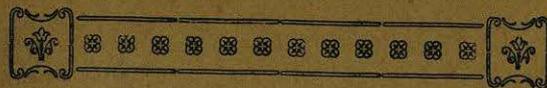


dad tantas veces lanzada contra *Antony*, Dumas respondía que sus dos culpables, Adela y Antony, recibían terrible castigo: para la una la muerte, el presidio para el otro. Era verdad, pero no por eso queda limpio Antony de la inmoralidad esencial romántica: el desenfreno del lirismo, el *yo* hecho centro del mundo y pisoteando cuanto se opone á su expansión, leyes, Códigos, respetos humanos, conveniencias sociales, y, por último, la sacra antorcha de la vida. Y por esta condición de *Antony*, porque el lirismo romántico no se expresó jamás en la escena con tanta energía, con tan impetuosa y diabólica arrogancia, es *Antony* el primer drama del teatro romántico francés.

Hemos visto que si la poesía lírica fué una gloria para el romanticismo, el drama fué al fin y al cabo un desastre. Ahora tenemos que seguir al romanticismo á otro terreno, el de la novela, que será como ir sobre tizones encendidos, porque ya nos acercamos á lo que acaloradamente se discutió hace bien pocos años, y aún no se ha sentado la polvareda que cegó tantas pupilas é hizo á tanta gente confundir los rebaños de carneros con ejércitos en marcha.



VII

La novela romántica.—Los modelos anteriores ó precursores del romanticismo.—La novela subjetiva: Adolfo y Obermann.—Las novelistas.—Victor Hugo en la novela.—Superioridad de Nuestra Señora de París.—La novela simbólica y social.

HEMOS recorrido los dominios de la poesía lírica y del drama romántico, y llegamos á la novela, género en que el romanticismo no representa un adelanto, sino más bien una dirección falsa, una confusión ó error de rumbo; un extravío.

Al servirme de la palabra *extravío*, quisiera que fuese bien explicada por mí y bien comprendida por los que me leen. El extravío de un género, dentro de un movimiento tan hondo y de tan vitales consecuencias como el romanticismo, no es incompatible con la aparición, en el mismo género, de varias obras dignas de admiración y aplauso, como la derrota de un ejército no es incompatible con los episodios heroicos y las bizarras acciones que realiza.

Hay que fijarse en que el romanticismo era una tentativa de renovación general, y aspiraba a hacer tabla rasa de lo vigente y establecido, trayendo á cada esfera y á cada orden de la producción artística y literaria nuevas formas é ideales nuevos, y al par exhuyendo los que yacían ocultos (según se nota en la arquitectura, donde el papel del romanticismo fué mera rehabilitación de los estilos gótico, románico y oriental). Cuando se emprende la tarea de renovar é innovar, el criterio para juzgar del valor de la innovación es, ante todo, comparativo. Si lo nuevo supera á lo que destruye, la innovación era buena y lícita. Si, por el contrario, lo nuevo parece inferior y acusa decadencia; si, pasado el primer instante de sorpresa, gastado el peculiar goce que siempre causa la novedad, se advierte que no alcanza la perfección y riqueza de contenido de lo antiguo—entonces hay un error fundamental de concepto en la dirección innovadora. Así se juzgan, no sólo las revoluciones estéticas, sino también las políticas, y por eso el movimiento político de Francia, en todo un siglo, no ha logrado infundir respeto á la historia.

En el romanticismo—recuérdese que de Francia hablamos—, la lírica y aun la historia son dos aciertos. Acaso no es dado al lenguaje ni á la inspiración llegar más allá de lo que llegaron Víctor Hugo, Lamartine y Alfredo de Musset; y si recordamos la sequedad y pobreza de la lírica en el siglo XVIII, veremos cuán necesaria era la renovación. Como

las victorias bien ganadas son siempre fecundas, los grandes poetas líricos que sucedieron á Musset, Hugo y Lamartine tienen todos filiación romántica, más ó menos clara, pero real; ninguno cuenta entre sus ascendientes á los rimadores del siglo XVIII: saben que proceden del Cenáculo y que no serían lo que son á no haberse bañado en las ondas del lago lamartiniano. Otro tanto, como veremos, puede decirse de los historiadores: las obras históricas de Voltaire, lo más lucido y sustancioso de la historia dieciochena en Francia, no hubiesen bastado para motivar la aparición de los Michelet y Thierry.

Pero, en el teatro, el romanticismo no tuvo más valor que el del cambio, que á veces conviene sólo por ser cambio, aunque nada mejor. La tragedia clásica era superior al drama romántico; y esta afirmación, demostrada por trabajos de crítica seria y sincera, es una verdad patente, ya hoy reconocida. De estas verdades vive la crítica, cuando se eleva á la altura de ciencia exterior y superior al antojadizo gusto personal, y cuando enseña al hombre á juzgar rectamente, aun contra las sugestiones de ese gusto, no depurado por la sensibilidad y la cultura estética. Los testimonios en favor de la superioridad del teatro clásico en Francia, son, no sólo una crítica ilustrada y serena, sino el asentimiento de las generaciones, que á la larga presta consistencia de bronce al erguido pedestal de las obras maestras. Racine, Corneille, Molière, y varios es-

calones más abajo Voltaire, son en Francia los triunfadores del teatro, y por eso hay que inscribir entre las derrotas del romanticismo el drama.

La novela romántica, ó al menos la que generalmente recibe este nombre, es otra derrota, ó como antes decíamos, un extravío, una desorientación, un error; pero, por razones especiales tuvo apariencias de acierto y aureola de popularidad, más duradera que la del drama. En el drama tenían que luchar los románticos con el recuerdo de glorias muy altas, muy puras, sancionadas por la tradición; en la novela, esa misma tradición, aunque existía, no se había definido, no ostentaba el rico barniz del tiempo; y si antes del romanticismo poseía Francia modelos del género novelesco, no los consideraba tales, porque acababan de aparecer cuando la Revolución lo arrasó todo. La lucha entre la tragedia clásica y el drama romántico terminó con la muerte de ambos adversarios, y la revelación de otra forma nueva, mixta y de transición; nadie refrescó—ni era posible—los laureles de Racine y de Corneille. No así la novela, que sin ruido y á espaldas del romanticismo, y á veces á su sombra, pero no bajo su bandera, supo soldar la cadena de la tradición donde se había roto, para revestir una variedad y riqueza de formas, matices y tonos que probaron su vitalidad, su frondosa lozanía, haciendo de ella el género moderno por excelencia, el más comprensivo, el más amplio, el más hospitalario

para toda clase de ideas y sentimientos—el poema universal de este siglo, disperso en cientos de miles de estrofas entonadas por millares de voces.

La novela francesa, inmediatamente anterior al romanticismo, ya no era clásica. No la sujetaron, como decía con palabras de oro Diderot, ni las reglas de Aristóteles ni los preceptos de Horacio; la parte que tuvo de clasicismo se derivaba de la influencia del genio nacional en la prosa, en la lengua; por eso Francia contará siempre entre las joyas de su tesoro literario algunas narraciones de Voltaire, como *Cándido*, *Micromegas* y *Zadig*. Al lado de ese clasicismo que podemos llamar *espontáneo*, y que brilla en dos cualidades tan francesas como la sencillez de la forma y la diafanidad del pensamiento, encontramos desde el siglo XVIII anticipadas todas las direcciones de la novela que han de sobrevenir. La tierna é inconsciente *Manon Lescaut*, del abate Prevost, ¡qué posteridad va á tener en las infinitas Magdalenas más ó menos arrepentidas, desde *La Dama de las Camelias*, hasta la recientísima *Thais*! La lírica *Nueva Eloisa*, de Juan Jacobo Rousseau, ¡qué serie de estudios pasionales va á inspirar! ¡Qué sartas de corazones doloridos y despedazados va á enhebrar por el hilo de una prosa tan sugestiva como los mejores versos! En cuanto á Dionisio Diderot, los novelistas contemporáneos reconocen en él á su maestro, y á veces insuperable.

Prescindiendo de lunares con que la impie-

dad y la lubricidad de su época afearon las páginas de *La Religiosa*, de Diderot, es imposible narrar con mayor sentimiento y fuego que aquel escritor desigual é impetuoso, aquel formidable *Pantófilo* que producía á la vez que la enorme *Enciclopedia*, paradojas y teorías estéticas, primorosas novelas y cuentos, dramas, ensayos históricos, y que, por escribir, con largueza inconcebible, hasta escribía las obras de los demás. Entre los cuentos de Diderot, hay uno que, enteramente moderno en la intención, recuerda sin embargo una de las mejores novelas ejemplares de Cervantes, *La Tía Fingida*; me refiero al titulado *Madama de la Pommeraye y el marqués de Arcis*, cuyo argumento ha servido para el drama *Fernanda*. Al final de esta encantadora historia, clásica en la forma y humanísima en el fondo, es donde Diderot, que sabía adivinar, y que predijo exactamente los destinos de la poesía lírica, escribió estas palabras, muy significativas entonces: «Si he pecado contra las reglas de Aristóteles y de Horacio, en cambio he referido este suceso tal cual ocurrió, sin quitar ni poner.»

Desde mucho antes del advenimiento del romanticismo, poseía, pues, la novela francesa modelos, no clásicos, sino realistas, psicológicos, humanos. Cuando el romanticismo asoma, la novela que inspira es, en resumen, poesía lírica, escrita en prosa: la ráfaga del lirismo, que hacía palpar las páginas de la *Nueva Eloísa*, sopla, mansa y dulcemente, en el idilio de *Pablo y Virginia*, más sentimental que el

de *Dafnis y Cloe*. Vibrantes poemas líricos son también la *Atala* y el *René*, de Chateaubriand. Durante el primer período romántico, la prosa servía de válvula al lirismo, hasta que pudo derramarse á sus anchas en las estrofas de Lamartine y Musset. Mucho tienen de líricas también, por lo autobiográficas, la *Corina* y la *Delfina* de madame de Staël, y lirismo puro fué luego el *Rafael*, de Lamartine.

La corriente lírica en la novela, bajo el romanticismo, procede de *Werther*, y se manifiesta con igual fuerza sugestiva y con esa especie de maléfico hechizo que se nota, no sólo en el caso morboso de *René*, sino en dos libros menos conocidos en España: el *Adolfo*, de Benjamín Constant y el *Obermann*, de Esteban Senancourt.

Benjamín Constant, el más francés de los suizos, la antítesis del formal Sismondi, no se parece en nada al tipo del novelista de oficio de la época realista, hombre que lleva áuestas el deber profesional y sale á caza de documentos, de descripciones, de colores y de formas, atiborrado de teorías y constante y metódico en la producción. Sólo por casualidad fué Benjamín Constant novelista. No se dedicaba á la amena literatura; inclinábase á los estudios serios; había cursado filosofía y ciencias en Inglaterra y Alemania; escribía libros graves, de historia religiosa, y folletos políticos de gran resonancia; ardiente tribuno y orador, sus compañeros le evitaron el destierro que le impuso Napoleón al mismo tiempo que á Mada-

ma de Staël; y sus inconsecuencias frecuentes, ni amenguaron su popularidad, ni impidieron que á su muerte el pueblo quisiese llevar al panteón sus despojos. Con todas estas circunstancias, Benjamín Constant apenas obtendría dos renglones de mención en las historias de la literatura, si no acierta, en un momento de efusión lírica y doloroso subjetivismo, á emborronar la breve novela titulada *Adolfo*.

El origen de *Adolfo*, como el de las *Noches*, de Alfredo de Musset, es un desengaño amoroso, menos cruel, aunque mortificante para el orgullo. Seguía Benjamín Constant la estela de Madama de Staël, aspirando á casarse con ella en segundas nupcias, y vióse desairado en esta ilícita pretensión. Constant tenía amor propio y le hirió la negativa; por despecho, se dió prisa á unirse en matrimonio con una dama alemana de altos blasones. Toda esta historia, con muchos pormenores tragicómicos, v. gr., el conato de envenenamiento de la esposa de Benjamín Constant, es pública por indiscreciones de Sismondi, que recogió con fruición Sainte Beuve, fiel á su sistema de que, para juzgar acertadamente á los escritores, es preciso conocer al dedillo su vida privada, y muy en especial sus amoríos: sistema que otro crítico ilustre llamó «hacer la historia de los grandes hombres con el catálogo de sus pequeñeces».

Tal episodio, que bien puede referirse en el estilo semi-serio que emplea Sainte Beuve, no bastaría para engendrar en otro hombre el tedio mortal, el hastío árido y desolador que se

desprende de las páginas de *Adolfo*. Igual reflexión ocurre acerca de *René*: es preciso que un alma sea de condición especial para que desilusiones que todos sufren alguna vez, inspiren esas elegías, esas rebeliones contra la ley del destino y ese descontento satánico y rabioso. *Adolfo* se escribió en 1814, aunque no se publicó hasta 1816, y su autor, según la costumbre de entonces, lo había leído manuscrito á varios amigos y en tertulias íntimas; se hablaba del libro se comentaba antes de que apareciese. El asunto, sencillo y amargo, es un caso de pasión; pinta dos caracteres, el de una mujer constante y apasionada, y el de un hombre aburrido y gastado por dentro, enfermo del mismo mal de *René*, el famoso mal del siglo: hombre desecado por el análisis, helado antes de la vejez, que quisiera sentir y no puede, y en cuyas manos todo se marchita. Había en *Adolfo*, en la elegante sobriedad de su refinada prosa y en la contenida vibración de su sentimentalismo, arte suficiente para dorar la verdad; y había también lirismo sincero bastante para infundir la simpatía que adivina el drama real al través del velo de la ficción. *Adolfo* fué, pues, de esas obras afortunadas en que una generación ve su retrato fiel y exclama: «Así sufría yo, así sentía, pero no sabía expresarlo.»

A la misma familia intelectual y moral de *René*, de *Werther* y de *Adolfo* pertenece el *Obermann*, de Esteban Senancourt: como el altanero *René*, otro hijo desdichado de nuestra edad, que «ni sabe lo que es, ni á

qué aspira, ni qué anhela; que llora sin causa, que desea sin objeto, y para quien nada es como debe ser, sino que todo está fuera de su lugar y en el mundo sólo reina el tedio, sentado entre la anarquía y el desorden». En esta desolación incurable, á la legua se trasluce el discípulo de Juan Jacobo, doblemente contaminado por tan peligroso maestro, porque la Naturaleza le castigó con una complexión endeble y un alma nebulosa y triste como un día de lluvia. Senancourt era un muchacho enfermizo, á quien las vagas melancolías de la pubertad condujeron al seminario, y á quien, una vez reconocida la deficiencia de la vocación eclesiástica, quedó siempre, como marca de ella, el retraimiento, la afición á la soledad. Esta clase de hombres llevan la desgracia en el carácter; se suicidan imaginariamente todos los días. *Obermann*, inferior á *Adolfo* por el estilo y el análisis—Constant era mejor literato y tenía más experiencia del mundo—, es tal vez superior por la sinceridad y franqueza con que el novelista descubre su alma ulcerada. *Obermann* pudo ser el modelo de *Adolfo*: se publicó en 1804, dos años después que *El Genio del Cristianismo*, donde iba incluido el episodio de *René*.

Bien se ve que estos primeros novelistas románticos pertenecen al lirismo subjetivo, y tienen, como diría Baudelaire, los ojos atractivos y fascinadores de un retrato. Nos interesan porque hacia donde quiera que nos volvamos, nos miran fijamente. No hablan sino de sí mis-

mos; narran su corazón. Invaden las letras como legión de egoistas sin ventura, repitiendo la frase del maestro Juan Jacobo: «Yo no me parezco á los demás; yo no soy como las otras personas...» Penetran en el alma como una cuchillada en las carnes, y afirman su *yo* insolente y altivo, ó quejumbroso y doliente, enseñando con arrogancia á la multitud el corazón ensangrentado. La impersonalidad, que más adelante veremos proclamada á título de cánón del arte de hacer novelas, por Flaubert y por Zola, es la reacción contra estos novelistas que mendigaron simpatía ó emoción, así como la impasibilidad de los parnasianos es otra protesta contra los poetas que, á ejemplo de Musset y Lamartine, confían á la grosera muchedumbre el secreto de su padecer.

Más tarde que esta dirección lírica, despunta en la novela, respondiendo á una necesidad general, la dirección épica. Los que pueden asimilarse libros como *René*, *Adolfo* y *Obermann*, son siempre minoría: un público formado por la juventud, las almas ardientes y soñadoras, predispuestas al contagio del lirismo. La mayoría, masa anónima é indiferente, ávida de distracción y de novedades que hagan olvidar el peso de la vida, esperaba la novela narrativa, el tipo normal y mediano de la novela; y la muchísima gente á quien interesaban los problemas políticos y sociales, aguardaba la novela de tesis. Por un momento agradaron á los lectores las obras de madama de Souza, madama de Krudener y madama Cottin, aquella á

quien Barbey d'Aureilly, furibundo detractor de literatas, llamó «inspiradora de todos los relojes cursis de sobremesa». De las tres, fué sin duda madama Cottin la que consiguió más fama y lectores, y hasta mereció la gloria de que Chateaubriand se inspirase en su *Malek-Adel* para la figura del *Ultimo Abencerraje*; sin embargo, nada escribió la Cottin tan romántico y sentido como la *Valeria*, de la exaltada profetisa madama de Krudener. Recibíanse entonces como el maná ficciones que hoy parecen lánguidas y soporíferas, y cuando el mediocre novelista Fiveé daba á luz una sencilla narración, *La dote de Susanita*, el hecho adquiría proporciones de acontecimiento, las ediciones se sucedían agotándose rápidamente. Los hábitos intelectuales del pueblo francés le preparaban á exigir el pan cotidiano de la novela; pueblo de racionalismo y de prosa, el lirismo poético sólo podía dominarle por accesos y á favor de las circunstancias.

Ya despuntaba en estos primeros tiempos del romanticismo un escritor ramplón y pedestre, que no tiene significación artística, pero sí una caracterizada fisonomía nacional: me refiero al verde y jocoso Pablo de Kock, que en sus defectos y cualidades lleva el sello del achataamiento parisiense, y cuya literatura grotesca y bonachona está cortada á la exacta medida de clases sociales que ya no son el pueblo de antes de la Revolución: mesocracia llena de sentido llano, privada de alto instinto estético, y tan dispuesta á llorar en el melodrama y á

embelesarse con la inventiva de Ponson du Terrail y Montepin, como á descalzarse de risa con las travesuras de *Gustavo el Calavera* y otras ficciones cuyo solo título lastimaría los oídos menos delicados. Si algún elogio puede hacerse de Pablo de Kock, es que en sus cuadros existe un realismo,—burdo y bajo, es cierto—que todavía puede comprobarse viajando por el interior de Francia ó recorriendo ciertas zonas estratificadas de París.

Antes de llegar á la novela objetiva, y á sus representantes, debo aclarar un punto cronológico. En historia literaria no hay nada más engañoso que la cronología. En el período de 1825 á 1840, cuando ensordece el aire el estrépito de las ficciones de Alejandro Dumas, Víctor Hugo y Eugenio Sué, es cuando también florecen y cunden otros géneros de novela bien distintos, algunos de ellos, anuncio de tiempos nuevos, en que el romanticismo novelesco será sólo una memoria. Antes de la época llamada de transición, que suele fijarse hacia mediados del siglo, la transición existe; ó al menos, se marcan sus líneas generales. En 1826 aparece el *Cinq Mars*, de Alfredo de Vigny, tan concienzudo en materia histórica como era desenfadado Alejandro Dumas. En 1834, Teófilo Gautier, en la plenitud de su talento y jefe de la escuela cismática del arte por el arte, da á luz *Mademoiselle de Mairpin*. Un año antes, publica Sainte Beuve su extraña novela erótico-teológica *Voluptuosidad*. Y de 1827 á 1830 nacen, es verdad que entre la

indiferencia del público, las mejores obras de Stendhal, y poco después las impecables narraciones de Próspero Merimée. Los maestros que acabo de nombrar, aunque en el tiempo coinciden con el apogeo de Dumas y Sué; aunque alguno de ellos bajó al sepulcro antes de que se conociesen las últimas novelas de Hugo, son de otra generación artística, son á la vez más modernos y tradicionalistas: enlazan la novela francesa, á la que fué encanto del siglo XVIII; continúan á Voltaire y Diderot, y siguen á Rousseau en la tarea de escrutar el corazón humano y estudiar las pasiones. Aunque no les falten resabios de romanticismo (los han tenido, tardíamente, los naturalistas más crudos), ni Stendhal, ni Merimée, ni el mismo Gautier, son novelistas románticos de escuela; y el gran *Teo* sería capaz de volver á morir de rabia si sólo un instante le metiésemos en docena con Sué y Dumas padre, escritores sin estilo y sin exigencia artística. A los otros, á los estilistas, hay que considerarles aparte, según desearon y merecieron.

No sólo por orden de fechas pertenece á Víctor Hugo el puesto de honor entre los primeros novelistas románticos. Si Alejandro Dumas padre le vence en el drama, en la novela hay costumbre de poner á Víctor Hugo sobre el creador de *Artagnan*. En el teatro, la magnificencia del estilo, la calidad superior de la fantasía artística, no pueden reemplazar á la acción, al interés, al movimiento dramático y á la variedad y originalidad de las situaciones

y caracteres. Víctor Hugo es un gran poeta, pero Dumas es un fecundo é inagotable inventor, aunque vista sus invenciones el ropaje de una prosa hartó fácil. Parece que Alejandro Dumas hijo—que también fué acusado de usar mala ropa—explicaba la decadencia rápida de la nombradía de su padre por las deficiencias del estilo, mirra que embalsama y conserva la obra literaria.

Repasad la serie de las novelas de Víctor Hugo, y notaréis que son poemáticas. Si su autor las hubiese versificado, serían un canto más de la *Leyenda de los siglos*. El don que poseía Víctor Hugo de agigantarlo todo, de ver en una gota de agua reflejado el universo, brilló en sus novelas, las de la primera época y las de la segunda. Esta tendencia á la epopeya y al símbolo, y á que ideas y figuras revistan proporciones colosales, se revela cada vez más en las novelas de Hugo, ya narrativas y dramáticas, ya apostólicas y apocalípticas, como himnos á la caridad universal, apoteosis de los pobres, los abandonados y los humildes, y vaticinio del triunfo final del bien y la luz sobre la maldad y la ignorancia: Ormuz y Arimanes, númenes del poeta.

Las primeras novelas de Víctor Hugo son, no obstante, más sencillas, más conformes á lo que por novela solemos entender. Una de ellas, *Bug Jargal*, puede pasar por modelo: el poeta la escribió á los diecisiete años, cuando las reglas y tradiciones clásicas sujetaban aún su impetuosa fantasía. Los vuelos de ésta se notan ya en

la siniestra figura del lipemaniaco *Han de Islandia*, y en las espeluznantes páginas de *El último día de un reo de muerte*, estudio digno de una clínica, donde se disea, no el cuerpo, sino el alma, lacerada por el terror y presa del vértigo ante el más allá. Esta obra no merece el olvido en que yace: es de un vigor dantesco, y pocas veces habrá conseguido Hugo unir tan estrechamente la concisión y la energía. El autor inicia allí la campaña contra la pena de muerte, que sostuvo después en la tribuna parlamentaria. Fué siempre en Víctor Hugo, desde los días de la juventud, una obsesión fatídica, una especie de constante escalofrío, la idea de la muerte. En sus versos ha registrado Brunetière numerosos pasajes, donde se nota el estremecimiento de horror que le sobrecoge al pensar en el desenlace inevitable de la vida, sobre todo desde que pereció ahogada una hija del poeta. En el espanto que le infundía la muerte era sincerísimo Víctor Hugo. Sin duda opinaba, conforme con nuestro Espronceda, que la palabra *inmortalidad* es una de las muchas consejas con que entretenemos al Genio, tan niño como el Amor.

Para obtener eso que decimos inmortalidad, no necesitaría Víctor Hugo haber escrito versos: bastaría *Nuestra Señora de París*. Un aspecto del romanticismo, el más genuino y universal, está condensado en lo que no sé si llamar novela ó poema. Hay naciones donde el romanticismo fué sobre todo el regreso á la tradición y la exhumación del pasado poético

y glorioso: España se cuenta en el número de estas naciones, por lo cual ha visto en Zorrilla la expresión más cabal del espíritu romántico. Alemania y Escocia también sintieron el romanticismo, principalmente, desde el punto de vista histórico y legendario, como corriente épica: las nieblas y las baladas, las ondinas y las Loreleys del Rin, los héroes de cota de malla y mano de hierro, las retortas y alambiques de Fausto, las ruinas de las abadías y las almenas, vestidas de hiedra, de las torres; Goëthe, Schiller, el falso Osian y Walter Scott, son el romanticismo en sus fuentes primitivas, nacionales. Francia, romántica en la Edad Media, aunque se transformase después por la unidad monárquica y el clasicismo, tenía esta misma veta, que hasta Víctor Hugo nadie había sabido explotar, excepto Alejandro Dumas en algún drama histórico. Estaba reservado á Víctor Hugo reunir en una obra el sentimiento histórico, el religioso y el arqueológico: resucitar la edad Media, «enorme y exquisita».

Hay, entre las impresiones estéticas, una que ha sido descrita por los artistas de la palabra con mágica frase y saboreada en silencio por los que yo llamaría poetas mudos: es la que causa una solitaria catedral. Solemne y mística emoción se apodera del que, al caer la tarde, se pierde en las naves, á la sombra de los pilares majestuosos, en cuyos capiteles de hojarasca quiebra sus luces multicolores el calado rosetón florecido y abierto sobre el muro como una rosa celestial. Hubo, sin embargo,

un tiempo en que las piedras nada decían al alma del hombre; en que hasta el poeta pasaba indiferente bajo las bóvedas, y en que ni el oro amortiguado de los retablos, ni el aéreo encaje de las agujas, ni siquiera la voz del órgano, despertaban en su espíritu los prolongados ecos que hoy despiertan; al contrario, suscitaban repugnancia y enojo contra los siglos de barbarie que alzaron esas torres y prolongaron esas ventanas ojivas y grabaron esos capiteles historiados y simbólicos. La impresión deliciosa tan dulcemente sentida por Becquer y tan magníficamente sugerida por Zorrilla, no es espontánea: requiere una educación, una preparación literaria y artística, una operación de las cataratas de la fantasía, que abre sus ojos á la claridad misteriosa de un ideal. Antes de *Nuestra Señora de París*, padecía Francia de ceguera; ciego estaba Chateaubriand, que hablaba tan torpemente de la arquitectura gótica; ciegos los pintores, los escultores, los arquitectos, los demoleedores vandálicos de iglesias, abadías y castillos. Víctor Hugo, anticipándose á los arqueólogos eruditos y á las pacientes y científicas restauraciones de Viollet le Duc, descubrió las encantadas regiones de la Edad Media y dió un nuevo continente á la fantasía. El poeta presintió lo que habían de confirmar los sabios. El cenáculo romántico, que las noches de luna corría á contemplar, bañados en olas de plata, los endriagos y alimañas fantásticas en la *era de plomo* de *Nuestra Señora*, y se extasiaba ante las gárgolas y

cresterías, ante las agujas de filigrana y los pórticos de rica imaginería y bordadas archivolvas, practicaba el rito de un nuevo culto, que hoy siguen todos los pueblos civilizados.

¡Cómo vive, y con qué extraña vida imaginativa, la catedral de Víctor Hugo! Más que las convencionales figuras de Claudio Follo, de Cuasimodo y de la Esmeralda, la anima el pueblo que hierve y bulle en sus naves, prestando á las piedras el calor de la historia y del sentimiento; los mendigos y los nobles, los truhanes y los arqueros, el populacho fanático, ingenuo, pueril, apiñado en torno de la picota ó embelesado ante las danzas de la gitana. La idea de la fatalidad, del *Ananké* terrible, que algunos censuran, es en mi concepto la impresión profunda de la Edad Media, en que fuerzas ciegas preparan el porvenir y empujan los sucesos. En *Nuestra Señora*, Víctor Hugo cumple su programa: lo grotesco realiza lo sublime.

Ya sé cuanto se ha dicho acerca del grado de verdad histórica y científica que alcanza *Nuestra Señora de París*. Ni aquel populacho, ni el templo mismo, ni detalle alguno del cuadro, son fiel trasunto de la Edad Media que el autor quiere retratar. Ni Gringoire, ni Frollo, ni el capitán Febo, ni ninguno de los personajes se asemejan en lo más mínimo á lo que pudieron ser en aquel tiempo sus congéneres. Todo es falso, todo visto por los ojos de un poeta del Cenáculo, que narra sus ensueños, la sugestión de su mente ante un edificio maravilloso. Y no dudo de que sea fundado este reparo; lo

innegable es que otro tanto pudiera decirse de cuantas novelas histórico-arqueológicas figuran en los anales literarios. Ni las de Walter Scott, ni la *Novela de una momia*, ni *Salambó*, ni aun las que pretenden, ante todo, alardear de exactitud y precisión en los estudios que las precedieron y fundaron (como las de Ebers, verbigracia), serán un documento exacto respecto á una época; porque hay algo en la esencia del pasado que se nos escapa, que al tocarlo se evapora, y estamos condenados á que ni el novelista, ni quién sabe si el mismo historiador profesional, logren devolvernos la imagen exacta de lo desvanecido. Lo único que podemos exigirles es la ilusión y más que la ilusión misma, la excitación imaginativa que nos permite *recrear* interiormente lo que ningún poder conseguirá volver á la vida que tuvo.

Un ejemplo de esta sugestión, es el ya citado hecho de la influencia que ejerció sobre el historiador Thierry la descripción de Meroveo en su carro de guerra, en la mágica pluma de Chateaubriand. ¿Supondría Thierry que tan bello trozo literario era pintura exacta del encarnizado combate que describe? No cabe que así lo creyese. Ni tampoco es necesario que el poeta persuada como el erudito, concordando y depurando textos, indagando noticias aisladas, aquilatando contradictorias opiniones. No diré que no convenga siempre acercarse lo más posible á la verdad, y que deba darse de una época pintura enteramente caprichosa y anacrónica; ni menos sostendré que Víctor Hugo

se cuente entre los más escrupulosos, ni entre los auténticamente documentados. A veces se creería que Víctor Hugo, que en algunos de sus poemas y en digresiones de sus novelas hace un derroche de erudición, sabía realmente poco, lo justo para poetizar, y nada más que eso. No fué hombre de sujetarse á quemar aceite, porque su propio foco imaginativo le calentaba y alumbraba sin medida.

Otro mérito, aunque ajeno á las letras, pero no al arte, tiene *Nuestra Señora*. Y es que se enlaza con la campaña que realizó Víctor Hugo para salvar los restos de los monumentos de antaño que todavía quedaban en pie sobre el suelo de Francia y que las «bandas negras» demolían. La fantasía de Hugo, que después ha de llenarse de humareda política, de intenciones y escenas humanitarias y revolucionarias, en que el pueblo aparece como un Cristo cargado con su cruz, estaba, en la época de *Nuestra Señora*, poblada por cuadros de la Edad Media, y aleteaba en el azul de lo caballeresco, lo poético y lo bufonesco de aquel período. Harto se ha dicho que, en Víctor Hugo, la idea un poco persistente adquiría caracteres de alucinación visionaria. Alrededor de la basílica de bordadas piedras, de misteriosos rincones, de ecos profundos que duermen bajo las bóvedas, Hugo agrupó todas sus brujerías y hechizos, toda la vida extraña que presta la imaginación al pasado, por lo mismo que el pasado no puede desmentirla. Y es inútil buscar otra cosa en *Nuestra Señora*, y ha sido lo bas-

tante para que un movimiento romántico y apasionado se produjese, y el respeto y el entusiasmo por las piedras viejas fuesen uno de los dogmas del arte y de la poesía.

Obsérvase un caso muy frecuente en literatura; y es que dos grandes escritores rivales y que se contradicen, coinciden, sin embargo, en un aspecto esencial de su genio, y sin quererlo, y aun repugnándolo, siguen el mismo camino y van á parar al mismo fin. En apariencia, nada más opuesto que Víctor Hugo y Emilio Zola. Representa el uno el poético romanticismo y el señorío de la desatada imaginación: el otro, el plebeyo naturalismo, la teoría del «documento». Son dos jefes de escuela, de escuela enemiga: para que el uno suba, el otro tiene que descender; dos astros que no pueden estar juntos en el horizonte; se detestan, se excomulgan, se denuncian recíprocamente como un peligro para las letras ó una ignominia del arte. Diríase que se rechazan cual el aceite y el agua. No sé si los críticos franceses habrán observado que los supuestos adversarios tienen muchos puntos de contacto, y lejos de contraponerse, se reúnen en la senda del poema épico. Las novelas de Zola, en su mayoría, ofrecen singular semejanza con las de Víctor Hugo. Unas y otras pasan de los límites de la novela propiamente dicha, y, á su manera, sustituyen á las heroidas antiguas, rimadas y con intervención de máquinas sobrenaturales. La epopeya militar, heroica y cosmográfica, *La Araucana*, *Las Luisiadas*, *La*

Henriada, se vuelven sociales, y llámanse ahora *Los Miserables*, *Los Trabajadores del mar*, *Germinál* ó *La Derrota*—que también las derrotas son epopeyas.

En Zola, como en Víctor Hugo, se advierte la tendencia, no sólo al personaje simbólico, sino al protagonista impersonal. ¿Quién es el verdadero héroe de *Nuestra Señora de París*? Ni Cuasimodo, ni Frollo, ni la Esmeralda, sino la Catedral. ¿Y en los *Trabajadores del mar*? El Océano. ¿Y en *Noventa y tres*? La Revolución y la Vendea, el torreón y la guillotina. Observad lo mismo en Zola; sus personajes principales son ya los mercados, ya un almacén de novedades, ya un tren en marcha, ya una mina llena de trabajadores, ya un huerto inculto, ya la tierra, ya una vasta capital, y siempre la muchedumbre, lo colectivo, sobrepotenciándose al individuo y anulándolo, y siempre el lirismo queriendo romper la corteza épica— el lirismo indestructible, el *cáncer*, según confesión de Zola—. La observación minuciosa, vigorosa y hasta prolija de la realidad externa, no es más que la cubierta del método de Zola; las crudezas, porquerías, obscenidades y brutalidades, procedimientos retóricos, que también encontramos en Víctor Hugo, el cual, como sabemos, trajo la novedad de llamar á las cosas por su nombre y de igualar á las palabras gordas, apicaradas y plebeyas con las palabras aristocráticas, selectas y cultas. Si leemos primero *Los Miserables* y después *Germinál*, esos dos himnos á los desheredados y á

los proletarios, percibiremos la conformidad del talento y hasta del procedimiento en dos hombres que parecen antagónicos.

Si fuese dable extenderse todo lo que pide el asunto, me agradaría motivar y explicar la aparente contradicción entre mis elogios á Víctor Hugo y los infinitos defectos que veo en él. Para concretar en juicio breve mi opinión total sobre el poeta y el escritor que ha llenado el siglo, y teniendo la suerte de encontrar este juicio, bastante conforme con el mío, en un libro de D. Juan Valera, no haré más que trasladarlo, con ventaja del lector.

Antes de formular ese juicio Valera en los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, empieza por hacer una divertida anatomía de las ideas y el estilo de Hugo. No cabe más ática ironía, más fina y mordaz intención satírica, que la de Valera al pintar á Hugo apóstol, príncipe, emperador y pontífice de los románticos, y al fustigar su afectación, su amaneramiento y sus inaguantables extravagancias, que, según frase de Valera, abundan más en sus obras que las amapolas en Julio, en mal escardada haza de Andalucía. Citaré el párrafo, para que se aprecie su tono de indulgente severidad: «Imposible parece que el que ha sabido escribir los más hermosos versos de que pueda jactarse Francia, haya podido acumular tanto delirio, tanta rareza, tantos dichos estrafalarios, que parecen frases de un loco. ¿Qué engreimiento, qué soberbio desdén hacia el público no suponen las audacias y los extravíos de es-

tilo de Víctor Hugo? ¿Quién sino él se hubiera atrevido á llamar jamás á la duda «murciélagos que extiende sobre el espíritu sus lívidas y asquerosas membranas»; al punto, «bola fatal que cae sobre la *i*, boliche tántalo»; á Dios, «arriero triste», y al mundo, «burro resabiado»; al caos, «huevo negro del cielo»; á la hidra, «crisálida del ángel»; al rey, «paria siniestro de la aurora»; al defecto, «ombligo de la idea», y á Voltaire, «pulga que, esgrimiendo su aguijón radiante, salta, átomo espantoso, la anchura de la tierra y la altura de un siglo?»

Tal sarta de rarezas es flor de cantueso para los estupendos absurdos que va anotando Valera en las obras de Hugo; afirmaciones inauditas como la de que «la ignorancia relincha y la ciencia rebuzna», ó que «el ideal es un ojo que la ciencia arranca», lo cual no quita para que la ciencia, pocos renglones después, sea «Dios líquido corriendo por las venas de la humanidad». Á lo cual debemos sumar incesantes contradicciones filosóficas; la existencia de Dios tan pronto afirmada como negada, y peregrinas y estrafalarias lamentaciones sobre leyes fisiológicas á que está sujeto el género humano y necesidades que le aquejan, que no me atrevo ni á indicar aquí. Después de recontar en substanciosas páginas las calenturas de la musa de Hugo, Valera termina con este párrafo: «Aquí entra lo vergonzoso, lo humillante para mí. A pesar de tantas monstruosidades, Víctor Hugo me gusta. Y no me gusta así como quiera, sino que, hechizado por la magia po-

tente de su palabra, por la prodigiosa fuerza de sus conjuros, me inclino á declararle uno de los más grandes poetas que ha habido en el mundo, y el mayor acaso de nuestro siglo, tan rico en grandes poetas.» Para explicar por medio de una anécdota la aparente contradicción, Valera refiere el caso de aquella dama que, habiendo visto al rey intruso José Bonaparte, á quien le pintaban feo, estúpido y borracho, echóse á llorar, y dijo llena de rubor: «¡Soy una traidora! Pepe Botellas me parece guapo. En vez de ser tuerto, tiene dulces y hermosísimos los ojos. ¡Soy una traidora!» «No menos compungido, añade Valera, me acuso yo de debilidad y de traición semejante. La musa de Víctor Hugo me parece guapa musa; pero mi debilidad es más imperdonable y mi traición más negra que la de la dama. Yo no soy tan inocente como ella era entonces; ella, además, vió que el rey intruso no era tuerto, feo ni borracho, y yo sigo viendo en Víctor Hugo todos los desatinos, todas las extravagancias que he apuntado, y millares más que no apunto para no cansar, y, sin embargo, yo pongo á Víctor Hugo en el trono como rey de los poetas.»

Compartiendo en algún modo los sentimientos de Valera respecto á Hugo, no llego á otorgar al autor de las *Orientales* la monarquía poética. Aun en ese terreno tiene para mí rivales, y rivales acaso preferidos. Como novelista, representa dentro del romanticismo el sentido épico, y para regresar al lirismo, tenemos que volvernos hacia Jorge Sand.



VIII

La novela.—El folletín: Dumas padre.—La gran influencia romántica: Jorge Sand.—Su primera manera.

Al nombrar á Alejandro Dumas padre, no ya en concepto de autor dramático, sino de novelista, noto el hecho de que, en este caso, la crítica literaria se aparta del público, y no contenta con apartarse, rompe á andar en dirección opuesta. Ante la crítica, no es Dumas padre, novelista, un autor discutido, injuriado, maltratado; que á serlo, por vivo le tuviéramos. Es un autor arrinconado, á quien parece de mal tono, no digo estudiar, sino hasta citar. Los críticos le han barrido: no existe. Entre los muchísimos libros franceses de crítica que consulto á cada paso al trazar estos capítulos, encuentro media docena de páginas dedicadas á las novelas de Dumas padre; y entre ellas, habría que incluir la fulminante diatriba de Zola contra el proyecto del monumento de