

---

---

X

La poesía.—Último recurso del romanticismo: el intento épico.—Fin de Víctor Hugo.—Sus servicios al idioma. Disolución del romanticismo por la poesía.—El Parnaso.—Precursores: Vigny, Gautier, Banville, Catulo Méndez.

**P**OR última vez se trata aquí de Víctor Hugo. Mientras vive, llena con el torrencial estrépito de su nombre la época literaria; y, en el último período de su colmada existencia, todavía va á realizar una tentativa nueva, y magna, al menos en la intención... (que no basta, y en arte mucho menos).

Hemos visto, en *La transición*, cómo, después de un silencio de doce años, reapareció con *Los castigos* y *Las contemplaciones*. Era la bocina de Hernani, resonando á deshora al soplo del viejo Silva. Nuevo toque, en que la bocina de Hernani quiere levantar los mismos formidables ecos de la de Roldán el paladín: y sale á plaza *La leyenda de los siglos*.

*La leyenda*—al menos su primera parte—

ve la luz en 1859. El poeta se halla en su prestigioso destierro de Guernesey. Hasta 1877 no había de publicarse la segunda. La primera estaba dedicada «á Francia» y hablaba de «la hoja seca, que ofrece á su patria el árbol desarraigado». Con tal motivo, Teófilo Gautier, cuyo sentido crítico se eclipsaba al tratarse de Hugo, hasta el punto de declarar que ni á solas y á oscuras se atrevería á decirse á sí mismo que no era perfecto un verso del semidiós—proclamó que ya no había que compadecer á Francia por no haber producido epopeyas. Tal era el vacío que Víctor Hugo se proponía llenar. ¿Lo consiguió?

Una epopeya, es el más ambicioso propósito que en un poeta moderno se concibe. Unánimes dicen los tratadistas que, si el elemento épico persiste actualmente, el tiempo de las epopeyas ha pasado. El elemento épico alienta, más que en la Historia, en la novela, género donde todo cabe; y si tienen marcado carácter épico novelas como *La guerra y la paz*, de Tolstoy, y *A sangre y fuego*, de Sinckievicz, no negaremos que sea épico, en cuanto es histórico y objetivo, el fondo de *La comedia humana*, y los mismos *Rougon Macquart*. Víctor Hugo debió de comprender esta sustitución de la epopeya por la novela, porque, después de *La leyenda*, sabemos el alcance que quiso dar á *Los miserables*. Era, sin embargo, tan completa su confianza en sí mismo, que soñó poder dominar la epopeya propiamente dicha, y coronar así su gloria.

Brunetière lo ha notado: si no pueden faltar en *La leyenda* fragmentos de carácter épico, á cada instante reaparece el lirismo. Por otra parte, en los pasajes más hermosos, que los tiene, se clarea el propósito de algo que no es épico ni por semejas; que es, meramente, el fin político y social, nunca perdido de vista por Hugo. Cuando (no como Velázquez, perdóneme Brunetière, pues Velázquez era otro género de artista, sobrio, sencillísimo), pero, en fin, como un pintor de primer orden, más detallista que Velázquez, nos presenta Hugo á la Infantina en su jardín, «chiquita, guardada por una dueña, con una rosa en la mano, mirando vagamente al agua, al ensombrecido estanque, á un cisne de blancas alas, blanca ella como la nieve, sobre el fondo del enorme palacio y del profundo parque poblado de cervatillos, vestida con basquiña de punto de Génova, con falda en que serpea por los pliegues del raso un arabesco, entre oro florentino, y abrumada la manita por la abierta flor...», en esta maravilla, que compete con los mejores sonetos del cubano Heredia, y emula la plástica de Gautier,—sólo se trata de vapulear al padre de la gentil Infanta, al odiado Felipe II, y, por supuesto, al espantajo de la Inquisición!

Así, en vez de ostentar la impersonalidad sublime de la epopeya, es la *Leyenda de los siglos*, en sus dos partes, obra de propaganda y combate político, filípica contra los reyes tiranos, los sacerdotes engañadores y ladinos, y cántico al pueblo, santo tres veces.

«Desde este punto de vista, declara Brunetiè-re, la *Leyenda* continúa la labor de *Los castigos*.»

Es en la *Leyenda* donde mejor se descubre la imposibilidad de recoger y depurar su inspiración, de proporcionarla, de guiarla, que padece Víctor Hugo. Más que nunca, se hincha y echa ramazón en la *Leyenda*. Enfermedad de gigantismo, bien poco francesa, más bien española del tiempo barroco. Asusta, por lo amplio, el programa de la *Leyenda*. Verdad es, y debe proclamarse, que ni Balzac, en *La comedia humana*, ni Zola, en sus *Rougon*, dejarán de proponerse vastísimos desarrollos. La *Suma* de la Edad Media toma otras formas, persistiendo. Toda la humanidad, contenida en una obra cíclica; he aquí el plan de Víctor Hugo, al emprender la *Leyenda de los siglos*.

Habrán, pues, de desfilar las diferentes épocas de la Historia: los tiempos bíblicos, las edades paganas, las cristianas, las modernas, cuanto fué y es, y hasta cuanto será... Acaso, sobre todo, *cuanto será*,—porque ya sabemos que Víctor Hugo vaticina.

Así, la *Leyenda de los siglos* engloba multitud de poemas, ya épicos, ya líricos, ya filosóficos; la obra pertenece al orden compuesto, y en ella, más acaso que en ninguna de sus anteriores producciones, adopta el autor la actitud de mago, visionario, evocador y vate, en el antiguo sentido de la palabra. Aspira á mostrar las etapas que ha seguido la humanidad, á estudiar el problema único, el sér bajo su triple faz,

ocultando, como el florentino, bajo el velo de los versos extraños honda doctrina metafísica, porque siempre tendió á la especulación y meditación, y el conocido kantiano Renouvier escribió un volumen entero y bien hilado sobre las ideas filosóficas de Víctor Hugo.

Esta pretensión metafísica va unida á la pretensión épica. Víctor Hugo da, en la *Leyenda*, la medida de su colosal ambición. Quiere dotar á Francia de una epopeya en verso, como luego querrá dotarla de una epopeya en prosa, *Los miserables*. Faltaba á Francia su Homero, su Virgilio: Víctor Hugo lo será, porque (así lo cree) no hay para su musa imposibles.

Anhela, pues, salir de sí mismo, objetivar su inspiración, hacer resonar en la lira la voz de las multitudes y los sonoros ecos de todo lo creado...

No basta querer. Las epopeyas han surgido, positivamente, de otro modo, y no fué así como brotó el Romancero. ¿Qué hizo Víctor Hugo? Lo contrario de lo que hicieron los grandes poetas épicos. Estos, obedeciendo á la presión de la masa, recogiendo los cabos de mil sentimientos colectivos, trenzaron su trenza de oro. Una acción, un momento de la vida de la raza, culminando sobre los restantes, vino á ser como símbolo de toda ella. Es cierto que hay un género de poesía épica, los poemas indios, en que los episodios son tan frondosos y confusos, que apenas puede retenerlos la memoria. No falta, sin embargo, unidad en el núcleo de estos poemas, y el asunto del *Rama-*

*yana*, tan extensamente desarrollado, es uno solo, la encarnación de Rama y el espíritu de amor en el bello personaje de Sita. Todos estos grandes poemas humanos, además, son desinteresados, objetivos, y Víctor Hugo es sobradamente apasionado y apodíctico en lo que crea, para alcanzar el desinterés épico: siendo ésta una de las razones por las cuales le pondrá el pie delante, en el género épico á la moderna, Leconte de Lisle.

Víctor Hugo, cada día más, sufre la fatal evolución: de poeta, se convierte en sociólogo y satírico. La fantasía, por otra parte, le domina y arrastra. Sus descripciones, ya históricas, ya geográficas, no tienen la exactitud sorprendente de las del viejo Homero, á quien no ha podido desmentir en nada la ciencia moderna, con sus excavaciones y reconstrucciones, Hugo, intrépidamente, hace suceder á un mismo tiempo cosas que pasaron en cuatro siglos distintos. Además, por el género á que pertenece, la *Leyenda* descubre mejor que otras obras de Hugo, uno de sus procedimientos retóricos más frecuentes, la amplificación. Creíase Hugo con sobra de derecho para extenderse cuanto le viniese en gana, porque, decía él, «la vía láctea no cuenta sus estrellas».

Pero no eran estrellas, sino antítesis, imágenes, enumeraciones, tumultos de palabras y marañas de ideas, lo que llovía de la constelación. La lectura de la *Leyenda* engendró fatiga, aunque se destacasen rasgos esplendentes y fragmentos de alto vuelo, más bien lírico; y

lo anunciado con la estrepitosa publicidad acostumbrada, como acontecimiento mundial, no abrió profundo rastro: la segunda parte, menos aún.

Otra cosa produjo cansancio: la erudición. Barbey d'Aurevilly lo dijo: «Este gran poeta de Víctor Hugo es positivamente más erudito que poeta...» Verdad que luego calificó la erudición de Víctor Hugo de «temeraria». Atiborrada de lecturas eruditas está la *Leyenda*, como las demás obras de última hora, repletas de nombres raros y de noticias polvorientas. Y es un estilo de erudición extravagante, tomada de Diccionarios especiales, rebuscada en librottes, no asimilada ni en lo más mínimo á la sustancia de la mentalidad. Dante era un sabio, «clérigo grande,» conformes... pero un sabio que *se sabía* su erudición. Por eso dijo del sacro poema, que en él, cielo y tierra pusieron mano...

Y si nombro á Homero y Dante á propósito de Hugo, no es para igualarlos, ni aun para aproximarlos, en cuanto épicos. La grandeza de Hugo será de poeta lírico.

Quiero hacer una observación á propósito del empeño de Hugo en aparecer profeta y mago, de recibir la visión de lo absoluto para comunicarla á la humanidad, de abarcar todos los tiempos en una metafísica superior, de emular á San Juan en Patmos. Es mi parecer que esta ambición no la hubiese tenido, ó al menos no la hubiese manifestado Hugo, si no acierta á nacer en Francia. La ambición del poeta, es

reflejo de la ambición nacional desde 1793. Y, realmente, la filosofía de Hugo no va más allá de lo que 1793 significa.

Nunca el pobre diablo de Zorrilla, que era tan poeta lírico como pudo ser Víctor Hugo, y cuyo teatro romántico es más humano que el del autor de *Hernani*, hubiese soñado en erigirse en Moisés de los pueblos, en apóstol de la humanidad. Sus pretensiones eran menos complicadas. ¿Quién sabe, si nace francés? Aquí, la gente se hubiese reído. Somos, en ese respecto, escépticos, y aunque tan cerca de Marruecos, sólo en política admitimos santones. Y estamos muy lejos ¡ay! de aspirar á ser fanales del mundo...

No por eso se suponga que en Francia, donde hay tan agudos críticos y espíritus tan desencañados, faltó quien examinase y hasta quien sonriese. Aun antes de la muerte de Víctor Hugo, y sobre todo desde que se descolgó de su peñasco, la inteligencia francesa protestó de lo excesivo y descomunal de la aspiración, y de cuanto existía de caduco y falso en las creaciones. La hugolatría fué sin duda un curioso fenómeno, algo como hipnotización del ingenio francés, tan amigo de comprender y discernir; y duró y dura todavía, y de tal modo dominaba á los que la padecieron, que Goncourt nos cuenta como, en un banquete literario, al pronunciar un invitado una palabra «algo blasfematoria» sobre Hugo, Saint Víctor se puso literalmente frenético, y Carlos Blanc sufrió un ataque de epilepsia. La cascarilla do-

rada, sin embargo, se caía visiblemente, y, antes que la posteridad, los contemporáneos inauguraban la severa revisión. Baudelaire, á quien Hugo cuenta entre sus fieles, sólo se atreve á decir restrictivamente de la *Leyenda* «que es el único poema épico que pudo crear un hombre de hoy, para lectores actuales». Goncourt ingiere el siguiente diálogo en sus Memorias literarias: «Víctor Hugo—dice uno—tiene ideas acerca de todo... No—responde otro—, ideas no; imágenes». Y el novelista declara el sentimiento irónico que despierta en él la jerga mística, hueca y resonante en que pontifican Michelet y Hugo, como si estuviesen unimismados con la divinidad. Por su parte, Michelet, que tantas analogías tiene con Hugo, declara que éste cultiva «la estética de la monstruosidad». Zola hace de la segunda parte de la *Leyenda* implacable disección, y afirma que Víctor Hugo se cree más majestuoso, cuanto más vacíos están sus versos. El más duro de todos, sin embargo, es Lemaitre. El que consideró á Barbey d'Aurevilly «rostro enmascarado» califica á Víctor Hugo, nótese el matiz, de «alma que le es extranjera». En medio de su elogio hiperbólico á Hugo, Renan expresa algo semejante, al decir que ignora si puede llamarle francés, alemán ó español, y que unas veces le ve más alto y otras más bajo que la humanidad. Este carácter poco nacional de Hugo, en sus defectos como en sus cualidades, no se oculta á Lemaitre. y, en su diatriba, pone el dedo en la llaga. Hugo es un hombre

que, aparentando representar á su época, no la comprende; no es nuestro contemporáneo, y no es tampoco de todo tiempo, como fueron Homero y Virgilio. Sin llegar á antiguo, es viejo; está lejos, muy lejos de nosotros; su humanidad es un gran Guiñol apocalíptico; podrá tener *genio*... pero no tiene absolutamente nada más.

Y estas apreciaciones vienen á confirmar las rigurosas de Nisard en 1836, cuando todavía era reciente la época en que Chateaubriand había puesto á Hugo el alias de «niño genial». Releyendo ahora al que Víctor Hugo trató de asno y de pedante, sorprende su opinión exacta, que se refiere al carácter cerebral, reflexivo, de la mayor parte de la obra de Hugo. «No tiene sinceridad», exclamará á su hora Lemaître.

La sorda lima del tiempo acabó por desgastar la privilegiada organización de Víctor Hugo, y hasta aquel magnífico estómago, fuente de energías para el organismo. Aislado, algo sordo, cesa su brillante conversación chispeadora y empieza á guardar largos y recogidos silencios. Las piernas comienzan á temblar; el rostro, tostado como el de un burgomaestre de Rembrandt, contrae la arcillosa palidez de la demacración senil; pero ni entonces, ni en el largo crepúsculo de su fuerza vital, se conforma á colgar la lira, y hasta afirma que siente allá en su interior un hervidero, más confuso y grandioso que nunca, de conceptos y de imágenes, y se le oye decir: «Con tanto como

he escrito, no he escrito la décima parte de lo que deseaba». También, como el pagano Chénier, pensaba llevarse un mundo... De este período son las obras más endebles del poeta: *El Papa*, *El asno*, *La suprema piedad*, *Los cuatro vientos del espíritu*. Y si le hablaban de más creaciones, de las futuras, solía responder: «¿No les parece que es hora de que desescombre al siglo?» El siglo estaba ya desescombrado del jefe y de la escuela: uno y otro podían ser conducidos al Panteón. Y fué de los golpes de fortuna del hombre extraordinario, que el romanticismo pareciese morir con él, y los ilustres que le habían precedido en la tumba, Chateaubriand, Lamartine, Musset, Gautier, no hubiesen trabajado sino, en cierto modo, para la apoteosis personal de Hugo.

Antes de cerrar la rica testamentaria de Víctor Hugo, no sería justo omitir lo que le debió el idioma. Acaso el romanticismo no haya prestado servicio mayor que ése: renovar de un modo revolucionario la lengua. Nadie tuvo para el caso aptitudes iguales á las del excelso verbalista. La transformación versó especialmente sobre el léxico, y tuvo en Víctor Hugo, al pronto, un sentido democrático, que en los realistas y naturalistas se exagera, y hace subir á la superficie del idioma literario todo el légamo del fondo, hasta del picaresco y de hampa, como aquí diríamos. Se sirvió Hugo de este arbitrio para atacar á los clásicos en su mismo alcázar, el purismo: máquina de guerra tanto más destructora, cuanto que Hugo fué un maestro del

idioma, el mejor de los gramáticos, pues le guiaba el instinto. Y el lenguaje libre, popular, sin perífrasis, fué una preparación para el realismo y el naturalismo, por lo cual Goncourt, asombrado de que Hugo, en sus postrimerías, se escandalizase de las licencias verbales de la nueva escuela, exclamaba: «No parece sino que no es él quien trajo á las letras el famoso vocablo de Cambonne...»

Claro es que, iniciado el movimiento, no se detiene. Las escuelas que suceden al romanticismo, á su vez, enriquecen, enturbian, y ensanchan el idioma. Lo hacen, generalmente, por medio del arcaísmo y del neologismo, y acaso, alterando las formas de la sintaxis, ya latinizando, ya helenizando, adoptando elementos regionales, extranjerismos, calós de toda especie, tecnicismos de oficios, artes y ciencias... Ya veremos cómo de la antigua revolución democrática sale la aristocrática reacción gongorina de la decadencia.

Por ahora observemos que, antes del regreso á Francia de Víctor Hugo, y acaso desde diez años atrás, en el terreno que fué más suyo, en la poesía lírica, el romanticismo había encontrado, en lo que ha solido llamarse el movimiento parnasiano, otro factor de su disolución.

Fueron dos poetas, Javier de Ricard y Catulo Méndez, los que aspiraron á formar una nueva escuela, un cenáculo nuevo. Dirigiéronse á los poetas y á la Prensa, y eligieron cuatro maestros y jueces: Teófilo Gautier, Leconte de

Lisle, Banville y Baudelaire. Obedeciendo á este impulso, salió á luz—el año de 1866—*El Parnaso contemporáneo*, colección de versos. Llegaban los poetas parnasianos á treinta y seis, y entre ellos figuraban, además de los ya nombrados, Heredia, Coppée, Verlaine, Mallarmé, Villiers de L'Isle Adam, Sully Prudhomme—, muchos de los cuales todavía no se habían dado á conocer. Hay quien regatea á Catulo Méndez la iniciativa, y se la otorga á Leconte de Lisle y Javier de Ricard, pero es Catulo Méndez, en efecto, el que reseñó los fastos de la que no sé si llame nueva escuela, en un libro titulado *La leyenda del Parnaso contemporáneo*. La pléyade, numerosa, y aun más brillante, poco tenía de homogénea. Al revés de lo que después se ha visto, agrupábase la juventud al rededor de los maduros, y Gautier, Leconte y Banville, y aun Baudelaire, ya cuadrágenarios, veían acercarse á ellos, en alboroto entusiasta, á los que, como Verlaine, Sully Prudhomme y Mallarmé, estaban en la flor de la vida, frizando en los veintidós ó veintitrés.

Uníanse los maestros indiscutibles,—como el más entrado en años, el gran Teo—y los principiantes, llenos de esperanza y de ardor. Y la jefatura de la agrupación, desde el primer momento, se confirió á Leconte de Lisle, el mármóreo, el olímpico, el verdadero rival, entonces, de Víctor Hugo. Es lo primero que resalta en la tentativa parnasiana: se realiza sin Hugo, y al realizarse sin Hugo, sobra decir que se realiza contra Hugo.

Aspiraba el Parnaso á un renacimiento poético, sobre los ya mustios laureles del romanticismo; pero, en el riguroso sentido de la palabra, no era una escuela. «¡Ni siquiera hemos escrito un prefacio!», protesta Catulo Méndez. «El Parnaso — añade el mismo testigo — nació de la necesidad de reaccionar contra la cola bohemia del romanticismo, constituyendo, además, una liga de ingenios que simpatizaban en materia de arte. Nuestras admiraciones no nacían de nuestras amistades; al contrario. Donde quiera que veíamos un artista corríamos á él. El grupo parnasiano no se ha formado sobre la base de una teoría ó estética especial; nunca ninguno de nosotros quiso imponer á otro su óptica artística; sin duda por eso eran tan varios los talentos del grupo, y, sin duda, por eso no nos hemos detestado nunca. Como no hubo iglesia, no hubo herejes, ni cultos rivales».

A pesar de esta profesión de fe del que siempre recabó el mérito de haber dado la señal del movimiento parnasiano, por mucho que en éste se evitasen las proclamas y los exclusivismos escolásticos, tenemos que reconocer que se basaba en algunos principios esenciales. Estos principios pueden reducirse á la teoría del arte por el arte, á la perfección de la forma, á la impassibilidad y á la objetividad.

Para buscar el origen de tales dogmas tenemos que recordar á dos poetas de quienes ya hablé en *El romanticismo y La transición*: Alfredo de Vigny y Teófilo Gautier, y acaso de-

biéramos remontarnos hasta Andrés Chénier, el más pagano de todos.

Retrotrayéndonos únicamente á Vigny, si nos atenemos á someras clasificaciones, es un romántico. Su vida literaria se inaugura con la estrecha intimidad de Víctor Hugo; en los comienzos del cenáculo, no hay otro más ferviente. Pero, al avanzar la escuela, poco á poco, Alfredo de Vigny se desvía de ella, con la reserva silenciosa y altiva que caracteriza su modo de ser y todos sus actos. Víctor Hugo, Sainte Beuve, al principio sus grandes amigos y admiradores, van alejándose de él: es el único de los románticos que no consigue imitadores. La gradual mala voluntad de los románticos llega al extremo de que Víctor Hugo altera uno de sus textos en que ensalzaba hasta las nubes á *Eloa*, obra maestra de Vigny, poniendo en vez de Vigny Milton, y en vez de *Eloa*, *El paraíso perdido*. La actitud aristocrática de Vigny contrasta con la de los románticos, que al correr de los años se democratizan hasta en su inspiración. La casa de Víctor Hugo está siempre llena de una cáfila de gentes de medio pelo, no sólo social, sino literariamente hablando; esta grey es útil á la reputación de Hugo, y la cultiva; pero Vigny, casado ya, y muy remirado y selecto en todo, no quiere ni que su mujer frecuente semejante cotarro, ni que alterne con madama Hugo, para que á lo mejor la tuteen, como tuteaban á la esposa del poeta los del cenáculo.

Y esta exquizez de la relación personal la



tiene Vigny para la obra literaria. No abre su corazón. No le pidáis los gritos de dolor de Alfredo de Musset, y antes que Leconte de Lisle haya escrito su famoso soneto *Los exhibicionistas*, Vigny maldice de la vil publicidad, picota donde las pasiones profanas abofetean al poeta, y reniega de los que buscan la popularidad en el momento presente y no en lo venidero. Con arreglo á este programa, que en él era la expresión de su misma naturaleza, elegante, ultradelicada, sujeta á una sola fe, la del honor, vivió siempre el poeta de la famosa «torre de marfil», triste, recogido, enfermo, como dijo malignamente Sainte Beuve, «de la enfermedad de las perlas».

El fué quien, veinte años antes de que se fundase el Parnaso, en *La muerte del lobo*, exclamó: «Solo es grande el silencio: el resto, flaqueza. Gemir, llorar, rezar, cobardía! Cumple con ánimo tu larga y osada faena, en el camino adonde te llame la suerte, y luego, como yo, sufre y muere callado». En una época de verbosidad, y en prosa, afirmaba: «El silencio es la mejor crítica de la vida».

De estas condiciones de Vigny, de su aislamiento del público, resultó que el público igualmente se distanció de él. Fué necesario, dice Brunetière, que la evolución del arte preparase la capa de lectores capaces de estimar en su valor y poner en su lugar al autor de *Eloa*.

Y, al hacer el recuento de los méritos y títulos de Vigny, se vió que principalmente des-

collaba en él el don de traducir en símbolos poéticos el pensamiento filosófico. Así, se le ha nombrado el poeta filósofo por excelencia; y no tanto se le puede contar entre los ascendientes del Parnaso por esto, como por su impassibilidad y objetividad.

Cuando Vigny murió, en 1863, de un cáncer en el estómago (habiendo soportado el horrible mal sin desmentir un momento su orgulloso estoicismo, poniendo por obra lo dicho mil veces, que no es insoportable un hombre que cuenta sus enfermedades, y que una educación elegante enseña á desdeñar el sufrimiento físico), empezaba á notar que por fin el público le pertenecía; no sólo se le iba á comprender, sino á preferir á los románticos con él venidos al mundo, y tan distintos de él, en lo hondo de la individualidad, aparte de escuelas y teorías.

La perfección de la forma, otro dogma de la escuela, tuvo por precursores á Teófilo Gautier y á Teodoro de Banville. He observado, en *La Transición*, que la teoría del arte por el arte dió un golpe mortal á la escuela romántica, y poco queda que añadir sobre el mismo tema. Con razón los parnasianos tomaron por maestro y juez al «impecable» Teo. No hacían sino rendir justo tributo al perenne, hondo esfuerzo hacia la perfección, del insigne artífice del verso y de la prosa. No sólo para la escuela parnasiana será Gautier un precursor: ya veremos como ha encerrado en sus versos la futura originalidad de Baudelaire. En las especiales

direcciones del Parnaso, no hay apoyo más firme que los principios helénicos del arte por el arte, de la belleza en sí. Su pesimismo, aunque no tan distinguido como el de Vigny, que ni por un momento olvidó su «dorada cimera de hidalgo», es igualmente desconsolador. En la *Comedia de la muerte*, Gautier pregunta á don Juan, á Napoleón y á Fausto la palabra del enigma, y le contestan: Fausto, que la ciencia es vana; don Juan, que el amor es una mentira, y Napoleón, que la acción es inútil. Así es que Gautier considera al hombre «un mono maléfico». Nota común va siendo este género de misantropía en los grandes escritores franceses, y su amargura se acentúa en las generaciones sucesivas. Los primeros románticos, Hugo, Musset, y no digamos Lamartine, conservan esperanzas, ven aún lo divino. La desesperación avanza: Gautier es de ella acabado ejemplo.

Cree Gautier, sin embargo, en lo que creyeron sus antecesores, los paganos de Grecia y del Renacimiento. Maestro de parnasianos, enamorado de la plástica, tiene fe en la hermosura: no en la natural, sino en la del arte. Se consuela de la vida mediante la contemplación de las formas y los colores, tratados por ilustres artistas. Y, gracias á este sentido de la belleza plástica, sus versos no tienen la vaguedad lamartiniana; presta á la poesía la estructura, el brillo, el color, la precisión de contorno de los metales y las piedras preciosas que los incrustan. Los versos al cincel, lo lapida-

rio, la descripción que vence á la pintura y á la escultura y al grabado y á la talla, proceden de Teo. La teoría del artificismo está contenida en una frase suya, al declarar que el verdadero paisaje natural de Holanda no es sino «torpe imitación de Ruysdaël». El Parnaso no ha producido nada que así obedezca á sus dogmas, como los *Esmaltes y camafeos*, de Gautier.

Otro parnasiano de raza y de acción es Teodoro de Banville, el autor del *Tratadillo de poesía francesa*, donde formuló tan escuetamente los principios de la poesía, «arte» dice él «el más difícil de cuantos se conocen», dando, como modelo, *La leyenda de los siglos*, de Víctor Hugo, «Biblia y Evangelio de todo versificador francés». En su entender, los versos tienen por objeto ser cantados, y lo que no puede cantarse, ni es ritmo, ni poesía. Y la poesía ha de ser tan perfecta, que no se le pueda quitar ni añadir nada. En eso consiste el verdadero poema. Un poema perfecto, es inmortal, inmutable, superior al hombre—divino, para decirlo de una vez—. En otra curiosa confesión de este parnasiano, idólatra de la forma, debemos fijarnos: que el verso es necesariamente religioso, es decir, que supone cierto número de creencias é ideas comunes entre el poeta y los que le escuchan. En los pueblos cuya religión es cosa viviente, la poesía la comprenden todos, mientras se reduce á juego de eruditos en los pueblos cuya religión ha muerto. La teoría de Banville, como se advierte, está inspirada en el recuerdo de las edades heroicas de Gre-

cia, en que la poesía es la forma misma de la religión. He aquí por qué Víctor Hugo no pudo crear epopeya... ¡Cuán difícil le hubiese sido á Banville fundar su afirmación de que la poesía preexiste, con respecto á las demás formas del arte! Ciertamente ignoramos si el hombre primitivo cantaba y era poeta natural, y hasta cabe imaginar que tuviese de ello algunos rudimentos; pero estamos seguros de que los pueblos no *inventaron* las artes plásticas, después de recibir «la sobrenatural revelación de la poesía». Las cavernas y paraderos prehistóricos, desmienten á Banville.

De todas suertes, Lemaitre lo ha notado, para Banville lo esencial del verso es la combinación de las palabras y rimas, por efectos armónicos y especiales sonoridades. Y, dado este criterio, el sistema poético de Banville tenía que conducirle á la *oda funambulesca*, que fué su triunfo. Las *Odas funambulescas* son anteriores nueve años á la fundación del Parnaso; pero gran parte del sentido del Parnaso está contenido en ellas. Y algunas de estas Odas, obra del «clown encintajado», son admirables; verbigracia, *El salto del trampolín*, donde el poeta pide, con tan bellos acentos, alas para volar y perderse en el espacio azul, para huir á las estrellas, á fin de perder de vista al público que aun ve debajo de sí, compuesto de burgueses sin ideal, de notarios y señoritas insignificantes.

Banville predicó sobre todo la superioridad de la rima, rica, rara, llena; pero tuvo, para

ser lógico, que sacrificarle el ritmo, y suprimir hasta el hemistiquio, con lo cual la rima misma desaparece. Sin embargo es meritorio, en Banville, que haya sugerido los problemas musicales y estéticos encerrados en la técnica del arte de escribir versos. Todo poeta que aspire á conocer los secretos de la forma, tendrá para Banville algo del entusiasmo de Rubén Darío. En cuanto al fondo de sentimiento propio que puede reconocerse en Banville, es muy de poeta, y más interesante, como tal, que las intenciones políticas de Hugo. Banville encuentra profunda poesía en la vida del cómico de la legua, errante en su carro lleno de olopeles andrajosos, del saltimbanqui que rueda en su carricoche nómada, del payaso que se ríe del público al cual se siente superior, porque desea alas. La vida, para él, es el sueño del poeta errante, y en este sentido se remonta, involuntariamente, á otros poetas que se cuidaban de la rima muy poco, los trovadores. Pero Banville es un poeta que no tiene nada que envidiar á Gautier en la riqueza del colorido, en lo flamígero de las imágenes. «Su alma—dice Lemaitre en el estudio que á Banville dedica—es sensible tan sólo á la belleza exterior, y se adapta perfectamente á la teoría del arte por el arte; el mérito especial de Banville, entre los poetas, es acaso haber aplicado tan estrecha teoría con rigor absoluto. Ni el cincelador de *Esmaltes y camafeos* le ha sido más fiel». El mismo Banville, con disculpable engreimiento, lo procla-

ma. «He esgrimido bien alto el resplandeciente gladio de la rima... He encontrado palabras bermejas para pintar el color de las rosas...» Banville, lo nota Spronck, ageno á los afanes del siglo, á 'sus luchas, sin problemas de pensamiento, sin la enfermedad moral que han sufrido tantos, no es más que un rimador apasionado. En un siglo práctico y triste, sólo piensa en la métrica, en el encanto de la ágil estrofa; y este culto y pasión del verbo y de la rima, le bastan para ser, por momentos, un excelso poeta, para dar varias veces—como él dice—con la frente en los mismísimos astros...

Habrà que consagrar unos renglones á Catulo Méndez, ya que su figura se destaca en los orígenes del Parnaso. Catulo Méndez, empiezo por reconocerlo, tuvo bastante talento, y un género de talento muy elástico, maleable y adaptable, lo cual fué también el caso de Victor Hugo; pero claro es que hay distancia, distancia enorme, y los que con mayor benevolencia tratan á Méndez, no se atreven á decir que haya producido una obra maestra.

Méndez nació en Burdeos, de familia de ju-  
díos españoles. Sus aspiraciones, desde años muy juveniles, fueron hacia la carrera literaria. Con tal objeto, á los dieciocho se vino á París, y á nadie se le pudo presentar más franco y abierto el porvenir que soñaba. Su primer volumen de versos, *Filomela*, logró elogios y grata acogida, y su *Revista fantástica (fantaisiste)* reunió y agrupó á los poetas más notorios, no sólo de los que habían de compo-

ner el Parnaso, sino de los que, teniendo un temperamento original, con Parnaso y sin él se hubiesen hecho célebres; gentes de más edad, en general, que Catulo, aunque no mucha, pues entonces eran mozos. Entraba, pues, Méndez, con buen pie en la liza, y ningún elemento de los que pueden contribuir al éxito le faltó. Tuvo excelente prensa, reclamo continuo, facilidad extrema, fecundidad irrestañable, el pedestal ingente de París, de aquel bulevar con el cual parecía identificado, en cuyos grandes restaurantes cenaba opíparamente; tuvo, según he oído referir, hasta la lisonjera aventura de una señorita que se le ofreció, y que fué aceptada, después de averiguado que poseía fortuna suficiente para luchar con las eventualidades del destino... Y no pudo pasar de ahí: gloria de bulevar, artículo parisiense, que se exporta... como quincalla. No hallo, en los serios y penetrantes estudios de la literatura francesa moderna, sino escasas menciones de Catulo Méndez. Los periódicos, que imprimían incesantemente su nombre, pasaban meses enteros sin citar el de los Goncourt; pero en los países cultos la crítica se encarga de separar la paja del grano, y Francia, que será todo lo democrática que se quiera, sabe defender los fueros y exenciones del arte. No son los artículos de redacción, *au jour le jour*, los que allí consagran la fama, sino los meditados trabajos en las revistas y en los libros. Acaso haya rayado en excesivo el desdén, encubierto por cordiales y corteses formas, que en-

vuelve á la labor, tan varia, de Méndez. Porque así como Banville se encerró en sus dominios, en la rima y en la métrica, Catulo Méndez los recorrió todos; hasta, solicitado por la actualidad—que en arte suele ser mala inspiradora— publicó, con motivo de la guerra, *Odas bélicas*, *La cólera de un franco tirador*, y no sé si unos cuentos sobre el asunto; y no se extrañe que lo diga en son de duda, porque yo, que he leído casi todo lo bueno ó notable que se ha publicado en Francia en el pasado siglo, y más atrás, y más adelante, no he podido nunca decidirme á apechugar con Catulo Méndez completo: me era antipático ya desde antes de *La virgen de Avila*, engendro ridículo en fondo y forma.

Conozco, sin embargo, lo que creo suficiente para formar idea de él, como poeta y como novelista. Y dominando mi mala impresión general (no peor que la de sus compatriotas, que le acusaron de haber imitado á *tutti quanti*, y le llamaron *el rey del simili*) debo decir que Méndez, en lo literario, no es despreciable; que conoce y domina el estilo, que es un escritor, que reúne cualidades... pero que, como el ángel de desnuda espada cierra al pecador la puerta del paraíso, algo le ha cerrado para siempre las puertas de la gloria. Él busca la entrada, se agacha, da vueltas, pasa del misticismo de *Hesperus* á la rebuscada «perversidad» y á la quintaesenciada lujuria de *Zohar* y de *Mefistófela*, escribe el *Rey virgen*, vagneriza, y espera siempre que un acierto definitivo

le abra ese Edén que le veda la espada llameante.—No me sería posible decir concretamente por qué Banville no ha llegado adonde llegaron otros. Desde luego, será la falta de originalidad una de sus mayores deficiencias, si le encontramos siempre siguiendo algún rastro; pero, si me resolviese á expresar, con una sensación física, el empalago que me causan las obras de Méndez, diría que su literatura huele á almizcle, á perfumería, todo lo parisiense que se quiera, pero jaquecosa, inconfundible con el olor de las flores.

