



**ROMANTICISMOS TRADUCIDOS #1**

**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 en trámite

© 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](mailto:info.publicaciones@filo.uba.ar)

[www.filo.uba.ar](http://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*<sup>1</sup> asociado con el bando de los románticos.<sup>2</sup> Joven de 26 años, De Musset ya contaba con una considerable producción poética, narrativa y teatral cuando se publicó el artículo.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Sobre De Musset y la publicación, *cfr.* Charton (2010).

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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

<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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

---

<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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

<sup>7</sup> 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).<sup>8</sup>

## 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 amplitud<sup>9</sup> y casi todo libro introductorio sobre el tema le dedica al menos un párrafo.<sup>10</sup> Desde la emergencia de las variedades del adjetivo “romántico” a mediados del siglo XVII (en inglés: *romantic*, en francés: *romanesque* y en alemán: *romantisch*)<sup>11</sup> hasta el uso del sustantivo

<sup>8</sup> 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).

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

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> Todas estas obras desataron fuertes polémicas en torno al significado de las variedades del término “romántico”<sup>15</sup> y dieron pie a escenas de importación cultural que contribuyeron

<sup>13</sup> 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*”.

<sup>14</sup> “[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).

<sup>15</sup> “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.<sup>16</sup> Desde ese momento, Hugo se erige como

<sup>16</sup> 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,<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

### 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).

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> Lamartine en 1829, Nodier en 1833, Hugo en 1841, entre otros.

<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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 Cottonet 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.

---

<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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).<sup>22</sup>

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup>

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

<sup>23</sup> Para conocer una descripción de esta cronología puede consultarse Bray (1932).

<sup>24</sup> 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 *neosofismas* 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 (iel 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.<sup>25</sup>

El caso más notable de reactualización del tópico fue el ensayo de Arthur O. Lovejoy, *On the Discriminations of Romanticisms*, publicado en 1924,<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> Pidió a su público académico que imaginara una exposición con “las nuevas variantes en materia de definiciones de romanticismo, fruto de cien años de

<sup>25</sup> 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).

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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,<sup>28</sup> 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”, entendiéndolo 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.<sup>29</sup> Para Wellek, se podía delinear el romanticismo europeo a partir de sus comunes ideas sobre la imaginación, el símbolo y el mito.<sup>30</sup>

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

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> 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,<sup>31</sup> 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

<sup>31</sup> 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,<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> 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).

<sup>33</sup> 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),<sup>34</sup> 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

---

<sup>34</sup> 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 Ayrault, 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 Ayrault 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.<sup>35</sup> 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.

<sup>35</sup> 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”.<sup>36</sup> 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

---

<sup>36</sup> 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](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.