Hasta 1830 creímos que el romanticismo era la imitación de los alemanes, y les añadimos los ingleses, siguiendo el consejo que nos dieron. Es incontestable, en efecto, que esos dos pueblos tienen un carácter particular en su poesía y que no se parecen ni a los griegos, ni a los romanos, ni a los franceses. Los españoles nos causaron un problema, porque también tienen su impronta, y estaba claro que la escuela moderna les debía terriblemente. Los románticos, por ejemplo, constantemente han preconizado el *Cid* de Corneille, que es una traducción casi literal de una muy bella pieza española.³⁸ En este

³⁸ Corneille y su pieza *Le Cid* ocupan un lugar destacado, por ejemplo, en el “Prefacio a *Cromwell*”,

sentido, no sabíamos por qué no preconizaban también cualquier otra, a pesar de la belleza de aquella. Con todo, era una salida que nos sacaba del laberinto. “Pero —decía todavía Cottonet— ¿qué invención puede haber en naturalizar una imitación? Los alemanes hicieron baladas: nosotros también hacemos (lo que resulta raro). Les gustan los espectros, los gnomos, los gules, los psílicos, los vampiros, los esqueletos, los ogros, las pesadillas, las ratas, los aspiolos, las víboras, las brujas, el *sabbat*, Satán, Puck, las mandrágoras, en fin, todo eso les causa placer.³⁹ Nosotros los imitamos y decimos lo mismo, aunque en realidad nos agraden mediocrementemente. Pero lo concedo. Por otra parte, en sus novelas se mata, se llora, se revive, se hacen frases de un metro de largo, se excede todo el tiempo el límite del sentido común y de la naturaleza. Nosotros los copiamos, porque no existe nada mejor. En eso, vienen los ingleses, que pasan el tiempo y gastan su cerebro en sazonar todo con bilis negra. Todas sus poesías, presentes y futuras, fueron resumidas por Goethe en esta simple y simpática frase: ‘La experiencia y el dolor se unen para guiar al hombre a través de esta vida y conducirlo a la muerte’. Eso es falso, e incluso bastante tonto, pero todavía puedo aceptar que nos parezca atractivo. Bebamos alegremente, con la ayuda de Dios y de nuestro buen temperamento francés, sangre de ahorcado en el caldero inglés. Aparece España, con sus castellanos que se cortan la garganta tan fácil como uno se toma un vaso de agua, sus andaluzas que con mayor rapidez todavía hacen un asuntito menos despoblador, sus toros, sus toreros, matadores, etc... Suscribo. Y al final, ¿qué? Cuando hayamos imitado, copiado, plagiado, traducido y compilado todo, ¿qué queda allí de romántico? No hay nada menos novedoso bajo el sol que compilar y plagiar”.

mientras que de Vigny incorpora al dramaturgo (a quien valoraba fuertemente) como personaje en su novela *Cinq-Mars*. El teatro del propio De Musset acusa la influencia de Corneille.

³⁹ Todas estas criaturas y bestias míticas o imaginarias son mencionadas en el “Prefacio a *Cromwell*”.

Así razonaba Cottonet, e íbamos de mal en peor porque, examinada desde este punto de vista, la cuestión se reducía notablemente. ¿Lo clásico no sería entonces más que la imitación de la poesía griega, y lo romántico la imitación de la poesía alemana, inglesa y española? ¡Maldición! ¿Qué pasaría entonces con tantos bellos discursos sobre Boileau y sobre Aristóteles, sobre la antigüedad y el cristianismo, sobre el genio y la libertad, sobre el pasado y el futuro, etc.? Imposible: algo nos decía que ese no podía ser el resultado de tantas investigaciones tan curiosas y apremiantes. ¿No sería acaso — pensamos — solamente un problema de forma? Este romanticismo indescifrable, ¿no consistiría en ese verso quebrado que causa tanto alboroto en el mundo?⁴⁰ Pero no, porque en sus alegatos vemos que los autores nuevos citan a Molière y a algunos otros que habrían dado el ejemplo de este método. El verso quebrado, además, es horrible. Y digo más: es impío; es un sacrilegio hacia los dioses, una ofensa a la Musa.

Le expongo ingenuamente, señor, toda la seguidilla de nuestras tribulaciones, y si le parece que mi relato es un poco extenso, debería pensar que fueron doce años de sufrimientos; pero vamos avanzando, no se inquiete. De 1830 a 1831, creímos que el romanticismo era el género histórico o, si usted prefiere, esa manía que desde hace poco ha atacado a nuestros autores de llamar a los personajes de novelas y melodramas Carlomagno, Francisco I o Enrique IV, en

⁴⁰ Se trata de un procedimiento poético ejemplarmente utilizado por Victor Hugo (en *Hernani*, por caso). Opuesto radicalmente a la costumbre del verso clásico francés, produjo una cierta conmoción. En su *Prosodie de l'école moderne* (1843), Wilhelm Ténint estudió el recurso. Ese libro incluye una carta-prefacio de Hugo en el que el poeta se refiere al tema: "El verso quebrado es especialmente una necesidad del drama. A partir del momento en que lo natural apareció en el lenguaje teatral, fue necesario contar con un verso que se pudiera hablar. El verso quebrado está admirablemente hecho para recibir la cantidad de prosa que la poesía dramática debe admitir. De allí la introducción del encabalgamiento y la supresión de la inversión en todas partes donde no sea una gracia, una elegancia" (Ténint 1843: ii-iii; nuestra traducción).

lugar de Amadís, Oronte o Saint-Albin.⁴¹ La señorita de Scudéry es, creo, el primer ejemplo en Francia de esta moda, y muchas personas hablan mal de las obras de esa señorita sin haberlas leído.⁴² No pretendemos juzgarlas aquí; hicieron las delicias del siglo más ilustre, el más clásico y más galante del mundo; pero nos han parecido tan verosímiles, mejor escritas y no mucho más ridículas que algunas novelas de nuestros días de las que no se hablará por tanto tiempo.

De 1831 hasta el año siguiente, al ver que el género histórico estaba desacreditado, y el romanticismo siempre vivo, pensamos que era el género *íntimo*, del que se hablaba mucho. Pero por más que nos hayamos esforzado, no hemos podido descubrir nunca qué era el género íntimo. Las novelas íntimas son iguales a las otras; ocupan dos volúmenes *in-octavo*, tienen mucho espacio en blanco. Se trata allí de adulterios, marasmos, suicidios, con muchos arcaísmos y neologismos. Tienen una cubierta amarilla y cuestan quince francos. No hemos encontrado ningún otro signo particular que las distinguiera.

De 1832 a 1833 se nos vino a la mente que el romanticismo podía ser un sistema de filosofía y de economía política. En efecto, por esa época los escritores simulaban en sus prefacios (que nunca hemos dejado de leer en primer lugar puesto que son lo más importante) hablar del porvenir, el progreso social, la humanidad y la civilización. Pero pensamos que la causa de esa moda era la Revolución de Julio,⁴³ y además no es posible creer que ser republicano sea algo nuevo. Se ha dicho que Jesucristo lo era; yo lo dudo, porque quería

⁴¹ *Amadis de Grèce* es el título de una ópera (*tragédie en musique*, en realidad) de André Cardinal Destouches y libreto de Antoine de La Motte, estrenada en 1699. Oronte es personaje de *Le Misanthrope* de Molière. Saint-Albin es el nombre de un personaje en *Le Père de famille*, de Diderot.

⁴² Madeleine de Scudéry (1607-1701), *femme de lettres* y animadora de uno de los salones más importantes del siglo XVII, es una escritora clave del preciosismo francés.

⁴³ La Revolución de Julio de 1830, que acabó con la monarquía de los Borbones y elevó al trono a Luis Felipe, el "rey burgués".

convertirse en rey de Jerusalén. Pero, desde que existe el mundo, es inevitable que a cualquiera que solo tenga dos monedas y vea que su vecino tiene cuatro, o que tiene una bella mujer, le asalten las ganas de arrebatarárselas, y con este fin deba, en consecuencia, hablar de igualdad, libertad, los derechos del hombre, etcétera.

De 1833 a 1834, creímos que el romanticismo consistía en no afeitarse y en llevar chalecos con largas solapas, muy almidonados. Al año siguiente, creímos que era rehusarse a montar guardia. Al otro año, no creímos nada, porque Cottonet había hecho un pequeño viaje por una sucesión en el Mediodía y yo me encontraba muy ocupado en hacer reparar una granja que las fuertes lluvias me habían estropeado.

Ahora, señor, llego al resultado definitivo de estas incertidumbres demasiado prolongadas. Un día en que estábamos paseándonos (siempre frente a la cancha de bochas), nos acordamos de ese tipejo que en 1824 había sido el primero en sembrar el desconcierto en nuestro espíritu y, en consecuencia, en toda la ciudad. Fuimos a verlo, decididos esta vez a preguntarle a él mismo y cortar el nudo gordiano. Lo encontramos con el gorro de dormir ya puesto, muy triste, y comiendo un *omelette*. Se decía disgustado de la vida y hastiado del amor. Como estábamos en el mes de enero, pensamos que era porque no había recibido gratificación ese año y no nos ofendimos. Tras las primeras cortesías, tuvo lugar entre nosotros el siguiente diálogo; permítame que se lo transcriba lo más brevemente posible:

YO

Señor, le ruego que me explique qué es el romanticismo. ¿Es el rechazo de las unidades establecidas por Aristóteles y respetadas por los autores franceses?

EL PASANTE

Sin dudas. ¡Qué nos importa Aristóteles! ¿Acaso un pedante de colegio, muerto hace dos o tres mil años...

COTONET

¿Cómo el romanticismo puede ser el rechazo de las unidades si el romanticismo se vincula con mil otras cosas, además de las obras de teatro?

EL PASANTE

Cierto. El rechazo de las unidades no importa, es pura bagatela. No nos detengamos en ello.

YO

En ese caso, ¿sería la unión de lo cómico y lo trágico?

EL PASANTE

Usted lo ha dicho, es eso mismo. Lo ha llamado usted por su nombre.

COTONET

Señor, hace mucho tiempo que Aristóteles ha muerto, pero también hace mucho tiempo que existen obras en las que lo cómico está unido a lo trágico. Además, Ossian, su nuevo Homero, es serio de una punta a la otra: la verdad, no hay allí nada de qué reír. ¿Por qué lo llaman entonces romántico? Homero es mucho más romántico que él.

EL PASANTE

Es justo. Les ruego me perdonen. El romanticismo es otra cosa.

YO

¿Sería la imitación o la inspiración de ciertas literaturas extranjeras? O, para explicarme en una palabra, ¿sería todo excepto los griegos y los romanos?

EL PASANTE

No lo dude. Los griegos y los romanos están prohibidos para siempre en Francia. Un verso espiritual y mordaz...

COTONET

Entonces el romanticismo no es más que un plagio, un simulacro, una copia. Es vergonzoso, señor; es degradante. Francia no es inglesa o alemana más de lo que es griega o romana y, plagio sobre plagio, prefiero un lindo yeso moldeado sobre la Diana cazadora que un monstruo de madera carcomida sacado de un altillo gótico.

EL PASANTE

El romanticismo no es un plagio, y nosotros no queremos imitar a nadie. No, ni Inglaterra ni Alemania tienen nada que hacer en nuestro país.

COTONET, *vivamente*.

¿Qué es, entonces, el romanticismo? ¿Es el uso de palabras fuertes? ¿Es el odio de las perífrasis? ¿Es el uso de la música en el teatro cuando entra un personaje principal? Pero siempre se hizo así en los melodramas, y nuestras obras nuevas no son otra cosa. ¿Para qué cambiar los términos? *Mélos*, música, y *drama*, drama. *Colas*⁴⁴ y *Le Joueur*⁴⁵ son dos modelos de ese género. ¿Es el abuso de los nom-

⁴⁴ *Rose et Colas*, ópera cómica en tres actos con libreto de Michel-Jean Sedaine (1719-1797) y música de Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817). Fue representada por primera vez en 1764.

⁴⁵ Comedia de caracteres escrita por Jean-François Regnard (1655-1709).

bres históricos? ¿Es la forma de los trajes? ¿Es la elección de ciertas épocas de moda, como la Fronda o el reinado de Carlos IX? ¿Es la manía del suicidio y el heroísmo a la Byron? ¿Son los neologismos, el neocristianismo y, para denominar con un nombre nuevo una peste nueva, todos los *neosofismas* de la tierra? ¿Es jurar por escrito? ¿Es ir en contra del sentido común y la gramática? En fin, ¿es algo o no es más que un término sonoro y el orgullo vano que se agita por nada?

EL PASANTE, *con exaltación*

¡No! ¡No es nada de todo eso, no! Usted no entiende el asunto. ¡Y qué grosero es, señor! ¡Qué fuertes sus palabras! Es claro, a usted los silfos no lo acosan. Usted es tópico, usted es tremó, usted es voluta. No tiene nada de ojiva.⁴⁶ Lo que dice no tiene

⁴⁶ *Poncif*, *trumeau*, *volute*, *ogive*, respectivamente. Como señala Georges Matoré (1967: 71-73), hacia 1830 se verifica (en el lenguaje de los cenáculos, los salones y las publicaciones periódicas) la moda de adjetivar y calificar de manera desusada e hiperbólica recurriendo a préstamos lingüísticos tomados del mundo de las artes plásticas y aplicadas. El pasante participa, sin mucho tino, de esa jerga.

El *poncif* es, originalmente, una plantilla que se utiliza para estampar dibujos y motivos sobre algún material: el pasante intenta marcar así la falta de originalidad de Cotonet. En sus escritos sobre el Salón de 1846, Baudelaire da una definición del término asociándolo con el de *chic*: "El *chic*, palabra espantosa y extraña y de moderna factura [...], significa: ausencia de modelo y de naturaleza. El *chic* es el abuso de la memoria, e incluso más de una memoria de la mano que de una memoria del cerebro. [...] La significación de la palabra *poncif* es muy semejante a la de *chic*. Sin embargo, se aplica más particularmente a las expresiones de la cabeza y a las actitudes. Hay cóleras *poncif*, asombros *poncif* [...]. Hay, en la vida y en la naturaleza, cosas y seres *poncif*, es decir, que son el resumen de las ideas vulgares y banales que nos hacemos de esas cosas y de esos seres: por eso los grandes artistas le tienen horror. Todo lo que es convencional y tradicional participa de lo *chic* y de lo *poncif*" (1846: 82-83; nuestra traducción). El término aparece repetidas veces en *Les Jeunes-France* (conjunto de relatos humorísticos de Théophile Gautier aparecido en 1833) siempre asociado a la idea de lugar común, lo vulgar y pasado de moda, etcétera.

El *trumeau* es la sección de un muro o pared comprendida entre dos aberturas (puertas, ventanas) y, por extensión, se aplica también a los revestimientos u objetos decorativos que cubren dicha sección. Para los románticos, adquiere el sentido de lo vetusto, lo anticuado.

La *volute*, en este contexto, parece connotar el mundo neoclásico (y, por lo tanto, el aborrecido siglo XVIII), por contraposición a la *ogive* (gótica y romántica) que le sigue. Con respecto a este último término, contamos con un precioso documento de su uso hiperbólico como adjetivación extraña en el salón de Charles Nodier. Se trata del testimonio de Madame Ancelot, que conviene citar *in extenso*:

"Como los epítetos más elogiosos eran prodigados a cosas débiles, malas y hasta ridículas, ya no era posible emplearlos para las personas de talento real, e incluso a veces superior, que se reunían en el salón de Nodier. Entonces esos pasaron a tener el estatuto de *dioses*, y se inventó

contorno.⁴⁷ Usted no sospecha del instinto societario. Usted ha caminado sobre Campistron.⁴⁸

COTONET

¡Por amor de Dios, qué significa todo eso!

EL PASANTE

¡El romanticismo, mi querido señor! No, sin dudas no es el rechazo de las unidades, ni la unión de lo cómico y lo trágico, ni nada en el mundo que pueda definirse: en vano atraparía uno el ala de la mariposa; el polvo que la colorea se le quedaría entre los dedos. El romanticismo es la estrella que llora, es el viento que gime, es la noche que tiembla, la flor que vuela y el pájaro que aroma.⁴⁹ Es el

una especie de lengua (no quiero llegar al extremo de decir que era un *argot*) que solo se hablaba entre iniciados y que empleaba las palabras de una manera inusitada. La primera vez que otros las escuchaban con ese sentido nuevo, experimentaban una auténtica estupefacción.

Así, cuando Hugo, con la cabeza inclinada, la mirada ensombrecida y atribulada, decía (con esa voz suya, potente en su monotonía) algunas estrofas de una bella oda surgida recientemente de su pensamiento, ¿se podía acaso utilizar los términos '¡Admirable!', '¡Soberbio!', '¡Prodigioso!' que acababan de ser usados frente a él en honor de alguna mediocridad? Imposible.

Entonces se hacía un silencio por algunos instantes. Luego uno se levantaba, se acercaba con una visible emoción, le tomaba la mano y dirigía los ojos al cielo. La muchedumbre escuchaba.

Una única palabra se dejaba oír, para sorpresa de aquellos que no estaban iniciados, y esa palabra, que retumbaba en todos los rincones del salón, era:

—¡¡Catedral!!

Luego el orador volvía a su lugar. Se levantaba otro y exclamaba:

—¡Ojiva!

Un tercero, tras haber mirado en torno a sí, lanzaba:

—¡Pirámide de Egipto!

Entonces la asamblea aplaudía..." (1858: 125-126; nuestra traducción).

⁴⁷ *Galbe*, en el original: uno más de los términos tomados del campo de las artes plásticas. El *galbe*, de acuerdo con Matoré (1967: 71), está a mitad de camino entre la elegancia y la originalidad. Para Balzac, "*galbe* es otro de esos vocablos de moda, una de esas palabras que hacen que quien las emplea sea mirado como un miembro de la Sociedad de Anticuarios o de la Academia de Inscripciones y Bellas Letras" (1830: 193; nuestra traducción).

⁴⁸ Jean Galbert de Campistron (1656-1723), dramaturgo contemporáneo de Jean Racine. Los románticos lo consideraban un mero imitador de aquel, juicio que Victor Hugo plasmó en un verso de *Les Contemplations*: "*Sur le Racine mort, le Campistron pullule*".

⁴⁹ "[...] *la fleur qui vole et l'oiseau qui embaume*", en el original. Algunas reimpressiones de este texto en las sucesivas ediciones de las obras completas de De Musset, que corrigen erratas evidentes de la primera versión, normalizan también este sintagma y reponen: "*l'oiseau qui vole et la fleur*

impulso imprevisto, el éxtasis lánguido, el aljibe bajo las palmeras, y la esperanza rosada y sus mil amores, el ángel y la perla, el vestido blanco de los sauces. ¡Oh, qué hermoso, señor! Es el infinito y lo constelado, lo cálido, lo atenuado, lo frío, y sin embargo, al mismo tiempo, lo plano y lo curvo, lo diametral, lo piramidal, lo oriental, lo abiertamente desnudo, lo aferrado, lo envuelto, lo turbulento. ¡Una ciencia nueva! Es la filosofía providencial que geometriza los hechos consumados y que luego se arroja en la ola de las experiencias para cincelar allí las fibras secretas...

COTONET

Señor, todo eso es una tontería. Transpiro la gota gorda al escucharlo.

EL PASANTE

Estoy disgustado. Ya he dicho mi opinión y nada en el mundo me hará cambiarla.

Fuimos a casa del Sr. Ducoudray luego de esta escena (que abrevio porque duró tres horas y la cabeza se mareaba al pensar en ella). El Sr. Ducoudray es un magistrado, como ya tuve el honor de decirle. Lleva traje marrón y calzones de seda, todo bien cepillado, y nos ofreció una pizca de tabaco seco de su tabaquera de cuerno, limpia y reluciente como una moneda nueva. Como se imagina, le contamos la visita que acabábamos de hacer y, retomando el mismo tema, esta fue su opinión:

qui embaume" (el pájaro que vuela y la flor que perfuma). Es el caso, por ejemplo, de la edición de las obras completas realizada por Charpentier (1888). El pasaje gana así en coherencia lógica, pero pierde parte del absurdo semántico que, de hecho, domina en gran medida la réplica del pasante. Por el contrario, las ediciones de las cartas incluidas en los *Contes* de De Musset (Charpentier, 1854) o en las obras completas publicadas por Alphonse Lemerre (1876) se mantienen fieles a la versión original.

“Bajo la Restauración —nos dijo—, el gobierno hacía todos los esfuerzos para volver a traer el pasado. Los primeros lugares en las Tullerías estaban ocupados, ustedes lo saben, por los mismos nombres que bajo Luis XIV. El clero, retomando el poder, organizaba por todas partes una suerte de inquisición oculta, como hoy las asociaciones republicanas. Por otra parte, una censura severa prohibía a los escritores la pintura libre de las cosas actuales. ¿Qué retrato de costumbres o qué sátiras, incluso las más leves, habrían sido toleradas en un teatro en el que *Germanicus* estaba prohibida?⁵⁰ En tercer lugar, el tesoro real, abierto a algunas personas de letras, había recompensado con justicia a ciertos talentos destacados pero, al mismo tiempo, también las opiniones religiosas y monárquicas. Esas dos grandes palabras, la religión y la monarquía, eran por ese entonces omnipotentes. Solo con ellas podía uno tener éxito, fortuna y gloria; sin ellas, nada en el mundo sino el olvido o la persecución. Sin embargo, Francia no carecía de cabezas jóvenes que tenían gran necesidad de manifestarse y muchísimos deseos de hablar. La falta de guerras y el consiguiente exceso de ociosidad, una educación muy contraria al cuerpo pero muy favorable al espíritu, el hastío de la paz, las carreras obstruidas, todo empujaba a la juventud a escribir. De allí que en ninguna época hubiera siquiera la cuarta parte de la cantidad de escritores que había en aquella. ¿Pero de qué hablar? ¿Qué se podía escribir? Como el gobierno, como las costumbres, como la corte y la ciudad, la literatura se propuso volver al pasado. El trono y el altar pagaron todo. Al mismo tiempo, evidentemente, hubo una literatura de oposición. Esta, confiada en sus ideas, o en el interés que suscitaban, tomó el camino convenido y permaneció clásica. Los poetas que cantaban el Imperio, la gloria de Francia o la libertad, seguros de gustar por el fondo, no se preocuparon nada

⁵⁰ Obra de Antoine-Vincent Arnault (1766-1834), dramaturgo francés amigo de Napoleón. El estreno de *Germanicus* en 1817 fue campo de batalla entre bonapartistas y monárquicos.

por la forma. Pero no ocurrió lo mismo con aquellos que cantaban el trono y el altar: al ocuparse de ideas gastadas y sentimientos anti-páticos a la nación, buscaron rejuvenecer, con medios nuevos, la vejez de sus pensamientos. Intentaron al principio algunas contorsiones poéticas, para despertar la curiosidad. No se despertó; intentaron con más fuerza. Se propusieron ser raros, pero se convirtieron en extraños; de extraños pasaron a ser barrocos (o poco faltó). Madame de Staël, ese Blücher literario,⁵¹ acababa de completar su invasión y, al igual que la entrada de los cosacos en Francia, había introducido en las familias ciertos tipos de fisonomía expresiva; la literatura llevaba en su seno una bastardía todavía latente. Pronto vio la luz. Los libreros sorprendidos parían ciertos niños que tenían la nariz alemana y la oreja inglesa. La superstición y sus leyendas, muertas y enterradas desde hacía mucho, aprovecharon el momento para deslizarse por la única puerta que podía estar abierta para ellas y así vivir un día más antes de morir para siempre. La manía de las baladas, proveniente de Alemania, se encontró un buen día con la poesía monárquica en lo del librero Ladvoct,⁵² y ambas, al caer la noche, se fueron a una iglesia con el pico en la mano a desenterrar la Edad Media, que no se lo esperaba. Como para ir a Nôtre-Dame hay que pasar delante de la Morgue, entraron allí como una compañía militar y, sobre el cadáver de un monomaniaco, se juramentaron fe y amistad. El rey Luis XVIII, que tenía como lector un hombre de ingenio, y que no carecía de ingenio él mismo, no leyó nada y todo le pareció bueno. Desgraciadamente le tocó morir, y

⁵¹ Gebhard Leberecht von Blücher (1742-1819), príncipe y comandante en jefe del ejército prusiano durante la batalla de Waterloo. Su actuación en ese combate fue decisiva para la derrota de los franceses.

⁵² Pierre-François Ladvoct (1791-1854), librero y editor de París, publicó a muchos de los más importantes autores del romanticismo francés: Victor Hugo, Lamartine, Sainte-Beuve, Chateaubriand, entre otros. También cumplió un importante rol como difusor de Byron, Shakespeare y Schiller, mediante traducciones que aparecieron en su *maison d'édition*.

Carlos X abolió la censura.⁵³ La Edad Media estaba en ese entonces en muy buena forma y casi recuperada del miedo que había tenido por creerse muerta durante tres siglos. Alimentaba y educaba una cantidad de pequeños murciélagos, pequeños lagartos y ranas jóvenes a las que enseñaba el catequismo, el odio hacia Boileau y el temor del rey. Se asustó cuando le sacaron el apagavelas que usaba como sombrero y pudo ver con claridad. Aturdida por las primeras luces del día, se lanzó a correr por las calles y, como el sol la enceguecía, pensó que la Porte-Saint-Martin era una catedral y entró con sus pollitos.⁵⁴ Se puso de moda ir a verla allí; pronto fue una fiebre y, consolada del desprecio que había sufrido, comenzó a reinar ostensiblemente. Todo el día le cosían jubones, largas mangas, piezas de terciopelo, dramas y calzones. Finalmente, una mañana, la dejaron plantada, el gobierno mismo pasaba de moda y la revolución cambió todo. ¿Qué ocurrió? Reina desposeída, hizo como Dionisio: abrió una escuela.⁵⁵ En Francia era una malabarista, como el bufón de la Restauración. No le gustaba de ningún modo la idea de ir a Saint-Denis⁵⁶ y, en el momento en que se la creía asesinada, se subió al púlpito, se colocó los anteojos y dio un sermón sobre la libertad.

⁵³ Esa abolición se produjo apenas ascendido Carlos X al trono. Al año siguiente (1825) fue restablecida.

⁵⁴ En el Théâtre de la Porte-Saint-Martin fueron estrenadas muchas importantes obras de la nueva estética romántica: *Antony* (1831) y *La Tour de Nesle* (1832), de Alexandre Dumas; *Marion de Lorme* (1831) y *Marie Tudor et Lucrèce Borgia* (1833), de Victor Hugo, entre otras. En la década de 1840, bajo la dirección de los hermanos Cagniard, el teatro se dedicó al género de la *féerie*: "[Frédéric] se detuvo delante del teatro de la Porte-Saint-Martin para mirar el anuncio del programa y, por desgano, compró una entrada. Se daba una vieja *féerie*. Los espectadores eran escasos [...]. La escena representaba un mercado de esclavos en Pekín, con campanitas, tamtams, sultanes, gorros puntiagudos y retruécanos" (Flaubert 1869, 154; nuestra traducción).

⁵⁵ Dionisio II, tirano de Siracusa entre 367 y 357 a. C., y de nuevo entre 346 y 344 a. C. Despojado de su poder, se retiró a Corinto donde, según la tradición, abrió una escuela. En 1794 se estrenó en la Opéra-National de París una ópera "histórica" en un acto, *Denys, le tyran, maître d'école à Corinthe*, con libreto de Sylvain Maréchal y música de Grétry. La anécdota despertaba obvias asociaciones con la historia francesa reciente.

⁵⁶ Desde tiempos merovingios, la basílica de Saint-Denis era el lugar de inhumación de los monarcas de Francia.

Las buenas gentes que la escuchan ahora tienen quizás bajo los ojos el espectáculo más singular que pueda encontrarse en la historia de una literatura. Es un aparecido o, más bien, un muerto que, emperifollado con oropeles de otro siglo, predica y declama sobre este. Pues, si cambió de texto, no se pudo quitar su vieja máscara y conserva todavía sus maneras prestadas. Se sirve del estilo de Ronsard para celebrar los ferrocarriles; al cantar a Washington o Lafayette, imita a Dante; y para hablar de república, igualdad, la ley agraria o el divorcio, va a buscar palabras y frases en el glosario de esos siglos tenebrosos en los que todo era despotismo, vergüenza, miseria y superstición.⁵⁷ Se dirige al pueblo más libre, más bravo, más alegre y más sano del universo y, en el teatro, ante ese pueblo inteligente, que tiene el corazón abierto y las manos ya listas, no se le ocurre nada mejor que obligar a hacer barbarismos a fantasmas desconocidos. Dice que es joven y habla a nuestra juventud como se hablaba bajo un rey con podagra que mataba todo lo que se movía. Llama al porvenir con grandes gritos y salpica con vieja agua bendita la Estatua de la Libertad. ¡Por Dios! ¿Qué pensaría ella si no fuera de mármol? Pero el público es de carne y hueso, ¿y qué piensa al respecto? ¿Qué es lo que lo preocupa? ¿Qué va a ver y qué es lo que lo atrae a esas miríadas de vodeviles sin sentido, sin pies, sin cabeza, sin rima ni razón? ¿A qué vienen tantos marqueses, cardenales, pajes, reyes, reinas, ministros, peleles, griteríos y estupideces? La Restauración, al partir, nos legó sus ropas usadas. ¡Ay, franceses, se burlarían de ustedes si ustedes no se burlasen de sí mismos! El gran Goethe no se reía cuando, hace cuatro o cinco años, maldecía nuestra literatura, que atormentaba su vejez porque ese digno hombre creía que era él quien la había causado. Pero es con nosotros mismos que tenemos que disgustarnos; sí, solo con nosotros, pues solo nosotros sobre la tierra

⁵⁷ De Musset se burla aquí de la producción literaria asociada al sansimonismo y otras formas de socialismo utópico, cuyo parentesco con la Iglesia Católica (al nivel de la doctrina y de la organización institucional) era objeto de crítica en el siglo XIX.

somos tan ingenuos como para dejarnos engañar de esta forma. Las otras naciones civilizadas tratarían con desdén las tonterías que nosotros toleramos. ¿Por qué ya no está Molière en este mundo? ¡Ojalá ese hombre hubiera sido inmortal, como inmortal es su genio! ¡Qué misántropo tendríamos! Ya no sería el hombre de moños verdes, y no se trataría de un soneto.⁵⁸ ¿Qué siglo hubo más favorable? Solo hay que animarse, todo está servido. Las costumbres están allí, las cosas y los hombres, y todo es nuevo. El teatro es libre, más allá de lo que se diga al respecto. Y, si no lo es, ¿Molière lo era? Hagan el *Tartufo*, aun a costa de sufrir el desenlace del *Tartufo*.⁵⁹ ¡Pero no! Nosotros preferimos mucho más alguna otra cosa, como quien dice Felipe el Largo, o Carlos VI, que no era más que un loco y un imbécil.⁶⁰ Ese es nuestro hombre, y nos morimos por saber de qué color era su hebilla. ¡Que sobre todo el traje sea preciso! Si no, el sastre es silbado, y quien quiera ese tipo de vestidos ya no pincha ni corta. ¡El diablo me lleve! ¿En dónde estaríamos si los sastres se enojaran? Porque esos sastres son temperamentales. ¿Qué ocurriría con nuestras sobremesas si ya no hicieran el vestuario? ¿Cómo digerir? ¿Qué decir de la reina Berta o de la reina Blanca o de Carlos IX?⁶¹ ¡Ay,

⁵⁸ Referencia a la cuarta escena del acto V de *El misántropo*, en la que Celimena se mofa, en una carta, de sus dos pretendientes: Alceste (el misántropo de la pieza, que lleva moños verdes) y Oronte (que, en el comienzo de la obra, escribe y lee un soneto).

⁵⁹ Referencia a la *Querelle du Tartuffe*: acusada de atacar la religión, la obra fue prohibida.

⁶⁰ En la década de 1820, dos obras habían tomado como objeto la figura de Carlos VI, el *lococ*: *La Démence de Charles VI* (1820), de Népomucène Lemercier, y *Charles VI* (1826), tragedia en cinco actos de Alexandre de La Ville de Mirmont, que contó con François-Joseph Talma (el más importante actor francés del primer tercio del siglo XIX) en el rol del monarca. Aunque no se inscriban en la estética romántica (Lemercier se opuso al ingreso de Victor Hugo a la Académie, por caso), esas obras dan cuenta del impulso historicista que se adueñaba por entonces de las salas parisinas.

⁶¹ Bertrade de Laon, o Berthe de Laon, esposa de Pipino el Breve y madre de Carlomagno y Carlomán I, es uno de los personajes de la tragedia en cinco actos *Le siège de Paris*, de Charles-Victor Prévost d'Arlincourt (1788-1856), estrenada en 1826 en el Théâtre-Français. En dicha tragedia d'Arlincourt hace de Berthe la esposa de Carlomán, al parecer confundiendo al personaje con Gerberga, reina de los francos y auténtica consorte de aquel. Novelista, poeta y dramaturgo muy popular en la década de 1820, d'Arlincourt era apodado "el Príncipe de los románticos". La figura de Carlos IX, bajo cuyo reinado tiene lugar la llamada "masacre de San Bartolomé" (24 de agosto de 1572), fue recurrente en el teatro francés de tema histórico de las décadas de 1820 y

pobre hombre, si llegara a faltarle su jubón! ¡Que tenga su jubón, y que sea de terciopelo negro, y que se vean en él sus dobleces, y en satín, y las botas, y la gola, y la cadena al cuello, y la espada de época, y que jure, y que se lo escuche, o que me devuelvan el dinero! Vine para que me entretengan y no concibo que se me burle con terciopelo de algodón. ¡Pero qué deleite cuando se encuentra todo! ¡Ya quisieran que nos ocupáramos del estilo, las pasiones o los caracteres! De las botas nos ocupamos, de las golas, y eso es lo sublime. No nos faltan vicios ni ridiculeces: ciertamente se podría arrojar alguna pequeña chispa sobre nuestros amigos y vecinos, aunque más no fuera sobre los diputados, las jovencitas mantenidas y los periodistas. ¡Pero no! Nos asusta el escándalo y, si abordamos el presente, es solo para arrastrar sobre las tablas a Madame de la Valette y a Chabert: una devenida loca a causa de su virtud y heroísmo; y al otro, ¡por Dios!, su mujer vuelta a casar le mostró su propio certificado de defunción.⁶² Hay material con que hacer una estrofa. Pero ¿qué es

1830. Mencionemos, por caso: *La Saint-Barthélemi, drame en plusieurs scènes* (1826), de Charles d'Outrepeut; *Aoust 1572, ou Charles IX à Orléans, drame historique en quatre actes*, de Jean-Pierre Lesguillon, representada en 1832 en el Théâtre du Panthéon; y *Charles IX, drame en 5 actes en prose*, de Joseph-Bernard Rosier, estrenada en el Théâtre Français en 1834. Con *la reine Blanche* probablemente se refiera M. Ducoudray a la obra *Blanche d'Aquitaine ou Le dernier des Carolingiens. Tragédie en cinq actes*, escrita por Hippolyte Bis (1789-1855) y estrenada en el Théâtre Français el 29 de octubre de 1827. Otras posibles referencias son Blanca de Castilla, madre de Luis IX (protagonista de una tragedia de Jacques-François Ancelot representada en 1819); Blanca de Borgoña, quien fue reina por cuatro meses y que estuvo involucrada en el affaire de *la tour de Nesle* dramatizado por Gaillardet y Dumas; o Blanca de Navarra, reina de Francia entre enero y agosto de 1350. En este último caso, no hemos encontrado una obra dramática del período en la que fuera incluida como personaje.

⁶² Émilie Louise de Beauharnais, condesa de Lavalette (1781-1855). Perteneciente a la casa de los Beauharnais (era sobrina de la emperatriz Josefina) se casó con Antoine Marie Chamans, futuro conde de Lavalette, a instancias de Napoleón. Su marido permaneció leal al emperador tras su primera caída del poder y tuvo un rol significativo en su regreso durante los "Cien Días". Tras Waterloo y el exilio definitivo de Napoleón, Lavalette fue encerrado en la Conciergerie y condenado a la guillotina. Al ver que sus peticiones de clemencia eran ignoradas por Luis XVIII, Émilie diseñó una estratagema para liberar a su esposo: la noche de la última cena del condenado, intercambió vestimentas con Antoine que, camuflado de este modo, pudo escapar de la prisión y partir al exilio. La condesa permaneció encerrada durante meses y su salud física y mental se vio seriamente dañada. Finalmente, se reúne con su marido en 1822. Barthélemy (pseudónimo del autor teatral Mathieu-Barthélemy Troin), Brunswick y Lhérie escribieron una breve pieza sobre el

eso al lado de Margarita de Borgoña?⁶³ Ahí lleva uno a sus hijas: cuatro incestos y dos parricidios, con trajes de época, es alta literatura. Fedra es una estirada de convento;⁶⁴ en los colegios, el día del cumpleaños del director, piden a Margarita. Eso es lo que nos hace falta, o la Brinvilliers,⁶⁵ o Lucrecia Borgia,⁶⁶ o el mismo Alejandro VI: se podría hacerlo pelear con un chivo, a falta de un gladiador. Eso es el romanticismo, vecino mío, y esa es la razón por la cual no se interpreta el *Polyeucte* del buen Corneille, quien, según Tallemant, hizo buenas comedias.⁶⁷

Esa fue, casi textualmente, la opinión del señor Ducoudray. Estuve tentado de compartir su parecer, pero a Cottonet, que tiene un alma sensible, le chocó su violencia. Por otra parte, la conclusión no era satisfactoria. Cottonet investigaba el efecto, cualquiera fuese la causa. Se encerró durante cuatro meses y luego me comunicó el resultado de sus noches en vela. De común acuerdo, señor, vamos a someterlo

asunto: *Madame Lavalette. Drame historique en deux actes*, estrenada en el Théâtre des Variétés de París el 5 de enero de 1831. *El coronel Chabert* es una novela breve de Balzac cuya primera versión apareció en 1832, en la revista *L'Artiste*, con el título *La Transaction*. Se publica bajo su título y forma definitivos en 1844. Una versión teatral de esa *nouvelle*, adaptada por Jacques Arago y Louis Lurine, se estrenó en el Théâtre National du Vaudeville el 2 de julio de 1832 con el título *Chabert* (como subtítulo, *Histoire contemporaine en deux actes*) y se publicó como texto ese mismo año.

⁶³ *La Torre de Nesle*, drama de Frédéric Gaillardet y Alexandre Dumas estrenado el 29 de mayo de 1832 en el teatro de la Porte-Saint-Martin, se basa en la historia de Margarita de Borgoña, presentada como una infanticida incestuosa.

⁶⁴ Referencia a la *Fedra* de Jean Racine.

⁶⁵ La historia de la marquesa de Brinvilliers es motivo de varias obras de la época: una ópera estrenada en 1831 en el Opéra Comique, con libreto de Eugène Scribe y François Castil-Blaze, y *La Chambre ardente*, de Bayard y Mélesville, representada el 4 de agosto de 1834 en la Porte-Saint-Martin.

⁶⁶ Referencia al drama de Victor Hugo, *Lucrece Borgia*, estrenado el 2 de febrero de 1833 en el teatro de la Porte-Saint-Martin.

⁶⁷ Gédéon Tallemant des Réaux (1619-1692), poeta y escritor, redactó unas *Historiettes* en las que retrataba a muchas de las personalidades políticas, sociales y literarias del Gran Siglo francés. Editadas de manera semiclandestina, permanecieron en estado autógrafo hasta su publicación en seis volúmenes entre 1834 y 1835.

a su consideración si usted lo permite. Hemos pensado que una frase o dos, escritas en un estilo ordinario, podían ser tomadas como el texto o, como se dice en el colegio, como la *materia* de un fragmento romántico, y así creemos haber encontrado la verdadera y única diferencia entre lo romántico y lo clásico. He aquí nuestro trabajo:

Carta de una jovencita abandonada por su amante (Estilo romántico)

“Considera, mi amor adorado, mi ángel, mi bien, mi corazón, mi vida; tú al que idolatro con todas las potencias de mi alma; tú, mi alegría y mi desesperación; tú, mi risa y mis lágrimas; tú, imi vida y mi muerte!, hasta qué exceso terrible has ultrajado y desconocido los nobles sentimientos de los que tu corazón está repleto, y olvidado la salvaguarda del hombre, la única fuerza de la debilidad, la única armadura, la única coraza, la única visera baja en el combate de la vida, la única ala de ángel que palpita sobre nosotros, la única virtud que marcha sobre las olas, como el divino Redentor, ila previsión, hermana de la adversidad!

Has sido traicionado y has traicionado. Has sido engañado y has engañado; has recibido la herida y la has ocasionado; has sangrado y has golpeado. La verde esperanza ha huido lejos de nosotros. Una pasión tan plena de proyectos, tan plena de savia y de potencia, tan plena de temor y de dulces lágrimas, tan rica, tan bella, tan joven todavía, y que bastaba para toda una vida, para toda una vida de angustias y de delirios, de goces y de terrores, y de supremo olvido; esa pasión, consagrada por la dicha, prometida ante Dios como un juramento celoso; esa pasión que nos ha unido el uno al otro como una cadena de hierro sellada para siempre, como la serpiente une su presa al tronco flexible del bambú que se pliega; esa pasión que

fue nuestra alma misma, la sangre de nuestras venas y el latido de nuestro corazón; esa pasión, tú la has olvidado, destruido, perdido para siempre. Lo que fue tu alegría y tu delicia ya no es para ti más que una desesperación mortal que solo puede compararse con la ausencia que la causa. ¡Ay, esa ausencia!... etcétera, etcétera”.

Texto verdadero de la carta, la primera de las *Cartas portuguesas*⁶⁸ (Estilo ordinario)

“¡Considera, mi amor, hasta qué punto has carecido de previsión! ¡Ay, desdichado!, has sido traicionado, y tú me has traicionado con esperanzas engañosas. Una pasión sobre la que habías hecho tantos proyectos de placeres solo te provoca ahora una mortal desesperación, que solo puede compararse con la crueldad de la ausencia que la causa. ¡Ay, esa ausencia!... etcétera”.

Puede usted ver, señor, con este torpe ensayo, la naturaleza de nuestras investigaciones. El siguiente ejemplo, al ser menos exagerado, le hará comprender mejor la ventaja de nuestro procedimiento:

Descripción de dos niños (Estilo romántico)

“Ninguna preocupación precoz había arrugado sus frentes ingenuas, ninguna intemperancia había corrompido su joven sangre. Ninguna pasión desdichada había depravado sus corazones infantiles, fresca

⁶⁸ Se cita a continuación el comienzo de la primera de las *Lettres portugaises*, conjunto de cinco epístolas atribuidas a Sórora Mariana Alcoforado (1640-1723) y publicadas en francés en 1669.

flor apenas entreabierta. El amor cándido, la inocencia en los ojos azules, la suave piedad desarrollaban cada día la belleza serena de sus almas radiantes en gracias inefables, en sus leves actitudes y sus armoniosos movimientos”.

Texto

“Ninguna preocupación había arrugado sus frentes, ninguna intemperancia había corrompido su sangre, ninguna pasión desdichada había depravado sus corazones. El amor, la inocencia, la piedad desarrollaban cada día la belleza de sus almas en gracias inefables, en sus rasgos, sus actitudes y sus movimientos”.

Este segundo texto, señor, está sacado de *Paul et Virginie*.⁶⁹ Usted sabe que Quintiliano compara una frase demasiado cargada de adjetivos con un ejército en el que cada soldado tuviera detrás de él a su ayuda de cámara.⁷⁰ Henos aquí llegados al tema de esta carta: nosotros creemos que en este momento se usan demasiados adjetivos. Usted apreciará (así lo esperamos) la reserva de ese último ejemplo: tiene justo lo necesario. Pero nuestra opinión concluyente es que, si se rayaran todos los adjetivos de los libros que se hacen hoy, se obtendría un volumen en lugar de dos y, por lo tanto, el libro costaría siete francos con diez centavos en lugar de quince francos, lo que amerita una reflexión. Con toda seguridad, los autores venderían mejor sus obras. Usted recordará, señor, los *ásperos* besos de Julie en la *Nouvelle Héloïse*.⁷¹ Tuvieron efecto en su tiempo, pero nos parece

⁶⁹ Novela de Bernardin de Saint-Pierre publicada en 1788; conoció un inmenso éxito en el siglo XIX. Es una de las lecturas que influyen en la educación sentimental de Emma Bovary (*Madame Bovary* I, 6).

⁷⁰ En el libro VIII, capítulo 6, de las *Instituciones oratorias*.

⁷¹ Novela epistolar de Jean-Jacques Rousseau publicada en 1761. El pasaje recordado por Dupuis

que en este no lo tendrían porque es necesaria una gran sobriedad en una obra para que un epíteto se destaque. Prácticamente no hay novelas actuales en las que no se encuentren, al cabo de tres páginas, tantos epítetos (y más violentos) como los que hay en todo Montesquieu. Para terminar, creemos que el romanticismo consiste en emplear todos esos adjetivos, y no en otra cosa. Dicho lo cual, lo saludamos muy cordialmente, y firmamos ambos.

DUPUIS y COTONET

La-Ferté-Sous-Jouarre, 8 de septiembre de 1836

corresponde a la carta número 14 de la primera parte, en la que el protagonista Saint-Preux escribe a Julie: "Guarda tus besos, no podría soportarlos... son demasiado ásperos, demasiado penetrantes" (1761: 87; nuestra traducción).

ANEXO

Sur l'abus qu'on fait des adjectifs

Lettre De deux habitans de La Ferté-sous-Jouarre A M. le directeur de la *Revue des Deux Mondes*⁷²

Mon cher monsieur,

Que les dieux immortels vous assistent et vous préservent des romans nouveaux ! Nous sommes deux abonnés de votre *Revue*, mon ami Cotonet et moi, qui avons résolu de vous écrire touchant une remarque que nous avons faite : c'est que, dans les livres d'aujourd'hui, on emploie beaucoup d'adjectifs, et que nous croyons que les auteurs se font par là un tort considérable.

Nous savons, monsieur, que ce n'est plus la mode de parler de littérature, et vous trouverez peut-être que dans ce moment-ci nous nous inquiétons de bien peu de chose. Nous en conviendrons volontiers, car nous recevons *le Constitutionnel*, et nous avons des fonds espagnols qui nous démanagent terriblement. Mais mieux qu'un autre vous comprendrez sans doute toute la douceur que deux âmes bien nées trouvent à s'occuper des beaux-arts, qui font le charme de la vie au milieu des tourmentes sociales ; nous ne sommes point Béotiens, monsieur, vous le voyez par ces paroles.

⁷² Bien que nous ne partagions pas toutes les opinions littéraires développées dans cette lettre, nous n'avons pas voulu priver nos abonnés des aperçus piquans qu'elle contient. En pareil cas, le jugement du lecteur rectifie toujours celui du critique. (*N. du D.*)

Pour que vous goûtiez notre remarque, simple en apparence, mais qui nous a coûté douze ans de réflexions, il faut que vous nous permettiez de vous raconter posément et graduellement de quelle manière elle nous est venue. Bien que les lettres soient maintenant avilies, il fut un temps, monsieur, où elles florissaient ; il fut un temps où l'on lisait les livres ; et dans nos théâtres, naguère encore, il fut un temps où l'on sifflait. C'était, si notre mémoire est bonne, de 1824 à 1829 ; le roi d'alors, le clergé aidant, se préparait à renverser la charte, et à priver le peuple de ses droits ; et vous n'êtes pas sans vous souvenir qu'à cette époque il a été grandement question d'une méthode toute nouvelle qu'on venait d'inventer pour faire des pièces de théâtre, des romans et même des sonnets. On s'en est fort occupé ici ; mais nous n'avons jamais pu apprendre clairement, ni mon ami Cotonet ni moi, ce que c'était que le *romantisme*, et cependant nous avons beaucoup lu, notamment des préfaces, car nous ne sommes pas de Falaise, nous savons bien que c'est le principal, et que le reste n'est que pour enfler la chose ; mais il ne faut pas anticiper.

A vous dire vrai, dans ce pays-ci, on est badaud jusqu'aux oreilles, et, sans compter le tapage des journaux, nous sommes bien aises de jaser sur les quatre ou cinq heures. Nous avons dans la rue Marchande un gros cabinet de lecture, où il nous vient des cloyères de livres ; deux sous le volume, c'est comme partout, et il n'y aurait pas à se plaindre, si les portières se lavaient les mains ; mais depuis qu'il n'y a plus de loterie, elles dévorent les romans, que Dieu leur pardonne ! c'est à ne savoir par où y toucher. Mais peu importe ; nous autres Français, nous ne regardons pas à la marge ; en Angleterre, les gens qui sont propres aiment à lire dans des livres propres ; en France, on lit à la gamelle ; c'est notre manière d'encourager les arts. Nos petites-maîtresses ne souffriraient pas une mouche de crotte sur un bas qui n'a affaire qu'à leur pied ; mais elles ouvrent très délicatement de leur main blanche un volume banal qui sent la cuisine, et porte

la marque du pouce de leur cocher. Il me semble pourtant que si j'étais femme, et que si je tenais au fond de mon alcôve, les rideaux tirés, un auteur qui me plût, je n'aimerais pas qu'au parfum poétique d'une page il se mêlât.... Je reviens à mon sujet.

Je vous disais que nous ne comprenions pas ce que signifiait ce mot de *romantique*. Si ce que je vous raconte vous paraît un peu usé et connu au premier abord, il ne faut pas vous effrayer, mais seulement me laisser faire ; j'ai intention d'en venir à mes fins. C'était donc vers 1824, ou un peu plus tard, je l'ai oublié ; on se battait dans le *Journal des Débats*. Il était question de *pittoresque*, de *grotesque*, du paysage introduit dans la poésie, de l'histoire dramatisée, du drame blasonné, de l'art pur, du rythme brisé, du tragique fondu avec le comique, et du moyen-âge ressuscité. Mon ami Cottonet et moi, nous nous promenions devant le jeu de boule. Il faut savoir qu'à la Ferté-sous-Jouarre, nous avions alors un grand clerc d'avoué qui venait de Paris, fier et fort impertinent, ne doutant de rien, tranchant sur tout, et qui avait l'air de comprendre tout ce qu'il lisait. Il nous aborda le journal à la main, en nous demandant ce que nous pensions de toutes ces querelles littéraires. Cottonet est fort à son aise, il a cheval et cabriolet ; nous ne sommes plus jeunes ni l'un l'autre, et de mon côté, j'ai quelque poids ; ces questions nous révoltèrent, et toute la ville fut pour nous. Mais à dater de ce jour, on ne parla chez nous que de romantique et de classique ; M^{me} Dupuis seule n'a rien voulu entendre ; elle dit que c'est jus-vert, ou vert-jus. Nous lûmes tout ce qui paraissait, et nous reçûmes *la Muse* au cercle. Quelques-uns de nous (je fus du nombre) vinrent à Paris et virent *les Vêpres* ; le sous-préfet acheta la pièce, et à une quête pour les Grecs, mon fils récita *Parthénope et l'Étrangère*, septième messénienne. D'une autre part, M. Ducoudray, magistrat distingué, au retour des vacances, rapporta les *Méditations* parfaitement reliées, qu'il donna à sa femme ; M^{me} Javart en fut choquée ; elle déteste

les novateurs ; ma nièce y allait, nous cessâmes de nous voir. Le receveur fut de notre bord ; c'était un esprit caustique et mordant, il travaillait sous main à *la Pandore* ; quatre ans après il fut destitué, leva le masque, et fit un pamphlet qu'imprima le célèbre Firmin Didot. M. Ducoudray nous donna, vers la mi-septembre, un dîner des plus orageux ; ce fut là qu'éclata la guerre ; voici comment l'affaire arriva. M^{me} Javart, qui porte perruque et qui s'imaginait qu'on n'en savait rien, ayant fait ce jour-là de grands frais de toilette, avait fiché dans sa coiffure une petite poignée de marabouts ; elle était à la droite du receveur, et ils causaient de littérature ; peu à peu la discussion s'échauffa ; M^{me} Javart, classique entêtée, se prononça pour l'abbé Delille ; le receveur l'appela *perruque*, et par une fatalité déplorable, au moment où il prononçait ce mot, d'un ton de voix passablement violent, les marabouts de M^{me} Javart prirent feu à une bougie placée auprès d'elle ; elle n'en sentait rien et continuait de s'agiter, quand le receveur, la voyant toute en flammes, saisit les marabouts et les arracha ; malheureusement le toupet tout entier quitta la tête de la pauvre femme, qui se trouva tout à coup exposée aux regards, le chef complètement dégarni. M^{me} Javart, ignorant le danger qu'elle avait couru, crut que le receveur la décoiffait pour ajouter le geste à la parole, et comme elle était en train de manger un œuf à la coque, elle le lui lança au visage ; le receveur en fut aveuglé ; le jaune couvrait sa chemise et son gilet, et n'ayant voulu que rendre un service, il fut impossible de l'apaiser, quelque effort qu'on fit pour cela ; M^{me} Javart, de son côté, se leva et sortit en fureur ; elle traversa toute la ville sa perruque à la main, malgré les prières de sa servante, et perdit connaissance en rentrant chez elle. Jamais elle n'a voulu croire que le feu eût pris à ses marabouts ; elle soutient encore qu'on l'a outragée de la manière la plus inconvenante, et vous pensez le bruit qu'elle en a fait. Voilà, monsieur, comment nous devînmes romantiques à la Ferté-sous-Jouarre.

Cependant, Cotonet et moi, nous résolûmes d'approfondir la question, et de nous rendre compte des querelles qui divisaient tant d'esprits habiles. Nous avons fait de bonnes études, Cotonet surtout, qui est notaire et qui s'occupe d'ornithologie. Nous crûmes d'abord, pendant deux ans, que le *romantisme*, en matière d'écriture, ne s'appliquait qu'au théâtre, et qu'il se distinguait du classique parce qu'il se passait des unités. C'était clair ; Shakspeare [*sic*], par exemple, fait voyager les gens de Rome à Londres, et d'Athènes à Alexandrie, en un quart d'heure ; ses héros vivent dix ou vingt ans dans un entr'acte ; ses héroïnes, anges de vertu pendant toute une scène, n'ont qu'à passer dans la coulisse pour reparaître mariées, adultères, veuves et grand'mères. Voilà, disions-nous, le romantique. Sophocle, au contraire, fait asseoir Œdipe, encore est-ce à grand'peine, sur un rocher, dès le commencement de sa tragédie ; tous les personnages viennent le trouver là, l'un après l'autre ; peut-être se lève-t-il, mais j'en doute, à moins que ce ne soit par respect pour Thésée, qui, durant toute la pièce, court sur le grand chemin pour l'obliger, rentrant en scène et sortant sans cesse. Le chœur est là, et si quelque chose cloche, s'il y a un geste obscur, il l'explique ; ce qui s'est passé, il le raconte ; ce qui se passe, il le commente ; ce qui va se passer, il le prédit ; bref, il est dans la tragédie grecque comme une note de M. Aimé Martin au bas d'une page de Molière. Voilà, disions-nous, le classique ; il n'y avait point de quoi disputer, et les choses allaient sans dire. Mais on nous apprend tout à coup (c'était, je crois, en 1828) qu'il y avait poésie romantique et poésie classique, roman romantique et roman classique, ode romantique et ode classique ; que dis-je ? un seul vers, mon cher monsieur, un seul et unique vers pouvait être romantique ou classique, selon que l'envie lui en prenait.

Quand nous reçûmes cette nouvelle, nous ne pûmes fermer l'œil de la nuit. Deux ans de paisible conviction venaient de s'évanouir

comme un songe. Toutes nos idées étaient bouleversées ; car si les règles d'Aristote n'étaient plus la ligne de démarcation qui séparait les camps littéraires, où se retrouver et sur quoi s'appuyer ? Par quel moyen, en lisant un ouvrage, savoir à quelle école il appartenait ? Nous pensions bien que les initiés de Paris devaient avoir une espèce de mot d'ordre qui les tirait d'abord d'embarras ; mais en province, comment faire ? Et il faut vous dire, monsieur, qu'en province, le mot *romantique* a, en général, une signification facile à retenir, il est synonyme d'absurde, et on ne s'en inquiète pas autrement. Heureusement, dans la même année, parut une illustre préface que nous dévorâmes aussitôt, et qui faillit nous convaincre à jamais. Il y respirait un air d'assurance qui était fait pour tranquilliser, et les principes de la nouvelle école s'y trouvaient détaillés au long. On y disait très nettement que le romantisme n'était autre chose que l'alliance du fou et du sérieux, du grotesque et du terrible, du bouffon et de l'horrible, autrement dit, si vous l'aimez mieux, de la comédie et de la tragédie. Nous le crûmes, Cottonet et moi, pendant l'espace d'une année entière. Le drame fut notre passion, car on avait baptisé de ce nom de *drame*, non-seulement les ouvrages dialogués, mais toutes les inventions modernes de l'imagination, sous le prétexte qu'elles étaient dramatiques. Il y avait bien là quelque galimatias, mais enfin c'était quelque chose. Le drame nous apparaissait comme un prêtre respectable qui avait marié, après tant de siècles, le comique avec le tragique ; nous le voyions, vêtu de blanc et de noir, riant d'un œil et pleurant de l'autre, agiter d'une main un poignard, et de l'autre une marotte ; à la rigueur, cela se comprenait, les poètes du jour proclamaient ce genre une découverte toute moderne : « La mélancolie, disaient-ils, était inconnue aux anciens ; c'est elle qui, jointe à l'esprit d'analyse et de controverse, a créé la religion nouvelle, la société nouvelle, et introduit dans l'art un type nouveau. » A parler franc, nous croyions tout cela un peu sur parole, et cette mélancolie inconnue aux anciens ne nous fut

pas d'une digestion facile. Quoi ! disions-nous, Sapho expirante, Platon regardant le ciel, n'ont pas ressenti quelque tristesse ? Le vieux Priam redemandant son fils mort, à genoux devant le meurtrier, et s'écriant : « Souviens-toi de ton père, ô Achille ! » n'éprouvait point quelque mélancolie ? Le beau Narcisse, couché dans les roseaux, n'était point malade de quelque dégoût des choses de la terre ? Et la jeune nymphe qui l'aimait, cette pauvre Écho si malheureuse, n'était-elle donc pas le parfait symbole de la mélancolie solitaire, lorsque, épuisée par sa douleur, il ne lui restait que les os et la voix ? D'autre part, dans la susdite préface, écrite d'ailleurs avec un grand talent, l'antiquité nous semblait comprise d'une assez étrange façon. On y comparait, entre autres choses, les furies avec les sorcières, et on disait que les furies s'appelaient Euménides, c'est-à-dire *douces et bienfaisantes*, ce qui prouvait, ajoutait-on, qu'elles n'étaient que médiocrement difformes, par conséquent à peine grotesques. Il nous étonnait que l'auteur pût ignorer que l'antiphrase est au nombre des tropes, bien que Sanctius ne veuille pas l'admettre. Mais passons ; l'important pour nous était de répondre aux questionneurs : « Le romantisme est l'alliance de la comédie et de la tragédie, ou, de quelque genre d'ouvrage qu'il s'agisse, le mélange du bouffon et du sérieux. » Voilà qui allait encore à merveille, et nous dormions tranquilles là-dessus. Mais que pensai-je, monsieur, lorsqu'un matin je vis Cottonet entrer dans ma chambre avec six petits volumes sous le bras ! Aristophane, vous le savez, est, de tous les génies de la Grèce antique, le plus noble à la fois et le plus grotesque, le plus sérieux et le plus bouffon, le plus lyrique et le plus satirique. Que répondre lorsque Cottonet, avec sa belle basse-taille, commença à déclamer pompeusement l'admirable dispute du juste et de l'injuste⁷³, la plus grave et la plus noble scène que jamais théâtre ait entendue ? Comment, en écoutant ce style énergique, ces pensées

⁷³ Dans *les Nuées*.

sublimes, cette simple éloquence, en assistant à ce combat divin entre les deux puissances qui gouvernent le monde, comment ne pas s'écrier avec le chœur : « O toi qui habites le temple élevé de la sagesse, le parfum de la vertu émane de tes discours ! » Puis, tout à coup, à quelques pages de là, voilà le poète qui nous fait assister au spectacle d'un homme qui se relève la nuit pour soulager son ventre⁷⁴. Quel écrivain s'est jamais élevé plus haut qu'Aristophane dans ce terrible drame des *Chevaliers* où paraît le peuple athénien lui-même personnifié dans un vieillard ? Quoi de plus sérieux, quoi de plus imposant que les anapestes où le poète gourmande le public, et que ce chœur qui commence ainsi : « Maintenant, Athéniens, prêtez-nous votre attention, si vous aimez un langage sincère⁷⁵. » Quoi de plus grotesque en même temps, quoi de plus bouffon que Bacchus et Xanthias⁷⁶ ? quoi de plus comique et de plus plaisant que cette Myrrhine, se déchaussant à demi nue, sur le lit où son pauvre époux meurt d'abstinence et de désirs⁷⁷ ? A voir cette rusée commère, plus rouée que la rouée Merteuil, les spectateurs eux-mêmes devaient partager le tourment de Cinésias, pour peu que la scène fût bien rendue. Dans quelle classification pourra-t-on jamais faire entrer les ouvrages d'Aristophane ? quelles lignes, quels cercles tracera-t-on jamais autour de la pensée humaine, que ce génie audacieux ne dépassera pas ? Il n'est pas seulement tragique et comique, il est tendre et terrible, pur et obscène, honnête et corrompu, noble et trivial, et au fond de tout cela, pour qui sait comprendre, assurément il est mélancolique. Hélas ! monsieur, si on le lisait davantage, on se dispenserait de beaucoup parler, et on pourrait savoir au juste d'où viennent bien des inventions nouvelles qui se font donner

⁷⁴ Dans *les Harangueuses*.

⁷⁵ Dans *les Guêpes*.

⁷⁶ Dans *les Grenouilles*.

⁷⁷ Dans *Lysistrate*.

des brevets. Il n'est pas jusqu'aux saint-simoniens qui ne se trouvent dans Aristophane ; que lui avaient fait ces pauvres gens ? La comédie des *Harangueuses* est pourtant leur complète satire, comme les *Chevaliers*, à plus d'un égard, pourraient passer pour celle du gouvernement représentatif.

Nous voilà donc, Cotonet et moi, retombés dans l'incertitude. Le romantisme devait, avant tout, être une découverte, sinon récente, du moins moderne. Ce n'était donc pas plus l'alliance du comique et du tragique que l'infraction permise aux règles d'Aristote. (J'ai oublié de vous dire qu'Aristophane ne tient lui-même aucun compte des unités.) Nous fîmes donc ce raisonnement très simple : « Puisqu'on se bat à Paris dans les théâtres, dans les préfaces, et dans les journaux, il faut que ce soit pour quelque chose ; puisque les auteurs proclament une trouvaille, un art nouveau et une foi nouvelle, il faut que ce quelque chose soit autre chose qu'une chose renouvelée des Grecs ; puisque nous n'avons rien de mieux à faire, nous allons chercher ce que c'est. »

— Mais, me direz-vous, mon cher monsieur, Aristophane est romantique ; voilà tout ce que prouvent vos discours ; la différence des genres n'en subsiste pas moins, et l'art moderne, l'art humanitaire, l'art social, l'art pur, l'art naïf, l'art moyen-âge....

Patience, monsieur ; que Dieu vous garde d'être si vif ! Je ne discute pas, je vous raconte un événement qui m'est arrivé. D'abord, pour ce qui est du mot *humanitaire*, je le révère, et quand je l'entends, je ne manque jamais de tirer mon chapeau ; puissent les dieux me le faire comprendre ! mais je me résigne et j'attends. Je ne cherche pas, remarquez bien, à savoir si le romantisme existe ou non ; je suis Français, et je me rends compte de ce qu'on appelle le romantisme en France.

Et, à propos des mots nouveaux, je vous dirai, que durant une autre année, nous tombâmes dans une triste erreur. Las d'examiner et de peser, trouvant toujours des phrases vides et des professions de foi incompréhensibles, nous en vîmes à croire que ce mot de *romantisme* n'était qu'un mot ; nous le trouvions beau, et il nous semblait que c'était dommage qu'il ne voulût rien dire. Il ressemble à *Rome* et à *Romain*, à *roman* et à *romanesque* ; peut-être est-ce la même chose que *romanesque* ; nous fûmes du moins tentés de le croire par comparaison, car il est arrivé depuis peu, comme vous savez, que certains mots, d'ailleurs convenables, ont éprouvé de petites variations qui ne font de tort à personne. Autrefois, par exemple, on disait tout bêtement : Voilà une idée raisonnable ; maintenant on dit bien plus dignement : Voilà une déduction *rationnelle*. C'est comme *la patrie*, vieux mot assez usé ; on dit *le pays* ; voyez nos orateurs, ils n'y manqueraient pas pour dix écus. Quand deux gouvernemens, la Suisse et la France, je suppose, convenaient ensemble de faire payer dix ou douze sous un port de lettre, on disait jadis trivialement : « C'est une convention de poste ; » maintenant on dit : « Convention *postale*. » Quelle différence et quelle magnificence ! Au lieu de *surpris* ou d'*étonné*, on dit : « *Stupéfié*. » Sentez-vous la nuance ? Stupéfié ! non pas stupéfait, prenez-y garde ; *stupéfait* est pauvre, rebattu ; fi ! ne m'en parlez pas, c'est un drôle capable de se laisser trouver dans un dictionnaire. Qui est-ce qui voudrait de cela ? Mais Cotonet, pardessus tout, préfère trois mots dans la langue moderne ; l'auteur qui, dans une seule phrase, les réunirait par hasard, serait, à son gré, le premier des hommes. Le premier de ces mots est : *morganatique* ; le second, *blandices*, et le troisième... le troisième est un mot allemand.

Je retourne à mon dire. Nous ne pûmes long-temps demeurer dans l'indifférence. Notre sous-préfet venait d'être changé ; le nouveau-venu avait une nièce, jolie brune pâle, quoique un peu maigre, qui s'était éprise des manières anglaises, et qui portait un voile vert, des

gants orange, et des lunettes d'argent. Un soir qu'elle passait près de nous (Cotonet et moi, à notre habitude, nous nous promenions sur le jeu de boule), elle se retourna du côté du moulin à eau qui est près du gué, où il y avait des sacs de farine, des oies et un bœuf attaché : « Voilà un site romantique, » dit-elle à sa gouvernante. A ce mot, nous nous sentîmes saisis de notre curiosité première. Hé, ventrebleu, fis-je, que veut-elle dire ? ne saurons-nous pas à quoi nous en tenir ? Il nous arriva sur ces entrefaites un journal qui contenait ces mots : « André Chénier et M^{me} de Staël sont les deux sources du fleuve immense qui nous entraîne vers l'avenir. C'est par eux que la rénovation poétique, déjà triomphante et presque accomplie, se divisera en deux branches fleuries sur le tronc flétri du passé. La poésie romantique, fille de l'Allemagne, attachera ainsi à son front une palme verte, sœur des myrtes d'Athènes. Ossian et Homère se donnent la main. » « Mon ami, dis-je à Cotonet, je crois que voilà notre affaire ; le romantisme, c'est la poésie allemande ; M^{me} de Staël est la première qui nous ait fait connaître cette littérature, et de l'apparition de son livre date la rage qui nous a pris. Achetons Goëthe [*sic*], Schiller et Wieland ; nous sommes sauvés, tout est venu de là. »

Nous crûmes, jusqu'en 1830, que le romantisme était l'imitation des Allemands, et nous y ajoutâmes les Anglais sur le conseil qu'on nous en donna. Il est incontestable, en effet, que ces deux peuples ont, dans leur poésie, un caractère particulier, et qu'ils ne ressemblent ni aux Grecs, ni aux Romains, ni aux Français. Les Espagnols nous embarrassèrent, car ils ont aussi leur cachet, et il était clair que l'école moderne se ressentait d'eux terriblement. Les romantiques, par exemple, ont constamment prôné le *Cid* de Corneille, qui est une traduction presque littérale d'une fort belle pièce espagnole. A ce propos, nous ne savions pas pourquoi ils n'en prônaient pas aussi bien quelque autre, malgré la beauté de celle-là ; mais, à tout prix, c'était une issue qui nous tirait du labyrinthe. « Mais, disait encore

Cotonet, quelle invention peut-il y avoir à naturaliser une imitation ? Les Allemands ont fait des ballades ; nous en faisons, c'est à merveille ; ils aiment les spectres, les gnomes, les goules, les psylles, les vampires, les squelettes, les ogres, les cauchemars, les rats, les aspioles, les vipères, les sorcières, le sabbat, Satan, Puck, les mandragores ; enfin cela leur fait plaisir ; nous les imitons et en disons autant, quoique cela nous régale médiocrement ; mais je l'accorde. D'autre part, dans leurs romans, on se tue, on pleure, on revient, on fait des phrases longues d'une aune, on sort à tout bout de champ du bon sens et de la nature ; nous les copions, il n'y a rien de mieux. Viennent les Anglais par là-dessus qui passent le temps et usent leur cervelle à broyer du noir dans un pot ; toutes leurs poésies, présentes et futures, ont été résumées par Goëthe dans cette simple et aimable phrase : « L'expérience et la douleur s'unissent pour guider l'homme à travers cette vie, et le conduire à la mort. » C'est assez faux, et même assez sot, mais je veux bien encore qu'on s'y plaise. Buvons gaiement, avec l'aide de Dieu et de notre bon tempérament français, du sang de pendu dans la chaudière anglaise. Survient l'Espagne, avec ses Castillans, qui se coupent la gorge comme on boit un verre d'eau, ses Andalouses qui font plus vite encore un petit métier moins dépeuplant, ses taureaux, ses toréadors, matadors, etc..., j'y souscris. Quoi enfin ? Quand nous aurons tout imité, copié, plagié, traduit et compilé, qu'y a-t-il là de romantique ? Il n'y a rien de moins nouveau sous le ciel que de compiler et de plagier. »

Ainsi raisonnait Cotonet, et nous tombions de mal en pis ; car, examinée sous ce point de vue, la question se rétrécissait singulièrement. Le classique ne serait-il donc que l'imitation de la poésie grecque, et le romantique que l'imitation des poésies allemande, anglaise et espagnole ? Diable ! que deviendraient alors tant de beaux discours sur Boileau et sur Aristote, sur l'antiquité et le christianisme, sur le génie et la liberté, sur le passé et sur l'avenir, etc... ? C'est

impossible ; quelque chose nous criait que ce ne pouvait être là le résultat de recherches si curieuses et si pressées. Ne serait-ce pas, pensâmes-nous, seulement affaire de forme ? Ce romantisme indéchiffrable ne consisterait-il pas dans ce vers brisé dont on fait assez de bruit dans le monde ? Mais non ; car, dans leurs plaidoyers, nous voyons les auteurs nouveaux citer Molière et quelques autres comme ayant donné l'exemple de cette méthode ; le vers brisé, d'ailleurs, est horrible ; il faut dire plus, il est impie ; c'est un sacrilège envers les dieux, une offense à la muse.

Je vous expose naïvement, monsieur, toute la suite de nos tribulations, et si vous trouvez mon récit un peu long, il faut songer à douze ans de souffrances ; nous avançons, ne vous inquiétez pas. De 1830 à 1831, nous crûmes que le romantisme était le genre historique, ou, si vous voulez, cette manie qui, depuis peu, a pris nos auteurs d'appeler des personnages de romans et de mélodrames Charlemagne, François I^{er} ou Henri IV, au lieu d'Amadis, d'Oronte, ou de Saint-Albin. M^{lle} de Scudéry est, je crois, la première qui ait donné en France l'exemple de cette mode, et beaucoup de gens disent du mal des ouvrages de cette demoiselle, qui ne les ont certainement pas lus. Nous ne prétendons pas les juger ici ; ils ont fait les délices du siècle le plus poli, le plus classique et le plus galant du monde ; mais ils nous ont semblé aussi vraisemblables, mieux écrits, et guère plus ridicules que certains romans de nos jours dont on ne parlera pas si long-temps.

De 1831 à l'année suivante, voyant le genre historique discrédité, et le romantisme toujours en vie, nous pensâmes que c'était le genre *intime*, dont on parlait fort. Mais quelque peine que nous ayons prise, nous n'avons jamais pu découvrir ce que c'était que le genre intime. Les romans intimes sont tout comme les autres ; ils ont deux vol. in-8°, beaucoup de blanc ; il y est question d'adultères, de marasme,

de suicides, avec force archaïsmes et néologismes ; ils ont une couverture jaune, et ils coûtent 15 fr. ; nous n'y avons trouvé aucun autre signe particulier qui les distinguât.

De 1832 à 1833, il nous vint à l'esprit que le romantisme pouvait être un système de philosophie et d'économie politique. En effet, les écrivains affectaient alors dans leurs préfaces (que nous n'avons jamais cessé de lire avant tout, comme le plus important) de parler de l'avenir, du progrès social, de l'humanité et de la civilisation ; mais nous avons pensé que c'était la révolution de juillet qui était cause de cette mode, et d'ailleurs, il n'est pas possible de croire qu'il soit nouveau d'être républicain. On a dit que Jésus-Christ l'était ; j'en doute, car il voulait se faire roi de Jérusalem ; mais depuis que le monde existe, il est certain que quiconque n'a que deux sous et en voit quatre à son voisin, ou une jolie femme, désire les lui prendre, et doit conséquemment dans ce but parler d'égalité, de liberté, des droits de l'homme, etc., etc..

De 1833 à 1834, nous crûmes que le romantisme consistait à ne pas se raser, et à porter des gilets à larges revers, très empesés. L'année suivante, nous crûmes que c'était de refuser de monter la garde. L'année d'après, nous ne crûmes rien, Cotonet ayant fait un petit voyage pour une succession dans le Midi, et me trouvant moi-même très occupé à faire réparer une grange que les grandes pluies m'avaient endommagée.

Maintenant, monsieur, j'arrive au résultat définitif de ces trop longues incertitudes. Un jour que nous nous promenions (c'était toujours sur le jeu de boule), nous nous souvînmes de ce flandrin qui, le premier, en 1824, avait porté le trouble dans notre esprit, et par suite dans toute la ville. Nous fûmes le voir, décidés cette fois à

l'interroger lui-même, et à trancher le nœud gordien. Nous le trouvâmes en bonnet de nuit, fort triste, et mangeant une omelette. Il se disait dégoûté de la vie et blasé sur l'amour ; comme nous étions au mois de janvier, nous pensâmes que c'était qu'il n'avait pas eu de gratification cette année, et ne lui en sûmes pas mauvais gré. Après les premières civilités, le dialogue suivant eut lieu entre nous, permettez-moi de vous le transcrire le plus brièvement possible :

MOI.

Monsieur, je vous prie de m'expliquer ce que c'est que le romantisme. Est-ce le mépris des unités établies par Aristote, et respectées par les auteurs français ?

LE CLERC.

Assurément. Nous nous soucions bien d'Aristote ! faut-il qu'un pédant de collège, mort il y a deux ou trois mille ans....

COTONET.

Comment le romantisme serait-il le mépris des unités, puisque le romantisme s'applique à mille autres choses qu'aux pièces de théâtre ?

LE CLERC.

C'est vrai ; le mépris des unités n'est rien ; pure bagatelle ! nous ne nous y arrêtons pas.

MOI.

En ce cas, serait-ce l'alliance du comique et du tragique ?

LE CLERC.

Vous l'avez dit ; c'est cela même ; vous l'avez nommé par son nom.

COTONET.

Monsieur, il y a long-temps qu'Aristote est mort, mais il y a tout aussi long-temps qu'il existe des ouvrages où le comique est allié au tragique. D'ailleurs Ossian, votre Homère nouveau, est sérieux d'un bout à l'autre ; il n'y a, ma foi, pas de quoi rire. Pourquoi l'appellez-vous donc romantique ? Homère est beaucoup plus romantique que lui.

LE CLERC.

C'est juste ; je vous prie de m'excuser ; le romantisme est bien autre chose.

MOI.

Serait-ce l'imitation ou l'inspiration de certaines littératures étrangères, ou, pour m'expliquer en un seul mot, serait-ce tout, hors les Grecs et les Romains ?

LE CLERC.

N'en doutez pas. Les Grecs et les Romains sont à jamais bannis de France ; un vers spirituel et mordant....

COTONET.

Alors le romantisme n'est qu'un plagiat, un simulacre, une copie ; c'est honteux, monsieur, c'est avilissant. La France n'est ni anglaise, ni allemande, pas plus qu'elle n'est grecque ni romaine, et plagiat pour plagiat, j'aime mieux un beau plâtre pris sur la Diane chasseresse qu'un monstre de bois vermoulu décroché d'un grenier gothique.

LE CLERC.

Le romantisme n'est point un plagiat, et nous ne voulons imiter personne ; non, l'Angleterre ni l'Allemagne n'ont rien à faire dans notre pays.

COTONET, *vivement*.

Qu'est-ce donc alors que le romantisme ? Est-ce l'emploi des mots crus ? Est-ce la haine des périphrases ? Est-ce l'usage de la musique au théâtre à l'entrée d'un personnage principal ? Mais on en a toujours agi ainsi dans les mélodrames, et nos pièces nouvelles ne sont pas autre chose. Pourquoi changer les termes ? *Mélos*, musique, et *drama*, drame. *Calas et le Joueur* sont deux modèles en ce genre. Est-ce l'abus des noms historiques ? Est-ce la forme des costumes ? Est-ce le choix de certaines époques à la mode, comme la Fronde ou le règne de Charles IX ? Est-ce la manie du suicide et l'héroïsme à la Byron ? Sont-ce les néologismes, le néo-christianisme, et, pour appeler d'un nom nouveau une peste nouvelle, tous les *néosophismes* de la terre ? Est-ce de jurer par écrit ? Est-ce de choquer le bon sens et la grammaire ? Est-ce quelque chose enfin, ou n'est-ce rien qu'un mot sonore et l'orgueil à vide qui se bat les flancs ?

LE CLERC, *avec exaltation*.

Non ! ce n'est rien de tout cela ; non ! vous ne comprenez pas la chose. Que vous êtes grossier, monsieur ! quelle épaisseur dans vos paroles ! Allez, les sylphes ne vous hantent point ; vous êtes poncif, vous êtes trumeau, vous êtes volute, vous n'avez rien d'ogive ; ce que vous dites est sans galbe ; vous ne vous doutez pas de l'instinct sociétaire ; vous avez marché sur Campistron.

COTONET.

Vertu de ma vie ! qu'est-ce que c'est que cela ?

LE CLERC.

Le romantisme, mon cher monsieur ! Non, à coup sûr, ce n'est ni le mépris des unités, ni l'alliance du comique et du tragique, ni rien au monde que vous puissiez dire ; vous saisissez vainement l'aile du papillon, la poussière qui le colore vous resterait dans les doigts. Le

romantisme, c'est l'étoile qui pleure, c'est le vent qui vagit, c'est la nuit qui frissonne, la fleur qui vole et l'oiseau qui embaume ; c'est le jet inespéré, l'extase allanguie, la citerne sous les palmiers, et l'espoir vermeil et ses mille amours, l'ange et la perle, la robe blanche des saules, ô la belle chose, monsieur ! C'est l'infini et l'étoile, le chaud, le rompu, le désenivré, et pourtant en même temps le plein et le rond, le diamétral, le pyramidal, l'oriental, le nu à vif, l'étreint, l'embrassé, le tourbillonnant ; quelle science nouvelle ! C'est la philosophie providentielle géométrisant les faits accomplis, puis s'élançant dans la vague des expériences pour y ciseler les fibres secrètes....

COTONET.

Monsieur, ceci est une faribole. Je sue à grosses gouttes pour vous écouter.

LE CLERC.

J'en suis fâché ; j'ai dit mon opinion, et rien au monde ne m'en fera changer.

Nous fûmes chez M. Ducoudray après cette scène, que je vous abrège, vu qu'elle dura trois heures et que la tête tourne en y pensant. M. Ducoudray est un magistrat, comme j'ai eu l'honneur de vous le dire. Il porte habit marron et culotte de soie, le tout bien brossé, et il est poudré. Nous le trouvâmes dans son fauteuil de cuir, et il nous offrit une prise de tabac sec dans sa tabatière de corne, propre et luisante comme un écu neuf. Nous lui contâmes, comme vous pensez, la visite que nous venions de faire, et reprenant le même sujet, voici quelle fut son opinion :

« Sous la restauration, nous dit-il, le gouvernement faisait tous ses efforts pour ramener le passé. Les premières places aux Tuileries

étaient remplies, vous le savez, par les mêmes noms que sous Louis XIV. Les prêtres, ressaisissant le pouvoir, organisaient de tous côtés une sorte d'inquisition occulte, comme aujourd'hui les associations républicaines. D'autre part, une censure sévère interdisait aux écrivains la peinture libre des choses présentes ; quels portraits de mœurs ou quelles satires, mêmes les plus douces, auraient été tolérés sur un théâtre où *Germanicus* était défendu ? En troisième lieu, la cassette royale, ouverte à quelques gens de lettres, avait justement récompensé en eux des talens remarquables, mais en même temps des opinions religieuses et monarchiques. Ces deux grands mots, la religion et la monarchie, étaient alors dans leur toute-puissance ; avec eux seuls il pouvait y avoir succès, fortune et gloire ; sans eux, rien au monde, sinon l'oubli ou la persécution. Cependant la France ne manquait pas de jeunes têtes qui avaient grand besoin de se produire et la meilleure envie de parler. Plus de guerre, partant beaucoup d'oisiveté ; une éducation très contraire au corps, mais très favorable à l'esprit, l'ennui de la paix, les carrières obstruées, tout portait la jeunesse à écrire ; aussi n'y eut-il à aucune époque le quart autant d'écrivains que dans celle-ci. Mais de quoi parler ? Que pouvait-on écrire ? Comme le gouvernement, comme les mœurs, comme la cour et la ville, la littérature chercha à revenir au passé. Le trône et l'autel défrayèrent tout ; en même temps, cela va sans dire, il y eut une littérature d'opposition. Celle-ci, forte de sa pensée, ou de l'intérêt qui s'attachait à elle, prit la route convenue, et resta classique ; les poètes qui chantaient l'empire, la gloire de la France ou la liberté, sûrs de plaire par le fond, ne s'embarrassèrent point de la forme. Mais il n'en fut pas de même de ceux qui chantaient le trône et l'autel ; ayant affaire à des idées rebattues et à des sentimens antipathiques à la nation, ils cherchèrent à rajeunir, par des moyens nouveaux, la vieillesse de leur pensée ; ils hasardèrent d'abord quelques contorsions poétiques, pour appeler la curiosité ; elle ne vint

pas, ils redoublèrent. D'étranges qu'ils voulaient être, ils devinrent bizarres, de bizarres baroques, ou peu s'en fallait. M^{me} de Staël, ce Blücher littéraire, venait d'achever son invasion, et de même que le passage des Cosaques en France avait introduit dans les familles quelques types de physionomie expressive, la littérature portait dans son sein une bâtardise encore sommeillante. Elle parut bientôt au grand jour ; les libraires étonnés accouchaient de certains enfans qui avaient le nez allemand et l'oreille anglaise. La superstition et ses légendes, mortes et enterrées depuis long-temps, profitèrent du moment pour se glisser par la seule porte qui pût leur être ouverte, et vivre encore un jour avant de mourir à jamais. La manie des ballades, arrivant d'Allemagne, rencontra un beau jour la poésie monarchique chez le libraire Ladvocat, et toutes deux, la pioche en main, s'en allèrent, à la nuit tombée, déterrer, dans une église, le moyen-âge qui ne s'y attendait pas. Comme pour aller à Notre-Dame, on passe devant la Morgue, ils y entrèrent de compagnie ; ce fut là que, sur le cadavre d'un monomane, ils se jurèrent foi et amitié. Le roi Louis XVIII, qui avait pour lecteur un homme d'esprit, et qui ne manquait pas d'esprit lui-même, ne lut rien et trouva tout au mieux. Malheureusement il vint à mourir, et Charles X abolit la censure. Le moyen-âge était alors très bien portant, et à peu près remis de la peur qu'il avait eue de se croire mort pendant trois siècles. Il nourrissait et élevait une quantité de petites chauves-souris, de petits lézards et de jeunes grenouilles, à qui il apprenait le catéchisme, la haine de Boileau, et la crainte du roi. Il fut effrayé d'y voir clair, quand on lui ôta l'éteignoir dont il avait fait son bonnet. Ebloui par les premières clartés du jour, il se mit à courir par les rues, et, comme le soleil l'aveuglait, il prit la Porte-Saint-Martin pour une cathédrale et y entra avec ses poussins. Ce fut la mode de l'y aller voir ; bientôt ce fut une rage, et, consolé de sa méprise, il commença à régner ostensiblement. Toute la journée on lui taillait des pourpoints, des manches longues, des pièces de velours, des

dramas et des culottes. Enfin, un matin, on le planta là ; le gouvernement lui-même passait de mode, et la révolution changea tout. Qu'arriva-t-il ? Roi dépossédé, il fit comme Denis, il ouvrit une école. Il était en France en bateleur, comme le bouffon de la restauration ; il ne lui plut point d'aller à Saint-Denis, et, au moment où on le croyait tué, il monta en chaire, chaussa ses lunettes, et fit un sermon sur la liberté. Les bonnes gens qui l'écoutent maintenant ont peut-être sous les yeux le plus singulier spectacle qui puisse se rencontrer dans l'histoire d'une littérature ; c'est un revenant, ou plutôt un mort, qui, affublé d'oripeaux d'un autre siècle, prêche et déclame sur celui-ci ; car en changeant de texte, il n'a pu quitter son vieux masque, et garde encore ses manières d'emprunt ; il se sert du style de Ronsard pour célébrer les chemins de fer ; en chantant Washington ou Lafayette, il imite Dante ; et pour parler de république, d'égalité, de la loi agraire et du divorce, il va chercher des mots et des phrases dans le glossaire de ces siècles ténébreux où tout était despotisme, honte, misère et superstition. Il s'adresse au peuple le plus libre, le plus brave, le plus gai et le plus sain de l'univers, et au théâtre, devant ce peuple intelligent, qui a le cœur ouvert et les mains si promptes, il ne trouve rien de mieux que de faire faire des barbarismes à des fantômes inconnus ; il se dit jeune, et parle à notre jeunesse comme on parlait sous un roi podagre qui tuait tout ce qui remuait ; il appelle l'avenir à grands cris, et asperge de vieille eau bénite la statue de la liberté ; vive Dieu ! qu'en penserait-elle, si elle n'était de marbre ? Mais le public est de chair et d'os, et qu'en pense-t-il ? De quoi se soucie-t-il ? Que va-t-il voir et qu'est-ce qui l'attire à ces myriades de vaudevilles sans but, sans queue, sans tête, sans rime ni raison ? Qu'est-ce que c'est que tant de marquis, de cardinaux, de pages, de rois, de reines, de ministres, de pantins, de criailleries et de balivernes ? La restauration, en partant, nous a légué ses friperies. Ah ! Français, on se moquerait de vous, si vous ne vous en moquiez pas vous-mêmes. Le grand Goëthe n'en riait pas, lui, il y a quatre ou

cinq ans, lorsqu'il maudissait notre littérature, qui désespérait sa vieillesse, car le digne homme s'en croyait la cause. Mais ce n'est qu'à nous qu'il faut nous en prendre, oui, à nous seuls, car il n'y a que nous sur terre d'assez badauds pour nous laisser faire. Les autres nations civilisées n'auraient qu'une clé et qu'une pomme cuite pour les niaiseries que nous tolérons. Pourquoi Molière n'est-il plus au monde ? Que l'homme eût pu être immortel, dont immortel est le génie ! Quel misanthrope nous aurions ! Ce ne serait plus l'homme aux rubans verts, et il ne s'agirait pas d'un sonnet. Quel siècle fut jamais plus favorable ? Il n'y a qu'à oser, tout est prêt ; les mœurs sont là, les choses et les hommes, et tout est nouveau ; le théâtre est libre, quoi qu'on veuille dire là-dessus, ou, s'il ne l'est pas, Molière l'était-il ? Faites le *Tartuffe*, quitte à faire le dénouement du *Tartuffe* ; mais que non pas ! nous aimons bien mieux quelque autre chose, comme qui dirait Philippe-le-Long, ou Charles VI, qui n'était que fou et imbécile ; voilà notre homme, et il nous démange de savoir de quelle couleur était sa barrette ; que le costume soit juste surtout ! sans quoi, c'est le tailleur qu'on siffle, et ne taille pas qui veut de ces habits-là. Malepeste ! où en serions-nous si les tailleurs allaient se fâcher ? car ces tailleurs ont la tête chaude. Que deviendraient nos après-dinées si on ne taillait plus ? Comment digérer ? Que dire de la reine Berthe ou de la reine Blanche, ou de Charles IX, ah ! le pauvre homme ! si son pourpoint allait lui manquer. Qu'il ait son pourpoint, et qu'il soit de velours noir, et que les crevés y soient, et en satin, et les bottes, et la fraise, et la chaîne au cou, et l'épée du temps, et qu'il jure, et qu'on l'entende, ou rendez-moi l'argent ! Je suis venu pour qu'on m'intéresse, et je n'entends pas qu'on me plaise avec du velours de coton ; mais quelle jouissance quand tout s'y trouve ! Nous avons bien affaire du style, ou des passions, ou des caractères ! Affaire de bottes nous avons, affaire de fraises, et c'est

le sublime. Nous ne manquons ni de vices, ni de ridicules ; il y aurait peut-être bien quelque petite bluette à arranger sur nos amis et nos voisins, quand ce ne serait que les députés, les filles entretenues et les journalistes ; mais quoi ! nous craignons le scandale, et si nous abordons le présent, ce n'est que pour traîner sur les planches Mme de La Vallette et Chabert, dont l'une est devenue folle de vertu et d'héroïsme, et l'autre, grand Dieu ! sa femme remariée lui a montré son propre extrait mortuaire. Il y aurait de quoi faire un couplet. Mais qu'est-ce auprès de Marguerite de Bourgogne ? Voilà où l'on mène ses filles ; quatre incestes et deux parricides, en costumes du temps, c'est de la haute littérature ; Phèdre est une mijaurée de couvent ; c'est Marguerite que demandent les collèges, le jour de la fête de leur proviseur ; voilà ce qu'il nous faut, ou la Brinvilliers, ou Lucrece Borgia, ou Alexandre VI lui-même ; on pourrait le faire battre avec un bouc, à défaut de gladiateur ; voilà le romantisme, mon voisin, et ce pourquoi ne se joue point le *Polyeucte* du bonhomme Corneille, qui, dit Tallemand, fit de bonnes comédies. »

Telle fut, à peu de chose près, l'opinion de M. Ducoudray ; je fus tenté d'être de son avis, mais Cotonet, qui a l'esprit doux, fut choqué de sa violence, D'ailleurs la conclusion ne satisfaisait pas ; Cotonet recherchait l'effet, quelle que pût être la cause ; il s'enferma durant quatre mois, et m'a fait part du fruit de ses veilles. Nous allons, monsieur, si vous permettez, vous le soumettre d'un commun accord. Nous avons pensé qu'une phrase ou deux, écrites dans un style ordinaire, pouvaient être prises pour le texte, ou, comme on dit au collège, pour la matière d'un morceau romantique, et nous croyons avoir trouvé ainsi la véritable et unique différence du romantique et du classique. Voici notre travail :

Lettre d'une jeune fille abandonnée par son amant (Style romantique.)

« Considère, mon amour adoré, mon ange, mon bien, mon cœur, ma vie ; toi que j'idolâtre de toutes les puissances de mon âme ; toi, ma joie et mon désespoir ; toi, mon rire et mes larmes ; toi, ma vie et ma mort ! — Jusqu'à quel excès effroyable tu as outragé et méconnu les nobles sentimens dont ton cœur est plein, et oublié la sauvegarde de l'homme, la seule force de la faiblesse, la seule armure, la seule cuirasse, la seule visière baissée dans le combat de la vie, la seule aile d'ange qui palpite sur nous, la seule vertu qui marche sur les flots, comme le divin rédempteur, la prévoyance, sœur de l'adversité !

« Tu as été trahi et tu as trahi ; tu as été trompé et tu as trompé ; tu as reçu la blessure et tu l'as rendue ; tu as saigné et tu as frappé ; la verte espérance s'est enfuie loin de nous. Une passion si pleine de projets, si pleine de sève et de puissance, si pleine de crainte et de douces larmes, si riche, si belle, si jeune encore, et qui suffisait à toute une vie, à toute une vie d'angoisses et de délires, de joies et de terreurs, et de suprême oubli ; — cette passion, consacrée par le bonheur, jurée devant Dieu comme un serment jaloux ; — cette passion qui nous a attachés l'un à l'autre comme une chaîne de fer à jamais fermée, comme le serpent unit sa proie au tronc flexible du bambou pliant ; — cette passion qui fut notre âme elle-même, le sang de nos veines et le battement de notre cœur ; — cette passion, tu l'as oubliée, anéantie, perdue à jamais ; ce qui fut ta joie et ton délice n'est plus pour toi qu'un mortel désespoir qu'on ne peut comparer qu'à l'absence qui le cause. — Quoi, cette absence !... etc., etc. »

Texte véritable de la lettre, la première des *Lettres portugaises* (Style ordinaire.)

« Considère, mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance ! Ah, malheureux tu as été trahi, et tu m'as trahie par des espérances trompeuses. Une passion sur laquelle tu avais fait tant de projets de plaisirs, ne te cause présentement qu'un mortel désespoir, qu'on ne peut comparer qu'à la cruauté de l'absence qui le cause. Quoi ! cette absence... etc. »

Vous voyez, monsieur, par ce faible essai, la nature de nos recherches. L'exemple suivant vous fera mieux sentir l'avantage de notre procédé, comme étant moins exagéré :

Portraits de deux enfans (Style romantique.)

« Aucun souci précoce n'avait ridé leur front naïf, aucune intempérance n'avait corrompu leur jeune sang ; aucune passion malheureuse n'avait dépravé leur cœur enfantin, fraîche fleur à peine entr'ouverte ; l'amour candide, l'innocence aux yeux bleus, la suave pitié, développaient chaque jour la beauté sereine de leur âme radieuse en grâces ineffables, dans leurs traits sourians, dans leurs souples attitudes et leurs harmonieux mouvemens. »

Texte

« Aucun souci n'avait ridé leur front, aucune intempérance n'avait corrompu leur sang, aucune passion malheureuse n'avait dépravé leur cœur ; l'amour, l'innocence, la piété, développaient, chaque jour, la beauté de leur âme en grâces ineffables, dans leurs traits, leur attitudes et leurs mouvemens. »

Ce second texte, monsieur, est tiré de *Paul et Virginie*. Vous savez que Quintilien compare une phrase trop chargée d'adjectifs à une armée où chaque soldat aurait derrière lui son valet-de-chambre. Nous voilà arrivés au sujet de cette lettre ; c'est que nous pensons qu'on met trop d'adjectifs dans ce moment-ci. Vous apprécierez, nous l'espérons, la réserve de cette dernière amplification ; il y a juste le nécessaire ; mais notre opinion concluante est que si on rayait tous les adjectifs des livres qu'on fait aujourd'hui, il n'y aurait qu'un volume au lieu de deux, et donc il n'en coûterait que sept livres dix sous au lieu de quinze francs, ce qui mérite réflexion. Les auteurs vendraient mieux leurs ouvrages, selon toute apparence. Vous vous souvenez, monsieur, des *âcres* baisers de Julie, dans la *Nouvelle Héloïse* ; ils ont produit de l'effet dans leur temps ; mais il nous semble que dans celui-ci ils n'en produiraient guère, car il faut une grande sobriété dans un ouvrage, pour qu'une épithète se remarque. Il n'y a guère de romans maintenant où l'on n'ait rencontré autant d'épithètes au bout de trois pages, et plus violentes, qu'il n'y en a dans tout Montesquieu. Pour en finir, nous croyons que le romantisme consiste à employer tous ces adjectifs, et non en autre chose. Sur quoi, nous vous saluons bien cordialement, et signons ensemble.

DUPUIS ET COTONET.

La-Ferté-sous-Jouarre, 8 septembre 1836.