



XII

La poesía lírica durante la transición.—Teófilo Gautier y el arte por el arte.—La forma y el lenguaje.—Mal del siglo é influencia española.—Lamartine: su segunda y última época de poeta lírico.—La política: Victor Hugo en el destierro.—El romanticismo, vencido en la escena, se defiende y sobrevive en la poesía lírica.—Los Castigos y las Contemplaciones.

PARECE que de Teófilo Gautier debiera haberse tratado en el período romántico; pero, por muchos conceptos, más bien le corresponde figurar entre los elementos que disolvieron el romanticismo. No lo hizo en forma de impugnación, como los clásicos; no discutió los fundamentos de la escuela; su intervención fué más segura.

Teófilo Gautier era meridional, nacido en Tarbes. Si la biografía consiste en referir sucesos que cautiven la atención por resonantes ó por desusados, no tiene Gautier más realce biográfico del que le presta el famoso chaleco rojo del estreno de *Hernani*, bandera de la insurrección. Por lo demás, su historia externa es la de un jornalero literario, productor fe-

cundísimo. Con razón exclamaba, cuarenta años después del memorable estreno. «Mis poesías, mis libros, mis artículos, mis viajes, yacerán olvidados; pero nadie se olvidará de mi chaleco rojo. Esa chispa de fuego lucirá todavía cuando lo demás se haya extinguido, y me diferenciará de los contemporáneos, cuyas obras no valen más que las mías, pero que llevaban chalecos oscuros. No me desplace dejar de mí este recuerdo—añade en el tono que gastaría el Capitán Fracasa—; es altivo y desdenoso, y me presenta desafiando á la opinión y burlándome del ridículo». Proclamaba Gautier en chanza una triste verdad. Para mucha gente, el maestro cincelador, el impecable Teo, el Benvenuto de la prosa, nunca pasó de ser el muchacho de largas greñas, que en una noche de batalla lucía chaleco punzó y pantalón verde.

Acabo de aplicar á Teófilo Gautier epítetos que no me resolvería á prodigar á ningún otro escritor francés, ni siquiera á Merimée. Son peculiares de aquel que suscita impresiones plásticas, comparaciones tomadas de otras artes distintas de la literatura. La vocación de Gautier fué ambigua: después de cursar brillantemente las aulas y las humanidades, ingresó como alumno en el taller del pintor Rioult, y se consagró al estudio del desnudo; allí contrajo la idolatría de la belleza de la forma, que revelan sus novelas y sus versos. Cuando esto ocurría, fermentaba el motín romántico, reclutando sus mesnadas entre escultores, pintores

y arquitectos. Aquellos entusiastas de blusa, con los dedos manchados de cobalto y bermeillon, estaban ebrios de poesía, y no recitaban de memoria, sino que cantaban á coro las baladas de Víctor Hugo, el dios de la escuela, á quien tan rendidamente adoró Teófilo.

La revolución literaria iba unida á otra en las artes plásticas, bien estéril, por cierto, en sus resultados, pero que, al cabo, libertaba de la tiranía de la escuela de David y de la sequedad académica. La pasajera victoria del drama romántico se preparó en los talleres; de ellos salían brigadas de jaleadores, llevando por santo y seña una cartulina, donde se leía la palabra española *hierro*. La hueste pictórica la capitaneaba Teófilo Gautier; y cuando ya en su madurez le preguntaban si había sido célebre desde joven, contestaba: «Sí... por mi chaleco.» Jamás borrada de su memoria la efeméride, los últimos renglones que trazó su pluma fueron para recordar, en crónica inacabada, el estreno de *Hernani*.

Aquella noche inolvidable le arrancó de las manos el pincel y le consagró á la pluma, á lo cual contribuyó no poco la amistad con Gerardo de Nerval; pero realmente Gautier continuó como había empezado: artista plástico. En vez de modelar ó extender colores sobre el lienzo, escribió, pidiendo á las letras lo que hasta entonces nadie les había exigido: la forma, el relieve, el color, los accidentes de la pintura y la escultura.

No tardó Teófilo Gautier en publicar sus pri-

meras poesías: *Albertus*, *La Comedia de la Muerte*; en sus versos, como en su prosa, se reveló pintor, más aún que pintor, orfebre, lapidario. Su programa finó siempre el que expuso al publicar *Esmaltes y Camafeos*: «tratar, en forma sucinta, asuntos chicos, ya sobre placa de oro ó cobre, con los vivos colores del esmalte, ya con la rueda del grabador de piedras finas, sobre ágata, cornalina y ónice». Es, pues, Gautier revelador de lo que se llama *la transposición*, que aplica al arte literario los procedimientos de las demás artes; y si, en cierto modo, de él proceden los estilistas, más directamente salieron de sus lomos los coloristas, tallistas, aguafuertistas, acuarelistas y orfebres de la prosa y del verso francés; de él proceden Baudelaire, los Goncourt, Banville, Heredia. Cuando digo las demás artes, convendría añadir *plásticas*, porque la música no influye en la escuela de Gautier.

Sólo con esta innovación, tendría lo bastante Gautier para sobrevivir; y si Gautier no es, como quiso Baudelaire, un *desconocido*, en cuanto poeta, por lo menos no fué estimado en su justo valor, ni alcanzó, ni ha alcanzado todavía, el puesto que le corresponde. Caso doblemente extraño, puesto que Teo estuvo siempre en la brecha, escribiendo, y no cambió de doctrina en su larga carrera crítica. Baudelaire, que tan delicadamente estudió á Gautier, supone que el público se fijó en sus crónicas y folletones, mientras olvidaba ó era incapaz de saborear sus versos.

Sus versos no son para la muchedumbre. Mejor podía ésta comprender y sentir á Lamartine, y aun á Musset, «hombres de un día», es decir, intérpretes del sentimiento general en su época (cada uno por su estilo), que á Teo, escribiendo con impassibilidad divina, de hinojos ante la Belleza. No sé si la Belleza fué un numen adorado entre los helenos; la Edad Moderna, de cierto, no cree en él, y son minoría sus adoradores. De su aislamiento, Teo se enorgullecía; ni aun admitía que debiese protestar de la indiferencia de un público, para el cual, sustantivamente, la Belleza no existe. Protestar sería igualarse á esa muchedumbre; sería encañallarse.

Voluntariamente sujeto al yugo de oro del estilo, Gautier entendía que «el escritor que no sabe decirlo todo; aquel á quien una idea, por extraña, por sutil que la supongamos, por imprevista que sea, y aun cuando caiga del cielo como un aerolito, coge desprevenido y sin medios de expresarla, no es digno de llamarse escritor». Nótese que en el estilo hay dos aspectos diferentes: su pureza ó casticismo y su belleza. Un estilo puede ser muy correcto, aproximarse á la perfección, y carecer de esa «ardiente sal» con que los geniales sazonan. El estilo de Teófilo reunió ambas excelencias.

Al lado de sus méritos de estilista, tuvo Gautier el de la descripción pintoresca. Como nadie ignora, dijo de sí mismo que «era un hombre para quien existía el mundo exterior», como existe necesariamente para los artistas

plásticos, que en la naturaleza visible recogen líneas, colores y aspectos. Esta condición de Gautier se revela ya en sus primeros versos, distinguiéndole de los «escultores en humo», cuyo prototipo parece ser Lamartine; y tras la huella firme y relevada de su «estrecho coturno» irán, hasta sin saberlo, al través de otras influencias, generaciones enteras de poetas y escritores.

Obsérvese que al hablar de Gautier, más que sus mismas obras interesa el influjo que ejercieron, y que, iniciado al otro día de la victoria de la escuela romántica, se desenvuelve durante la transición, continúa bajo el naturalismo, y acaso hoy, en la disolución de las escuelas y en la infinita complejidad de las tendencias, sea mayor que nunca. En efecto, y si he logrado hacer entender lo que caracteriza a la transición, en ella, deshecho el ideal romántico, y mientras parece que triunfan los filisteos, lo que sucede es que se prepara otro alzamiento, el naturalista, traído por el realismo de los novelistas y por el avance del positivismo científico, que pretende, ya veremos si con éxito, aplicar al arte sus fórmulas; y Teófilo Gautier, con las pocas pero vigorosas y fecundísimas ideas que emitió, trazó el camino, no sólo contra la invasión del achatamiento filisteo, sino contra las intrusiones de la ciencia donde no la llaman. La teoría de Gautier, para expresarla brevemente, se alzó frente a las incursiones invasoras de lo Bueno y lo Verdadero en los dominios de lo Bello.

¿Será necesario advertir que ni Augier ni Emilio Zola representan a la moral ni a la ciencia? No lo es sin duda; mas no por eso ha de negarse que las tendencias de corrección de las costumbres por la sátira moralista, y después la escuela literaria, que invocaba los principios de Claudio Bernard en su *Introducción a la medicina experimental*, desviaban el arte de su terreno propio, sometían a la estética a otros fines. Para definir a Gautier y el servicio que ha prestado a las letras, fijémonos en que, mediante su doctrina, son pulverizados primero el romanticismo, después el moralismo de la transición y luego el naturalismo. No sé si cabe hacer más, con menos alardes magistrales.

Reconocido esto, causa admiración que a Gautier se le haya negado, no ya la posesión de un cuerpo de doctrina, sino hasta la de una sola idea. Menos injustos con él son los que le dan por bandera este aforismo: «La idea nace de la forma»; pero si la primera aserción es inconcebible, tampoco me parece sostenible la segunda. Lo que vive de Gautier, más que sus versos y sus novelas y sus críticas (todo ello está muy por cima de lo vulgar) son justamente sus ideas estéticas.

Sería raro fenómeno que un escritor de tan vigorosas convicciones no hubiese transmitido en sus escritos ni siquiera lo que Baudelaire llamó su idea fija, el culto de la inmortal hermosura, del cual se derivan, en concatenación lógica, los principios restantes. Lo primero,

hay que saber qué se entiende por ideas. No creyó Gautier que la idea naciese de la forma, pero sí creyó y dijo muy alto que las ideas están al alcance de todos y la forma sólo del artista; por lo cual, como hemos visto, consideraba indigno del nombre de escritor al que no encontrase forma de expresar toda idea artísticamente. Ideas, no del orden filosófico, pero del estético, y en especial del técnico, encontramos en Gautier, y si no son muchas, son en cambio tan bruñidas y acicaladas, que tenían que herir hondo y asegurar la victoria. Contra los románticos, emitió la de la impasibilidad y objetividad del arte, la condena de toda exhibición de sentimiento individual, y también la apoteosis de la robustez, la fuerza física y el placer, opuesta á la palidez de los héroes del romanticismo y á su endeblez corporal.—Teo decía de sí mismo, con orgullo, que era fuerte, no sólo porque levantaba pesos considerables, sino porque hacía metáforas bien eslabonadas.—Contra los científicos y actualistas, que no habían surgido aún pero que se anunciaban, la de la inferioridad estética de la edad presente, ó, en frase de Baudelaire, «la gran vanidad del siglo y la locura del progreso». Y contra los naturalistas, que heredaron de los románticos, pero aplicándola más apretadamente, la tesis de la belleza de lo feo, vulgar y bajo, y su legitimidad dentro del arte, tuvo Gautier su desdeñosa afirmación de que lo feo, bajo y plebeyo, carece de derecho á existir. Y contra los moralistas, es decir, no contra

los pensadores que escriben de moral, sino los que hacen arte con fin moralizador, Gautier afirma la sustantividad de la Belleza, que es para sí misma un fin propio y suficiente.

No por eso entiendo que los principios de Gautier puedan ser invocados para desdeñar la moral que en altas esferas filosóficas fulgura y resplandece como una de las grandes leyes armónicas de lo creado. Si se recuerda lo dicho respecto á los moralistas en el periodo de la transición, se verá lo bastardo de esa moral, de fondo jacobino. Atacando vicios y errores circunstanciales; satirizando tendencias contemporáneas, no presentaban los moralistas de la escena y de la novela, para sanear y depurar la sociedad, un ideal cristiano; se contentaban con el buen sentido; no pasaban, la mayoría, del siglo XVIII; eran utilitarios y prácticos, y con razón se les ha tratado de hipócritas y de burgueses. Ni la teoría del arte por el arte ha de entenderse tan estrechamente como han querido entenderla, oponiendo el arte á la moral y hasta á la verdad. Cien veces debe repetirse que en esa teoría lo que hay es una reclamación justísima del arte, la de su independencia y sustantividad, necesarias á su grandeza.

La doctrina de Gautier—dice Brunetière—se le reveló completamente cuando hizo el viaje á España. Nótese la influencia española en estas grandes figuras poéticas de la literatura francesa; y acaso pudiésemos enlazar esta observación con la de Baudelaire acerca del prosais-

mo natural de Francia, su afirmación de que lo poético nunca es naturalmente francés. Verdad que también habló Baudelaire de la nativa repugnancia de los franceses hacia la perfección, hacia las obras bien hechas y bien escritas; y esto ya sería hartó más discutible que el punto de vista del prosaísmo, y, sobre todo, exigiría que definiésemos los caracteres de la perfección.

Viniendo á las poesías de Gautier, de las cuales nos hemos desviado, no cabe duda que *Albertus*, publicado en 1832, es todavía romántico; es un hermano gemelo de *Rolla* y de *Namuna*. Pero las cualidades de Gautier, las que, por un don raro, eran, á la vez, base de su estética y excelencia de su pluma—no siempre esto anda reunido—, resaltan en sus poesías, especialmente en *Esmaltes y Camafeos*, y las distinguen de la lírica romántica. Son sus versos un primor de factura, pero no hay en ellos nada aparentemente rebuscado; no es posible variar un vocablo sin que desmerezcan, y se diría que el vocablo nació allí, sin esfuerzo. Había estudiado á fondo el lenguaje y, además, poseía el instinto artístico, sin el cual de nada sirve conocer miles de palabras sonoras y enhebrarlas en la rima.

Así, en cualquiera de sus poesías, de sus *Interiores*, de sus *Fantasías*, de sus *Paisajes*, brilla la perfección. Su doctrina del valor propio, sustantivo, de la forma y de la palabra—en esto procedía de Víctor Hugo, y no lo negó nunca—, fué aplicada en su poesía felizmente.

El título de *Esmaltes y Camafeos* es gráfico, porque, como en los hermosos camafeos griegos, en reducido espacio supo destacar el perfil de Apolo. Lo perfecto es grandioso siempre, aunque sea chico.

Hay quien reprende á Gautier por esta misma perfección, calificándola con el epíteto, in traducible en castellano, de *virtuosité*; es decir, exceso de primor de ejecutante, alarde de dificultad vencida. Le hubiesen querido más sencillo, más apasionado, menos pagano. Y entonces no sería Gautier; sería Musset, por ejemplo. No cabe alterar la figura de Gautier sin desnaturalizarla. Le comprendemos así, grabando en piedras duras, esculpiendo, limando y cincelandando el flotante ensueño, hasta incrustarlo en el resistente bloque.

He ahí por qué pudo decirse que, suponiendo que fuera el francés una lengua muerta, profesores y lingüistas no la estudiarían en las obras de los poetas sentimentales y fáciles, y se regocijarían con los afiligranados poemas de Gautier, que no sólo ostentan toda la riqueza del idioma, sino que lo enlazan con sus elementos tradicionales, con el lenguaje de los poetas de la Pléyade y otros, de fresco y lozano verbalismo.

Y aun cuando por su paganismo sensual, pudiera Teo ser un Chénier, es la misma perfección de la forma, es el culto de lo pintoresco, lo que le separa de los clásicos. El lo afirmaba, diciendo que su parte en la conquista romántica era esa; que su papel en la revolución lí-

tería estaba señalado de antemano. La conquista de los adjetivos, las metáforas eslabonadas, el oro de lengua fundido en versos que vivirán «más fuertes que los bronce».

Es preciso confesar que ningún hombre de nuestros días puede ser enteramente pagano y helénico. Acaso nadie lo haya sido en mayor grado que Teo, pero su arte tenía el escollo del amaneramiento «natural», y no se engañaron los que incluyeron entre sus antecesores á Marini y á Góngora, un Góngora menos conceptuoso. Otra influencia española, por cierto muy poco pagana, es innegable en el autor de *Tras los montes*, que tan admirablemente hizo competencia á Zurbarán con la pluma, y á quien Valdés Leal casi llegó á infundir el «terror católico».

Es justo recordar que antes que Gautier y Hugo, había desestancado el idioma Mercier, grande enemigo de la tragedia clásica, que en su *Neología* intentó introducir millares de palabras nuevas. «Las lenguas pobres—decía—se oponen al pensamiento, y fijar el idioma, equivale á crucificarlo». Tampoco se eche en olvido á Chateaubriand, que ha logrado efectos sorprendentes con la magia de los vocablos. Pero Gautier hizo más, mediante el principio del valor propio de la palabra. Su teoría iba directamente á condenar aquella literatura vaga y fácil, contra la cual tronaba Nisard, prescribiendo al artista el respeto de su arte, el ardiente y difícil amor de lo perfecto, buscado como los caballeros andantes y los pa-

ladines buscaban á la encantada princesa.

No es sorprendente que el mérito de Gautier, sobre todo como poeta, haya sido tasado en menos de su valor, por lo mismo que, esteta convencido, así como no quiso ver en el arte sino el arte mismo, tampoco aprovechó para el triunfo ningún recurso extraño al arte. En efecto, la historia privada de los desengaños amorosos de Musset (privada, es un modo de decir), acaso influyó en la resonancia de sus *Noches*; y no dudemos que al bastardo elemento político, tan burdo, debió Víctor Hugo admiraciones y aclamaciones para el artista desdeñables por completo.

El mismo anhelo de perfección de Teófilo Gautier dió base á las censuras de los que le rebajan á la categoría de *poeta menor*. Ya se adivina lo que le achacaron: atrofia del sentimiento. Dijose de él que poseía la sonoridad de las cosas vacías, la hueca vibración de esas bellas corazas de Milán nieladas, repujadas é incrustadas de oro, pero detrás de las cuales no palpita un corazón.

Y el caso es que Gautier, teórico de la impasibilidad olímpica, no tuvo nada de ímpasible en su carácter. Dice Spronck en su interesante libro *Los artistas literarios*, que el escritor que tanto contribuyó á matar el lirismo romántico, fué por dentro más lírico y desesperanzado que todos los *Renés*, *Manfredos* y *Adolfos* del mundo. Sin que influyesen en él los acontecimientos políticos como en Chateaubriand, ni las decepciones pasionales como en Musset,

padeció también el devorador «mal del siglo», plaga de las civilizaciones gastadas.

Fruto de la decadencia latina, Gautier, lo repetimos, no era un pagano sereno—si estos paganos existieron, que por mí lo dudo—. Ya en el colegio, prefería á los autores sanos, Cicerón y Tácito, los delicuescentes manidos, Apuleyo y Petronio. «Soy—decía de sí mismo—como el niño que rechazase el seno de su nodriza y sólo quisiese mamar aguardiente, y, mientras llevo una vida morigerada y metódica, me siento tan cansado y tan harto de todo, como si hubiese realizado las monstruosas y abusivas hazañas de un Sardanápalo.»

Quizás de esto mismo se derive lo «marmóreo» del escritor. Petrificado por el tedio, ni aun se digna quejarse; el que se queja, como Musset, es consolado por la Musa. El caso de Gautier es morboso, y sintomática la exasperación misma del culto estético y sus extravíos, como la monstruosidad de la androginia, que se revela en *La señorita de Maupin*. Habremos de volver á hablar de este libro, el más famoso de su autor; especialmente, recordaremos su prólogo; pero no quiero desaprovechar la ocasión de hacer notar que el tema del andrógino vendrá á ser, más adelante, favorito del arte decadente.

Nada está tan cerca del ascetismo como el hastio grande é incurable. Teófilo Gautier, pagano frustrado, sintió, al fin, este impulso, que en otros siglos le hubiese empujado al claustro, única salvación, como él mismo de-

clara y reconoce. El admirador de Zurbarán; el que probó, ante Valdés Leal, el estremecimiento hondo de la Segadora y el frío de su guadaña, exterioriza el impulso ascético declarando que desearía sepultarse en una Cartuja, en una hórrida soledad, como las que buscaban para sus mortificaciones los santos: «dans quelque *Sierra* bien sauvage, ou jamais voix d'homme ne vibra...», con la palabra *Sierra* en castellano, para que no dudemos cuál fué la comarca del mundo que infundió á Gautier este anhelo...

De todas suertes, la nota íntima, de sentimiento y hasta de dolor profundo, que recojo en la obra de Gautier, no se parece á la queja romántica. Es más interior, más viril.

No ha de negarse que al proscribir con severidad indignada la ostentación y profanación del sentimiento, al dejar fuera del arte todo fin útil y docente, los artistas puros, á la manera de Teófilo Gautier, seguramente se exponen á aislarse de la humanidad, que abandona á los iniciados en sus torres de marfil y en sus templos alabastrinos; porque la humanidad—al menos desde el advenimiento de Cristo—propende más al culto del Bien que al de la Hermosura, y se diría que la general tendencia ética tiene más prosélitos que nunca ahora, aunque se desvíe de los caminos cristianos para seguir los de las reivindicaciones colectivistas. Lo que hay de humano y piadoso hasta en los extravíos del siglo, es cristianismo, ó genuino ó adulterado; paganismo, nunca. Toda tentati-

va de restauración pagana es arrollada por la impetuosa corriente utilitaria y moral, y la idolatría de la forma queda circunscrita á una minoría desdeñosa y misántropa, que no se digna descender hasta las multitudes, incapaces de entender el arcano. Algunas veces hasta serán cruelmente castigados por la ética general los paganos modernos, y un gran esteta habrá de dar vueltas á la rueda de su suplicio, no tanto por expiación de nefandos hábitos, como porque su arte era opuesto á los ideales morales de su nación y de su época.

El paganismo en arte, observémoslo, es de suyo antirromántico; lo fué con Andrés Chénier, antes del romanticismo de escuela, y lo es con Teo.

El romanticismo tuvo, desde su aurora, un fondo de sentimiento religioso, especialmente en la poesía lírica. A esto contribuyó la historia, con las persecuciones revolucionarias, y quien se puso al frente de la escuela del cristianismo poético, fué Lamartine. A Lamartine y á sus discípulos puede aplicarse lo de los versos trabajados en humo, lo que Gautier viene á proscribir con sus versos labrados en granito.

No era Lamartine, sin embargo, quien encarnaba la resistencia del romanticismo de escuela. Sorprende el vivo contraste entre los destinos de los dos poetas de nombradía universal, Víctor Hugo y Alfonso de Lamartine. Iguales, sin duda, en gloria, y hasta semejantes en que la política, durante un momento dado, vino á servirles de peana, el contraste

se establece al desarrollarse la curva de sus existencias, pues al paso que Hugo camina por la senda de una edad madura ardiente y activa á una ancianidad de fulgurante apoteosis, Lamartine, años después de sus primeros y deslumbradores triunfos, cae en esa esclavitud sombría del galeote literario, que también fué la de Balzac. Sólo que Balzac, esclavo y atado á su cadena y revolviéndose en el infierno de las deudas y del trabajo forzado, cumplió su grandiosa obra, no tal vez como hubiese soñado cumplirla si dispusiese de tiempo y tranquilidad, pero de un modo intenso, que se impone á la admiración; y Lamartine, en las horas de su lento ocaso, declinó de todas las maneras, dando el penoso espectáculo de la agonía de un cisne que se ahoga en una charca pequeña. He aquí por qué, si todavía en el período de la transición el nombre de Lamartine tiene que volverá sonar (aun cuando hayamos reseñado su labor al tratar del romanticismo), y si también su longevidad prolonga la ilusión romántica, en realidad es Víctor Hugo el que no sólo la continúa, sino que la perpetúa, y además la defiende con dientes y uñas, y como el duro viejo de *Hernani*, entierra á los jóvenes y se queda en pie.

Solemos situar el momento de triunfo del romanticismo militante en la fecha del estreno de *Hernani* y de la publicación de *Nuestra Señora de París*, como fijamos su caída en 1843, momento en que fueron enérgicamente rechazados *Los burgraves*; pero, en otro terreno,

otro romanticismo, no truculento, no hispanizante, no de motín y algarada, había triunfado plenamente desde la publicación, en 1820, de las primeras *Meditaciones* de Lamartine. Triunfo más legítimo, porque el romanticismo de Lamartine no era de escuela, aun cuando fuese un producto natural de la historia, fruto espontáneo de la reacción religiosa, lo que puede sentir un «hijo del siglo» que padece de melancolía y de mal de amor, pero sin tener el corazón envenenado, como lo tuvieron realmente, y dejando aparte afectaciones, Chateaubriand, Gautier y tantos otros. No en esto sólo se diferenció Lamartine de los románticos de estruendo: tampoco quiso plegarse á disciplinas y programas. Sin la ironía de un Musset, supo desdeñar la batalla oficialmente empeñada entre clásicos y románticos. No iba con él, que, salvo tímidos intentos juveniles, no pretendió los aplausos de la escena. De romanticismo agresivo y melenudo, no supo Lamartine. Y diez años antes de la resonante victoria de Víctor Hugo, había vencido en toda la línea aquella musa que tenía dos alas: el sentimiento y la fe.

Sostenido en ambas, atravesó la época de lucha, declarando que su romanticismo no era género Hugo, sino algo más íntimo, más verdadero, sin extravagancias de estilo ni de ropaje.

Desde que el romanticismo militante triunfa, y publicadas las *Armonías*, en que los idealismos juveniles se atenuaban y se proclamaba con mayor energía viril la creencia magnífica

en Dios, la preocupación literaria también cede el paso á la ambición política. Lamartine la sintió en alto grado, y tal vez fuese más apto para la gobernación del Estado que Víctor Hugo. Sin embargo, el autor de *Las meditaciones* no obtuvo, á la larga, la enorme popularidad que su único rival serio, el autor de *Nuestra Señora*. En cambio, Lamartine logró, en política, lo que nunca consiguió Hugo, á pesar de ardientes aspiraciones; verdad que á Hugo no se lo había pronosticado aquella moderna bruja de Macbeth, lady Esther Stanhope. Nótese que no se trata de una profecía *á posteriori*; que desde 1835 fué públicamente anunciado un suceso que no se realizó hasta 1848. Acaso la profecía de la vidente animó á Lamartine á la lid política.

El poeta, durante los años en que se desenvuelve el período de transición, se ha convertido en tribuno. Desde que regresa de su viaje á Oriente, la política le absorbe. Si hemos de creer á un crítico, Nisard, su política carece de importancia, y á los partidos les debe ser indiferente tener á Lamartine en pro ó en contra, tan benigna es la oposición que hace, tan honrada é inofensiva su actitud. «Si Dios quisiese—añade Nisard—confiar los destinos de Francia á una mayoría de hombres ó más bien de ángeles, cuyo arcángel fuese Lamartine, temo que desde la segunda sesión los diablos se los llevarasen, ó más bien los restituyesen al cielo».

Al servicio de sus aspiraciones políticas, las

más vehementes que parece haber sentido Lamartine, puso una oratoria de elocuencia maravillosa, porque el poeta poseía el don de la improvisación, y su campaña parlamentaria le ganó popularidad inmensa, y después de la revolución del 48, que arrojó del trono á aquellos Orleanses con quienes Lamartine tenía cuentas atrasadas que ajustar, Lamartine fué dictador, si no de nombre, de hecho.

Se realizaba la profecía de la vidente; allí estaba, después del gran trastorno, el también anunciado poder supremo. Nada tan halagüeño, nada tan deseado por el poeta, el cual, aunque parezca extraño—porque hoy nosotros sólo como poeta le recordamos, y nos es indiferente su papel histórico—; consideraba á los versos algo secundario y episódico, el canto de una hora, y sólo vivía y respiraba para las luchas civiles de su tiempo: y he aquí verdaderamente una diferencia entre Víctor Hugo y él. Víctor Hugo también aspiraba, y aun había de aspirar más ansiosamente después del golpe de Estado, al poder, á los puestos elevadísimos que las revoluciones pueden entregar á un burgués de la noche á la mañana, haciéndole árbitro de los destinos de una nación. Pero Víctor Hugo ni un momento dejó de tomar por lo serio la poesía, de ver en ella el fundamento de sus grandezas presentes y futuras. Lejos de profesar una especie de manso desdén hacia la gloria poética, como Lamartine, ya sabemos que sustentaba la doctrina del poeta guía y pastor de pueblos, y

que creía (de buena fe, es suposible) en su misión divina y providencial. Y de la indiferencia de Lamartine hacia la poesía se originó, en gran parte al menos, la decadencia de su arte, y con ella vino el alejamiento del público, que al principio había visto en él á un ídolo, y le había subido—especialmente las mujeres—á un pedestal fabricado con jirones de azul del cielo.

Todavía, en las *Armonías*, el poeta se cuida de la forma, y no se entrega por completo al «terrible don de la facilidad» que algún hada maléfica le otorgó desde la cuna; sin embargo, ya Nisard, el enemigo de la literatura fácil, señala, desde 1837 el escollo, y lamenta que las *Meditaciones* presenten esos «defectos de abundancia» naturales en quien se habituaba á escribir aprisa, al lápiz y al dictado. El torbellino de la improvisación le arrebató en sus alas. Y cada vez más—en esta época, en la transición del romanticismo—la poesía va dejando de interesarle profundamente; no consagra á la musa la savia de su vida; siempre será el Lamartine de la inspiración sublime y etérea; pero, si persisten los rasgos esenciales de su genio, los defectos se acentúan; la flojedad es demasiado visible; los períodos comienzan á pecar de extensos; se diluye la idea poética, porque, dice el crítico, no había de ser Lamartine el único que gozase del privilegio de construir sólidamente sobre arena. Eran arena las largas perífrasis, la falsa delicadeza de no llamar á las cosas por su nombre, sobre todo si

es un nombre familiar y llano, y el empeño de idealizarlo todo, con profundo desdén de la realidad, y los rípios no evitados, y las repeticiones de pensamientos y de bellezas cien veces aplaudidas, harto conocidas ya para que conmoviesen; y, por último, iba á ser el naufragio de la musa lamartiniana el propósito (con alguna mayor suerte, aunque no sin enfadosa prolijidad, realizado por Víctor Hugo después en *La leyenda de los siglos*) de escribir un poema inmenso, interminable, por el estilo del que con tanta gracia ridiculizó Alfredo de Musset; un poema indio, por contera.

El aldeano de Milly y de Saint Point; el ignorante encantador que sólo conocía su corazón, que sólo traducía su alma; el melancólico del *Lago*, enamorado tan tierno, tan voluptuosamente soñador, el creyente del *Crucifijo*,—venía á parar en esto. Por fortuna, no llegó á realizar sus planes, y sólo quedaron como muestra del intento dos episodios, *Jocelyn* y *La caída de un ángel*. A esto se redujo aquel «poema de los poemas», que, en la mente de Lamartine, respondía á una inspiración de lo alto, había de costarle veinte años de su vida, y ser tan elevado como el cielo. Debía comenzar un día antes de acabarse el mundo, y, en una especie de «galope de los siglos» rehacer la historia de la humanidad, hasta que la llegada del Anticristo señalase el fin de la creación.—Paralelismo de ideas entre Lamartine y el autor de la *Leyenda*.

Jocelyn es, sin duda, un hermoso episodio,

puesto que carácter episódico le atribuyó su autor. Aun hoy, que ha pasado de moda, tenemos que reconocer sus bellezas. Hay en *Jocelyn* lo más característico del genio lamartiniano: el sentimiento de la naturaleza, por el cual unas veces parece el mejor discípulo de Juan Jacobo, pero otras evoca el recuerdo de Virgilio; sentimiento que permanece cristiano, en medio de algunas tendencias panteísticas, más señaladas en las *Armonías* que en *Jocelyn*, donde se depura y afirma lo que podemos llamar no sólo el cristianismo, sino el catolicismo ingénito de Lamartine; lo profundo del amor impregnado de aromas de sacrificio; la resignación, el olor á incienso propio de la inspiración de este poeta, y aquella su filosofía platónica, no muy hondamente estudiada, filosofía de poeta al cabo, pero que le distingue y le eleva sobre las miserias terrestres.

Acaso no pueda decirse lo mismo de *La caída de un ángel*. La caída del ángel consiste en que, enamorado de una mortal, se hace hombre para lograr su amor. Pero el asunto se desarrolla en un ambiente antediluviano y, dice con gracia un crítico, es cosa ardua un poema antediluviano, cuando no hemos estado en el Arca. Y Lamartine, desmintiendo su verdadera naturaleza, probablemente influido por sus ambiciones políticas, procede como pudiera proceder Hugo; y dejando á un lado sus suavidades idealistas, adopta nuevos medios de expresión, que no desdeñaría el creador de la *Boca de sombra*, ni el pintor belga Viertz, el

que emborrónó los terroríficos lienzos donde la fuerza aplasta á los pequeños, á los débiles... En la ciudad de Baal (como en las deformes pinturas de Viertz), los Gigantes—reyes y poderosos de la tierra—aplastan y pisotean á los pequeños, al pueblo. Los palacios de los opresores están hechos de cuerpos humanos, y las alfombras de humanas cabelleras. La crueldad y la barbarie, ejercidas por la autoridad, hacen de la villa de Baal un sueño espantoso de iniquidad y de crimen. Y este cambio de estilo y de sistema poético, este asunto desarrollado de un modo tan poco lamartiniano y tan análogo, en cambio, á los procedimientos favoritos de Víctor Hugo, hay que atribuirlo á la imposición de las circunstancias históricas. Todos los que, en un momento dado, prefirieron al arte la popularidad y desempeñaron el papel de profetas de revolución, han tenido que caer en la misma zanja y emborronar los mismos telones efectistas.

La caída de un ángel no agradó al público, y Lamartine, interiormente, dió al público la razón. Sus ilusiones poéticas, menos ardientes que las políticas, sufrieron rudo golpe. Sin embargo, al publicar sus últimos versos, los *Recogimientos*, en 1839, alimentaba esperanzas de una acogida no inferior á la nunca vista que obtuvieron *Las Meditaciones*. No fué así. Veinte años antes las estrellas estaban en otra posición. Y desde 1839, la inspiración lírica de Lamartine se extingue. Muere porque el sacerdote de la poesía ha perdido la fe, por-

que cree en lo social y lo político y descrece de lo poético, porque dice y profesa que «un hombre que al cabo de sus días no hubiese hecho más que ritmar sus ensueños de poesía, mientras los contemporáneos riñesen la gran batalla de la patria y la civilización, sería una especie de payaso para divertir á la gente...» Y el caso es que de todos esos combatientes de «la gran batalla» nadie se acuerda ya, y Lamartine irradiaba aún, en su gloria, altísima de poeta lírico, realizándose el dicho de Gautier «los versos persisten, más fuertes que los bronce...»

Como sabemos, Lamartine, después, escribe sus novelas idealistas—amén de sus libros de historia, y de tantas páginas en que especula con su talento de escritor elocuente. El poeta lírico ha concluído. No importa: hizo lo suficiente para la inmortalidad. Acaso sea prueba de buen gusto retirarse á tiempo, y no ser, hasta la senectud, tercamente, aunque genialmente, el Inspirado—como Víctor Hugo.

En el primer tomo de esta obra, *El romanticismo*, he concedido más atención á los dramas de Víctor Hugo que á su poesía lírica. No porque la desdeñase: ¿quien pudiera no reconocer el valor intrínseco y extrínseco de las *Odas y baladas*; de las *Orientales*, que señalaron tantos rumbos y acaso determinaron la vocación de Teófilo Gautier; de las *Hojas de Otoño*, de los *Cantos del crepúsculo*, de las *Voces interiores*, de *Rayos y sombras*? Pero sin duda la esencia de la revolución romántica estuvo en el drama, y Víctor Hugo, siempre gran poeta

lirico, se creció, cultivó más intensamente sus facultades prodigiosas, cuando, derrotado en la escena y comprendiendo que allí no podía sostener la lucha, la poesía lírica fué para él á la vez fortaleza en que el romanticismo se atrincheró y prolongó su defensa, tribuna donde propagó sus ideas políticas y sociales, y cátedra donde desarrolló su filosofía peculiar. Más tarde, cuando la novela lo invada todo, Hugo intentará apoderarse de la novela y lanzará *Los miserables*, *Los trabajadores del mar*, *El hombre que ríe*, *Noventa y tres*; pero la cumbre de su lírica, la cima de su gloria, son, sin género de duda, *Los castigos* y *Las contemplaciones*, fechados en el período más caracterizado de la transición, ó mejor dicho, cuando la transición está en sus postrimerías: del 53 al 56.

No era Víctor Hugo, del año 40 al 60, el único superviviente famoso de la gloriosa generación romántica; pero era seguramente el visible en Europa, y el que no había adjurado ni modificado sus procedimientos, sino que continuaba por los mismos caminos de la juventud, siendo los frutos de su otoño desarrollo natural de las flores de su primavera. Digo que no cambió sus procedimientos; no digo que sus fines. Sus fines fueron otros: renunció definitivamente á ser el «poeta pensativo», el «sagrado soñador», para convertirse en el vidente y profeta político, en el Isaías jacobino, que trueno y relampaguea desde su escollo contra la tiranía, en favor del pueblo, de los humildes, de los miserables—como su héroe,

el hombre que ríe, tronaba en la Cámara de los Lores, ó Ruy Rlas ante el Consejo de los Reyes de España. Este avatar de la musa de Víctor Hugo fué hábil; le permitió situar estratégicamente la resistencia del romanticismo, y conviene añadir que, si Zola, por ejemplo, al realizar otra evolución análoga en los últimos años de su vida, perdió las peculiares cualidades de su talento, Víctor Hugo las desenvolvió plenamente en la tempestuosa región donde le plugo situarse. He aquí por qué la supervivencia romántica va unida estrechamente á la supervivencia del genio de Víctor Hugo. Nótese que no pretendo asegurar que á la conducta de Víctor Hugo presidiese un cálculo, ni aun el cálculo semiconsiente del artista, para mantenerse dentro de la actualidad. Digo sólo que el romanticismo, nacido con el primer Imperio, se defendió bajo el segundo desde el destierro y por la oposición al régimen.

No hay más recurso que referirse á la biografía; ella explicará en breves renglones lo que largos párrafos de comentario crítico tal vez no esclarecieran. Víctor Hugo, que en sus albores había sido legitimista hasta llegar al «vendeanismo» de su madre, se convirtió, durante un período en que no escribía, ó por lo menos no publicaba mucho, hacia 1843, en el más celoso y adicto palaciego de Luis Felipe Orleans. El rey burgués y su familia halagaban al poeta, le recibían cordialmente, y, además, le hacían vizeconde y par de Francia, cosa que ligaba perfectamente con la personalidad aca-

démica de que iba revistiéndose el antes melencólico autor de *Lucrecia Borgia*, burlador de las «pelucas». En tiempos anteriores á la regia merced, el poeta ya se hacía llamar vizconde, satisfaciendo así su antigua y del todo gratuita aspiración á la sangre azul ó *gentilhomme*—y envidiaba esta prez á otro vizconde de cepa vieja, el bretón Chateaubriand—. Todo ello sería una leve variedad humana muy común, que no merecería la pena de recordarse, si no contrastase demasiado con actitudes é intransigencias posteriores, con diatribas en que los míseros nobles y palatinos salen que no hay por donde cogerles. Antes de contemplarle fulgurando apocalipsis desde los islotes de Jersey y Guernesey, conviene que nos le figuremos de calzón corto, en la más cortesana y palaciega de las actitudes.

La política, que va á ser su inspiradora, le lanza entonces á la tribuna, donde aparece como orador ministerial, monárquico y dinástico ferviente. Cuando cae Luis Felipe, en 1848, y sobreviene la República, Víctor Hugo sufre dos graves desazones: en primer término, le falta su amparador, el bondadoso rey; en segundo, Lamartine, otro poeta, su rival, sube al puesto más alto de popularidad y poder, mientras el autor de *Hernani*, á pesar de un manifiesto electoral suplicante, no sale diputado en la asamblea constituyente hasta elecciones complementarias. Cuando publicó sus discursos de aquel período, los corrigió, no sólo en la forma, sino en el fondo. Hízolo porque

había militado (sin destaque) entre los adversarios de la República, abogando por la dictadura, la ley marcial y los consejos de guerra—cosas que después estigmatizó y maldijo—. Poco después creó el *Evénement*, que puso al servicio de Luis Bonaparte, aspirante á príncipe Presidente, ya próximo á ser Napoleón III, y más tarde, por obra de Víctor Hugo, *Napoleón el chico*.

Había sido Lamartine un político activo si los hay, pero exceptuadas las visiones apocalípticas de *La caída de un ángel*, que revestían un carácter demasiado vago y general para ir contra nadie especialmente, no puede encontrarse rastro de sus luchas políticas en sus versos. El mismo lo dijo en uno de sus poemas más hermosos, respondiendo á la acusación de Barthélemy, y vindicando á su Musa:

«Non, je n'ai pas coupé les ailes de cet ange
pour l'atteler hurlant au char des factions...»

.....

y todo lo que sigue, la noble protesta del poeta que ha «perfumado su corazón para que la Musa resida en él». —Veintidós años después, Hugo realizaba exactamente lo que no consentía Lamartine que se creyese que él era capaz de realizar; injuriaba con la lira de Orfeo, arrojaba nombres para que fuesen pasto del vulgo, y convertía á la Musa, á la sacerdotisa, en Némesis. Y, al hacerlo, producía algunos

de sus versos más esplendorosos, y realizaba, no puede negarse, una obra genial.

La decepción de que Bonaparte no le diese la anhelada cartera de Instrucción pública, produjo en Hugo el rencor personal, exhalado después en *Los castigos*. Hay que reconocer que Napoleón anduvo torpe en hacerse enemigo tal. Su campaña causó al segundo Imperio tanto daño como la expedición de Méjico, y acaso contribuyó á los desastres en que se hundió el régimen.

Fué su sátira terrible ariete contra un poder mal arraigado y sorda ó abiertamente combatido, y sus versos fustigadores y su prosa sañuda corrieron de edición en edición y de boca en boca, por lo mismo que no contenían ningún programa político definido, sino la vaga y declamatoria aspiración á la libertad, en la cual todas las oposiciones coinciden.

Los castigos es un libelo, pero un libelo de excelso poeta. De su virulencia no pueden darnos idea otras poesías políticas: ni los *Yambos*, ni menos nuestros *Gritos del combate*, acaso porque ni Barbier ni Núñez de Arce rimaron bajo el estímulo de un odio intenso, ó porque no todos pueden odiar así. Y el odio es lo que brota en chorros furiosos de hiel y de bilis en *Los castigos*, con repulsiva belleza de Medusa, hacinando metáforas sobre metáforas, imágenes sobre imágenes, símiles sobre símiles, insultos sobre insultos, maldiciones sobre maldiciones. Su retórica es ya enfática, ya populachera, callejera, y hasta podríamos decir

encanallada, si no la salvase la magnificencia del verbo, la misma impetuosidad iracunda de la forma, y algunas estrofas magníficas, como la dedicada á las viejas banderas del Imperio, rotas y cubiertas de glorioso polvo. Para el objeto transitorio de amarrar á la picota á Napoleón III y sus gobernantes, *Los castigos* eran lo que se proponían ser. Literariamente, aparte del interés de curiosidad que encierra el manejo de la jerga popular ó *caló* (antes del *Assommoir*) por un escritor de tal altura, no creo que *Los castigos* señalen una fecha, como la señalaron á su hora, con todos sus defectos, *Hernani* ó *Nuestra Señora de París*.

El período del destierro, ó mejor dicho, de los dos destierros, forzoso y voluntario, de Víctor Hugo, comprende casi veinte años, durante los cuales la transición se cierra, el naturalismo adviene con ímpetu arrollador. Mientras el poeta se encarama como en un pedestal en los peñascos de Jersey y de Guernesey, el mundo literario marcha; pero el secreto de la fuerza, de la enérgica resistencia encarnada en Víctor Hugo, está en que no lo ve, ó hace como si no lo viese. Víctor Hugo residió en Jersey tres años, del 52 al 55, agriado, tronando contra el *coup d'Etat*: es la época de *Los castigos*—y también de las *Contemplaciones*. Al soltar Hugo estos «libracos imprevistos», como les llamó Flaubert, no era él quien tronaba ó cantaba armoniosamente desde su islote; era el propio romanticismo, el muerto inmortal, el que reaparecía, sin haber

hecho concesión alguna á todo lo que el siglo venía reclamando—, y, por su intransigencia, una vez más, vencedor.

En las *Contemplaciones* hay una parte que es anterior al destierro, y que no difiere de otras colecciones de poesías de la primera época lírica de Víctor Hugo. La parte inspirada ya por la soledad y el espectáculo del Océano, asociado para él á las ideas más trágicas, señala, en opinión de algunos críticos, la segunda manera de Víctor Hugo; pero esta manera, que pudiéramos llamar rembranesca ó riberesca, de exageración del contraste entre el claroscuro y la luz, es tanto como la anterior, y no sé si más, una manera romántica. Su grandiosidad, que puede llamarse sublime, es la grandiosidad romántica, elevada á la suma expresión por el innegable genio lírico de Víctor Hugo. Y estas *Contemplaciones*, escritas ante el mar, desde lejos, como si el poeta se hubiese colocado más alto que Europa y que el mundo, son lo mejor, lo más poderosamente poético de cuanto Hugo rimó, el ápice de su genio y el fruto de su inspiración más sincera, en armonía, no sólo con su estado de ánimo especial—mérito que también debe reconocerse á *Los castigos*—, sino con la verdad ambiente, y hasta con el color local de la peana de escollera, sobre la cual se alzaba la lírica majestad del desterrado. Un solo individuo genial, hace observar un crítico, basta á veces para atajar la corriente de los tiempos. Por Hugo, en contemplación ante la inmensidad, el romanticismo reaparecía como

en sus días de oro. Sólo que ya no era el romanticismo un fenómeno universal: y Víctor Hugo, obscureciendo con su enorme sombra el horizonte, se parecía al titán ó coloso del agua fuerte de Goya, detrás del cual, mal que le pese, amanece la luz de un nuevo día.

Las *Contemplaciones*, que señalan el grado máximo del genio de Víctor Hugo poeta, pueden considerarse también obra culminante de la tendencia romántica, ya por todas partes combatida. Desde las *Contemplaciones*, dígame lo que se diga en elogio y defensa de la *Leyenda de los siglos*, Víctor Hugo desciende; comienza aquel declinar suyo que en los últimos años del existir tan lastimosamente se acentuó. No obstante, el efecto de la *Leyenda de los siglos* fué prestigioso; pero no olvidemos que otro efecto semejante lograron producir *Los miserables* y hasta *El hombre que ríe*. Hay obras cuya resonancia momentánea no implica influencia durable ni relación de mérito literario. Desde *Los castigos*, desde las *Contemplaciones*, cuanto publicase Víctor Hugo había de alcanzar proporciones de acontecimiento mundial. Su figura crece con el destierro, con la protesta, con su actitud de profeta que, á semejanza de los antiguos de Israel, hace frente al poder y concita al pueblo contra los malos pastores.

En la *Leyenda de los siglos*, Víctor Hugo aspira á crear una epopeya, un largo y complicado poema rico en episodios, y lo mismo que los poetas épicos de otras edades, pretende

ejercer dictadura sobre las almas, siendo el mago, el adivino, el poseído del espíritu de Piton, que lleva en la frente una llama, y cuyos labios purificó el carbón encendido de la Musa.

Todo este aspecto de la labor de Hugo se explica por las ambiciones desmesuradas, que, no satisfechas en lo que tenían de concretas y hasta de mediocres (cartera de ministro con Napoleón III, presidencia de la república después de Sedán), se agigantaron y no reconocieron límites en lo abstracto. La óptima opinión que siempre tuvo de sí mismo el poeta, la conciencia individual exaltada, se transforma en el sueño afanoso de los grandes conquistadores, sea de reinos, sea de almas, en el impulso del camellero Mahomed fundando una religión para dominar el mundo. Que se domine por el alfanje, por la palabra ó por la idea, la raíz de la aspiración es la misma, y Víctor Hugo, en su bella actitud de Guernesey, rehusando la amnistía, arrojando volúmenes sobre Europa, fué un compañero de Bonaparte I en la quimera.

Todavía afirmaré que la pretensión de Víctor Hugo es más ilimitadamente ambiciosa que la del *Otro*: como que Napoleón I sólo pretendió el dominio material, y Víctor Hugo soñó ser el maestro, el guía, el director absoluto de conciencia de su época—de su larga época.—De ahí nació su *romanticismo filosófico*, enunciado como doctrina revelada al poeta. Y la *Leyenda de los siglos*, que parece epopeya, no es sino

el desenvolvimiento simbólico de esa filosofía, por cierto asaz elemental, aunque revestida de oropeles y ropajes ostentosos.

La filosofía de Víctor Hugo no es indagación paciente y sistemática de la verdad: es sensación reflejada, imaginativa y pintoresca, agrandada líricamente. Podrá decirse otro tanto de la de Leopardi; pero Leopardi es una naturaleza meditabunda, honda, un hombre muy culto, muy sabio y muy desdeñoso de la muchedumbre. Su filosofía nos retrotrae al *Eclesiastés*. Nadie creará que estas señas sean aplicables á Víctor Hugo.

Víctor Hugo filosofa con la fantasía, en la cual una catástrofe horrenda imprimió huella duradera, imborrable. Sus versos de la segunda época, cuando no expresan el odio político, expresan el terror del misterio, de la muerte, de lo infinito, de los «universos que se hacen y deshacen en la espléndida y siniestra espiral del cielo». Terror, espanto ilimitado y vago, asombro ante la creación y el «terrible creador» que arma «flotas de soles» en el espacio... La creación se le aparece desatada y monstruosa, con la lucha por la vida y entre los seres todos... «Cada fauce es un abismo; el que come asesina; el animal tiene garras, raíces el árbol, todo agarra, todo abraza para morder, y el orden es un crimen universal y monstruoso... Un odio inaudito colma la inmensidad.» Por este camino negro, Víctor Hugo llega á profesar la sustantividad del mal, el agnosticismo, y ese maniqueísmo dualista contrario á la ge-

nerosa afirmación de San Agustín «que no hay naturaleza ni sustancia mala, en cuanto son sustancia y naturaleza».

No se puede negar la belleza sombría y lúgubre con que Víctor Hugo desarrolla su nueva concepción del mundo, su nihilismo, que podemos llamar desesperado, su querrela de los males del vivir, que á veces recuerda, sin haberlos imitado, por la intensidad, pasajes del libro de Job:.. ¡y no es pequeño elogio! Su imaginación dolorida, herida, entenebrecida, le sugiere imágenes de horror goyesco. «La sombra no es ni siquiera humo; es el fúnebre silencio de la nada...» Y el grito se exhala del pecho.

«Nous aimons. A quoi bon? Nous souffrons. Pourquoi faire?
Je préfère mourir et m'en aller. Préfère.»

No pensaba Víctor Hugo positivamente en el suicidio; sin embargo, hay tanta sinceridad en esta convicción de que la muerte es mejor que la vida, como había en amarguras muy análogas de Salomón. Su nihilismo, con magnífica imagen, increpa á la ciencia, comparándola á la pollina que lleva su carga al molino, bajo el hocico y turbio el mirar, é ignorando si portea un saco de trigo ó un saco de ceniza. Y, en efecto: el desdén y hasta la burla de la ciencia es una de las notas características de este romanticismo filosófico; y, no obstante, en otros pasajes, parece un iluminado de la ciencia, de la «obra de Promoteo». ¿Pero quién le va con contradicciones á Hugo? En el momento en que

los métodos de la ciencia se infiltraban victoriosos en todo, el último caudillo del romanticismo les escupía su desdén, aquel desdén satírico, ultrajante, con que había abofeteado á Napoleón III. La ciencia, que estudia y enseña, ¿vale algo al lado del vidente que vaticina? ¿Qué importa lo que puede decir el afanoso laboratorio, ni aun el modesto gabinete de estudio del pensador, al lado de lo que dice «la boca de sombra»? Y la boca de sombra dice, no cabe duda, entre cosas absurdas, estrambóticas y peregrinas, en convulsiones de estro, cosas sublimes, de estupendo vuelo lírico. Para el caso basta... Bueno pondría Víctor Hugo á quien le pidiese la explicación lógica, la carne de verdad de sus afirmaciones, de sus símbolos, de sus mitos.

Naturalmente, es Víctor Hugo resuelto individualista, á pesar de sus himnos democráticos y efusiones de amor universal hacia todas las cosas, desde el mineral al hombre, y hasta hacia los seres repulsivos y odiosos, como la araña y el sapo «de ojos dulces». Antes que se tratase doquiera de nietzscheísmo, Hugo habló de *hombres más que hombres*, superhombres, como diríamos hoy. Mal podría decir otra cosa: al defender «el prodigio del grande hombre», defendía causa propia ó creía defenderla, que es igual. La «suprema inteligencia, espíritu jefe, inteligencia guía, y seres solares» eran él mismo... Es, sin embargo, nuevo, dentro del personalismo romántico—á pesar de haberlo ya profesado Lamartine en *Las*

Armonías —, ese panteísmo de Hugo, que no se contenta con ver en los animales hermanos menores, sino que ve á veces algo superior á la humanidad cruel y fiera; concepto semibudista que se oye repetir frecuentemente á los adversarios de las corridas de toros. Todo, según opinión del poeta, tiene alma, hasta las rocas; en los escollos ve una faz, y la sombra gime. La creación entera, no sólo piensa, sino que siente, lucha, odia, ama, sufre epilepsias y convulsiones. ¡Cuán distinta la metafísica romántica de Hugo de aquella pagana, serena, marmórea, trágica concepción de Leopardi, de una naturaleza sorda, indiferente, que no se cuida del bien, sino del ser!

Cuando empleamos la palabra «locura», no nos damos cuenta de que es la más elástica, y sería preciso enriquecer el idioma con un centenar de vocablos nuevos para expresar sólo las gradaciones palpables, los marcados matices de esa palabra. La clasificación médica es muy somera, y sobra decir que no encuentro en ella lo que para este caso necesito. Al leer á ciertos escritores románticos, y á Víctor Hugo en las diferentes épocas de su producción, no acierto á rechazar la idea de que se gradúa en él, lentamente, una especie de delirio lúcido. Víctor Hugo, que tuvo un hermano loco, estaba perfectamente cuerdo en los demás aspectos de su vida; era, según dicen, hasta sensato, excelente administrador de su fama y gloria, normal en todo y de psicología muy natural y corriente; pero sus libros parecen, en muchas

ocasiones, penetrados, no ya de ese desequilibrio de exaltación personal que caracterizó al romanticismo, sino de una insensatez de iluminado, lo cual explica la violencia de las extrañas y absurdas imágenes, el sentimiento de espanto místico, las ideas delirantes, el vértigo, la alucinación, la pesadilla, la vida siniestra que el poeta cree percibir alrededor de sí, la sensación de abismo abierto, «el vago horror de los contactos hostiles de lo invisible», la «penetración de lo impenetrable» y tantas y tantas impresiones semisobrenaturales que se revelan en los versos y la prosa de Víctor Hugo, con creciente intensidad y frecuencia. Para decirlo lo más brevemente posible: el cerebro de Víctor Hugo, sano en la vida real, adolece de una especial insania—á la cual debemos muchos versos soberbios y no pocas divagaciones extravagantes—desde que coge la pluma ó, mejor dicho, desde que entra en «su isla de Patmos» y ve «las olas profundas del prodigio». Y así puede explicarse que no en él, sino en su literatura, falte la sanidad. Su literatura tiene momentos de extravío alternando con otros de un acutismo portentoso, no porque descubra jamás verdades nuevas, sino por el modo soberano, estremecedor de puro vidente, con que expresa las ya mil veces repetidas. Creyérase, por ejemplo, que los grandes escritores místicos no han dejado nada que decir sobre la muerte, agotando este tema profundo. Al ver cómo lo trata Víctor Hugo, en estilo sólo comparable algunas veces á la música de Wagner,

supondríamos que es él el primero que lo ahonda, y que nadie después de él podrá volver á tocarlo siquiera.

En la primera parte de la *Leyenda de los siglos*, Víctor Hugo interrumpe sus divagaciones filosóficas y se dedica á buscar el elemento dramático y el colorido de los paisajes históricos. Su inspiración se acerca á la de *Los mártires* ó *Atala*. La diferencia es que el tiempo ha pasado desde los primeros años románticos, que la necesidad de la exactitud en el color local se ha impuesto, que el realismo se ha infiltrado hasta donde jamás crearíamos que consiguiera infiltrarse, y que no puede existir comparación, desde este punto de vista, entre las *Orientales*, y, por ejemplo, *La rosa de la infanta*, donde aparece el precioso cuadro que todos llaman velazqueño, pero donde hay algo más delicado y psicológico que en Velázquez, algo sólo comparable á los mejores sonetos de Heredia. Esta clase de labor, realista y poética á la vez, es siempre excepcional en Hugo; y su existencia basta para demostrar que, á pesar suyo, parcialmente, el representante de la resistencia romántica paga tributo á la evolución de la literatura. Igual curiosa transformación involuntaria encontraremos en sus novelas de la misma época, las correspondientes al período de transición, en que Hugo, creyendo luchar por la libertad y el progreso, lucha por sostener el pasado y cerrar con él el camino, no sólo á lo presente, sino á lo que después asoma con fórmulas de libertad excesiva y absoluta.



XIII

La crítica: su importancia creciente. — Teófilo Gautier: orígenes del impresionismo. — Sainte Beuve: su servidumbre y emancipación. — Su elasticidad. — Influencia de Vinet. — Sainte Beuve impopular. — La política. — El método de Sainte Beuve.

DURANTE la transición, la crítica, no sólo evoluciona, sino que cambia profundamente, porque deja de ser dependiente: adquiere el valor sustantivo de la obra de creación, y pretende además convertirse en ciencia. Puesta hasta entonces al servicio de dos escuelas en lucha, ó al de los intereses sociales que representa la moral; arma de combate, baluarte de las teorías—al disgregarse el romanticismo y empezar á prevalecer la noción de que sobre la estrechez dogmática y exclusivista de los sistemas están la libertad y el vigor de los temperamentos artísticos, la crítica, á su vez, aprovecha esta desvinculación fecunda, y ahondando ó remontándose, se embebe de arte, de sentimiento, de filosofía y de realidad.