

II

PARNASIANOS Y DIABÓLICOS

Se han acostumbrado las gentes á designar á los parnasianos franceses como una escuela, pero los que están comprendidos bajo esta denominación se han negado siempre á dejarse encerrar como borregos bajo un nombre común: «¿El Parnaso?...» exclama uno de los parnasianos menos dudosos, M. Catulo Mendés, «¡eso nunca ha sido una escuela!... ¡El Parnaso! ¡Pero si ni siquiera hemos escrito un prefacio!... El Parnaso ha nacido de una necesidad de reacción contra el descoco de la poesía que arranca del rabo de Murger, Carlos Bataille, Amadeo Rolland, Juan du Boys; luego después ha sido una liga de espíritus que simpatizaban en arte...»¹.

El nombre de «parnasianos» es con efecto aplicado á toda una serie de poetas y de escritores que tienen apenas un punto común entre ellos. Están reunidos por un lazo puramente exterior; sus obras se han publicado por el editor Alfonso Lemerre, que ha podido dar patente de «parnasianos», como el editor Cotta en la primera mitad de este siglo (el XIX), daba en Alemania patentes de clásicos. La designación misma emana de una especie de Almanaque de las Musas que M. Catulo Mendés publicó en 1860 con el título: *El Parnaso contemporáneo: Colección de versos nuevos*, y que contenía producciones de casi todos los poetas de la época.

¹ Julio Huret, *Informe sobre la evolución literaria*, pág. 288.

No necesito ocuparme aquí de la mayor parte de los nombres de este grupo numeroso, puesto que los que los llevan no son degenerados, sino buenas gentes del montón que susurran correctamente la canción que otros les han cantado. No han ejercido ninguna influencia directa sobre el pensamiento contemporáneo, sino tan sólo contribuido indirectamente á fortificar la acción de algunos jefes, agrupándose á su alrededor en la actitud de discípulos y permitiéndoles por ende presentarse con un cortejo imponente, lo cual hace siempre impresión sobre los papanatas.

Sólo dichos jefes tienen importancia para mi información; en ellos es en quienes se piensa cuando se habla de los parnasianos, y de sus singularidades es de donde se ha derivado la teoría artística atribuida al Parnaso. Encarnada de la manera más perfecta en Teófilo Gautier, dicha teoría se resume en dos palabras: perfección de la forma é «impasibilidad».

Para Gautier y sus discípulos la forma es todo en poesía, el fondo no tiene importancia. «Un poeta, dígame lo que se quiera», de este modo se expresa Gautier, «es un obrero; es necesario que no tenga más inteligencia que un obrero ni sepa otro estado que el suyo, sin lo cual hace mal su oficio. Encuentro de todo punto absurda la manera que se tiene de izarlos sobre un zócalo ideal; nada es menos ideal que un poeta... El poeta es un clavicordio y nada más que eso. Toda idea que pasa pone un dedo sobre una tecla; la tecla resuena y da su nota, he ahí todo»¹. En otro sitio dice esto: «Para el poeta las palabras tienen en sí mismas, y hecha abstracción del sentido que expresan, una belleza y un valor propios, como piedras preciosas que no están aún talladas y montadas en brazaletes, en collares ó en sortijas: encantan al conocedor que las mira y las va escogiendo con el dedo en la pequeña copa donde

¹ Teófilo Gautier, *Los Grotescos*, París, 1853, pág. 270.

están guardadas»¹. Gustavo Flaubert, otro adorador de la palabra, se adhiere completamente á este modo de ver, al exclamar: «Un hermoso verso que no significa nada es superior á un verso menos bello que significa algo»². Por las palabras «bello» y «menos bello», Flaubert entiende en este punto «nombres de sílabas triunfantes que suenan como toques de clarín», ó «palabras fulgurantes, palabras de luz»³. Gautier no admitía de Racine, por el cual él, Gautier, como poeta romántico, tenía un profundo menosprecio, más que este único verso:

La fille de Minos y de Pasiphaé.

La aplicación más instructiva de esta teoría se encuentra en una composición poética de M. Catulo Mendés, titulada *Recapitulación*, que comienza así:

*Rose, Emmeline,
Margueridette,
Odette,
Alix, Aline,

Paule, Hippolyte,
Lucy, Lucile,
Cecile,
Daphné, Mélite,

Artémidore,
Myrrha, Myrrhine,
Perine,
Nais, Eudore.*

Siguen once estrofas del mismo modo, que me excuso reproducir, y luego esta estrofa final:

*Zulma, Zélie,
Régine, Reine,
Ine!...
Et j' en oublie!*⁴.

¹ *Las Flores del Mal*, por Carlos Baudelaire, precedidas de una noticia por Teófilo Gautier, segunda edición, París, 1869, pág. 46.

² M. Guyau, *La estética del verso moderno. Revista Filosófica* t. XVII, pág. 270.

³ T. Gautier, citado por M. Guyau, *loc. cit.*

⁴ Impresa en *El Eco de París*, núm. 2.972, 8 Julio 1892.

«Y las que olvido». Es el solo de los sesenta versos de la poesía que tenga un sentido, mientras que los cincuenta y nueve restantes se componen únicamente de nombres de mujeres.

Lo que con esto se propone M. Catulo Mendés es bastante claro: quiere mostrar el estado de alma de un libertino que goza con el recuerdo de las mujeres que ha amado ó con las cuales ha *flirtado*¹. La enumeración de sus nombres ha de hacer surgir en el espíritu del lector imágenes voluptuosas de una bandada de muchachas que procuran el placer, cuadros de harén ó del paraíso de Mahoma; pero dejando aparte lo largo de la lista que la hace insoportablemente fastidiosa y fría, M. Mendés no logra el efecto buscado por una segunda razón aún: por que su forma artificiosa descubre al primer golpe de vista la profunda insinceridad de su pretendida emoción. Cuando al espíritu de un adorador de faldas se presentan las figuras de sus compañeras en las horas del amor y cuando experimenta realmente la necesidad de murmurar con ternura sus nombres, no se cuida de seguro de colocar esos nombres formando juegos de palabras (*Alix-Aline, Lucy-Lucile, Myrrha-Myrrhine*, etc.). Si está de sangre fría lo bastante para entregarse á ese árido trabajo de escritorio, no puede en absoluto encontrarse en el éxtasis lascivo que la poesía tiene que expresar y comunicar al lector. Esta emoción, por inmoral y vulgar que sea, porque es vanidosa, tendría aun como todo movimiento de alma verdadero, el derecho de ser expresada líricamente; pero una lista de nombres sin significación, artificialmente combinada, puesta en fila según sus asonancias, no dice por lo contrario nada. De conformidad con la teoría artística de los parnasianos, no obstante, *Recapitulación* es una poesía, hasta el ideal de una poesía,

¹ La palabra inglesa *flirt*, para designar el coqueteo amoroso tiene ya carta de naturaleza en las lenguas del continente.—(Nota del T.)

puesto que «no significa nada», como exige Flaubert, y se compone únicamente de palabras que, según la afirmación de T. Gautier, «tienen en sí mismas una belleza y un valor propios.»

Otro parnasiano eminente, Teodoro de Banville, sin llevar hasta el extremo límite, con la lógica intrépida de M. Catulo Mendés, la teoría de las sonoridades verbales desprovistas de todo sentido, la ha profesado, por su parte también, con una sinceridad á la cual es preciso rendir homenaje: «... Os ordeno», exclama dirigiéndose á los poetas en ciernes, «leer cuanto podáis diccionarios, enciclopedias, obras técnicas que traten de todos los oficios y de todas las ciencias especiales, catálogos de librería y catálogos de ventas, guías de museos, en fin, todos los libros que puedan aumentar el repertorio de las palabras que sabéis y daros indicaciones acerca de su acepción exacta, propia ó figurada. Una vez que vuestra cabeza esté así amueblada, os encontraréis ya bien armados para encontrar la rima.» En la poesía, según Banville, la sola cosa esencial es encontrar la rima; para componer una poesía sobre un asunto cualquiera, enseña á sus discípulos, «es preciso, ante todo, conocer todas las rimas sobre este tema. Lo demás, las soldaduras, todo lo que el poeta ha de añadir para rellenar los agujeros con su mano de artista y de obrero, es lo que se llama los ripios. Los que nos aconsejan que evitemos los ripios me proporcionarían un gran placer si se pusieran á atar dos maderos el uno al otro por medio del pensamiento»¹. El poeta—así es como Banville resume su doctrina,—no tiene ideas en el cerebro; no tiene más que sonidos, rimas, juegos de vocablos. Estos retruécanos le inspiran sus ideas ó apariencias de ideas.

No le falta razón á Guyau para ejercer esta crítica

¹ Teodoro de Banville, *Breve tratado de poesía francesa*, segunda edición revisada, pág. 64, 54.

con respecto á la teoría artística de los parnasianos establecida por Banville: «La busca de la rima, llevada al extremo, tiende á hacer perder al poeta la costumbre de enlazar lógicamente las ideas, es decir en el fondo, de *pensar*, puesto que pensar, como ha dicho Kant, es unir y enlazar. Rimar, por lo contrario, es yuxtaponer palabras necesariamente descosidas... El culto de la rima por la rima introduce poco á poco en el cerebro mismo del poeta una especie de desorden y de caos permanente: todas las leyes ordinarias de la asociación de las ideas, toda la lógica del pensamiento queda destruida para ser reemplazada por el azar del encuentro de los sonidos... La perífrasis y la metáfora son el sólo recurso para rimar bien... La imposibilidad de permanecer sencillo buscando las rimas ricas lleva consigo el riesgo, á su vez, de arrastrar como consecuencia una cierta falta de sinceridad. La frescura del sentimiento tomado en lo vivo desaparecerá en el artista de palabras demasiado consumado; perderá ese respeto del pensamiento por sí mismo que debe ser la primera cualidad del escritor»¹.

Donde Guyau comete un error es cuando dice que el culto de la rima por la rima «introduce en el cerebro mismo del poeta una especie de desorden y de caos permanente.» Hay que volver del revés la proposición. El «caos permanente» y el «desorden» en el cerebro del poeta es lo que existe con anterioridad; la exageración de la importancia de la rima no es más que una consecuencia de este estado de espíritu. Estamos aquí otra vez en presencia de una forma de esa ineptitud para la atención, que ya nos es conocida, que es especial del de-

¹ M. Guyau, *loc. cit.*, pág. 264, 265.—Comparar con esta opinión la manera de ver de Tolstói: «Es violentamente hostil á toda poesía rimada. El ritmo, la rima encadenan el pensamiento, y todo lo que se opone á la formación más completa posible de la idea es un mal... Tolstói considera como un progreso que nuestra estima por la poesía en verso disminuya.» Rafael Lœwenfeld, *Conversaciones sobre Tolstói y con Tolstói*, Berlín, 1891, pág. 77.

generado. El curso de sus ideas no está determinado por una idea central en torno de la cual la voluntad agrupa todas las demás representaciones, suprimiendo las unas y reforzando las otras con ayuda de la atención; sino por la asociación de ideas completamente mecánica suscitada, en el caso de los parnasianos, por una asonancia verbal similar ó idéntica. Su manera poética es pura ecolalia.

La teoría parnasiana de la importancia de la forma, especialmente de la rima, para la poesía, de la belleza propia del sonido de las palabras, del placer sensual que pueden procurar sílabas sonoras sin cuidarse de su sentido y de la inutilidad y aun del carácter perjudicial de una idea en la poesía, ha llegado á ser decisiva para el reciente desarrollo de la poesía francesa. Los simbolistas que hemos estudiado en el anterior tomo, se atienen exactamente á esta teoría; esos pobres de espíritu que no hacen más que balbucear «sílabas sonoras» desprovistas de sentido, son los descendientes directos de los parnasianos.

La teoría artística parnasiana no es más que una debilidad. Pero el egotismo de los degenerados que la han inventado se revela en la enorme importancia que atribuyen á la caza de la rima, á la busca pueril de palabras «atronadoras» y «fulgurantes». M. Catulo Mendés termina con el «refrán» siguiente una poesía (*El único encanto*), en el cual describe de una manera halagadora á más no poder una serie de alegrías de la existencia: «Príncipe, ¡miento! Bajo el Géminis ó el Anfora, hacer en su libro rimar entre ellas nobles palabras, es el solo encanto de vivir»¹.

¹ En el original:

*Prince, je mens! Sous les Gémeaux
Ou l' Amphore, faire en son livre
Rimer entre eux de nobles mots,
C'est la seule douceur de vivre*

El que no está conforme con esta opinión se ve ni más ni menos que expuesto á que se le niegue su carácter humano. Así es como Baudelaire llama á París «un cafarnaúm», una Babel poblada por imbéciles y por inútiles, poco delicados tratándose de las maneras de matar el tiempo y absolutamente rebeldes á los goces literarios¹.» Tratar de imbecil al que estima como una vaciedad un chis-chas de rimas desprovisto de sentido y una retahila de pretendidos bellos nombres propios, es ya una estúpida presunción de la cual sólo hay que reirse. Pero Baudelaire llega hasta hablar de «inútiles». ¡No se tiene derecho á la vida si se es inaccesible á lo que él llama «goces literarios»; es decir á una idiota ecolalia! Porque cultiva los juegos de palabras con una seriedad pueril, cada cual ha de conceder la misma importancia que él á sus entretenimientos de bebé, y el que no lo hace así no es solamente un *filisteo* ó un ser inferior sin comprensión ni delicadeza, no; es «un inútil». Si ese majadero pudiera hacerlo, habría sin duda alguna querido llevar su pensamiento hasta el fin y barrer los «inútiles» del número de los vivos, como Nerón hacía matar á los que no aplaudían su arte de actor en el teatro. ¿Puede el egotismo monstruoso de un demente expresarse más audazmente que en esta observación de Baudelaire?

La segunda característica de los parnasianos, después de su exageración insensata del valor de la forma más material para la poesía y de los ripios para la humanidad, es su «impasibilidad». Ellos mismos, á la verdad, no quieren admitir que este vocablo les sea aplicable: «¿No van á acabar de marearnos con esa cuchufleta?» exclama con impaciencia M. Leconte de Lisle, interrogado acerca de la «impasibilidad»; y M. Catulo Mendés dice: «Porque Glatigny ha escrito un poema titulado *Impasible*, y

¹ Eugenio Crépet, *Los Poetas franceses*, t. IV, pág. 536. Estudio de Carlos Baudelaire sobre Teodoro de Banville.

porque yo he dicho este verso cuya afectación confesada se desmiente en la continuación misma del poema: *Pas de sanglots humains dans le chant des poètes!* (nada de sollozos humanos en el canto del poeta), se ha sacado la conclusión que los parnasianos eran ó querían ser «impasibles». ¿Dónde está, dónde se ve esa serenidad helada, esa sequedad que nos cuelgan?»¹.

Con efecto, la palabra ha sido mal escogida por la crítica. No puede haber en arte «impasibilidad» en el sentido de indiferencia completa hacia el espectáculo de la naturaleza y de la vida. Es psicológicamente imposible; toda actividad artística, en tanto que no es una simple imitación de discípulo, sino que deriva de una necesidad original, es una reacción del artista contra impresiones recibidas. Las que le dejan completamente indiferente no inspiran al poeta ningún verso, al pintor ningún cuadro, al músico ningún plan melódico; las impresiones tienen que afectarle de una manera cualquiera, suscitar en él una emoción cualquiera, á fin que se le ocurra la idea de objetivarlas bajo una forma artística. En la multitud infinita de los fenómenos que van deslizándose uniformemente ante sus sentidos, el artista ha distinguido el tema de que trata con los medios particulares de su arte, ha ejercido una actividad selectiva y ha dado á dicho tema la preferencia sobre los demás. Esta preferencia supone la simpatía ó la antipatía; el artista debe pues haber experimentado alguna cosa al fijarse en determinado asunto; el solo hecho que el escritor haya escrito una poesía ó un libro, atestigüa que el asunto tratado le ha inspirado curiosidad, interés, cólera, una emoción agradable ó desagradable que ha obligado á su espíritu á fijarse en él. Esto es pues lo contrario de la indiferencia.

Los parnasianos no son impassibles. En sus poesías gimen, maldicen y blasfeman; expresan la alegría, el entu-

¹ Julio Huret, *op. cit.*, págs. 283, 297.

siasmo y el dolor. Pero lo que les atormenta ó les encanta son exclusivamente sus propios estados, sus propias experiencias vitales; el único fondo de su poesía es su «yo». El dolor y la alegría de los demás hombres no existen para ellos; su «impasibilidad» no es pues insensibilidad, sino una ausencia completa de simpatía. La «torre de marfil», en la cual, según la frase de uno de ellos, el poeta habita y se abstrae orgulosamente de la barahunda indiferente, es un bonito nombre conferido á su obtusión para comprender la existencia y las acciones de sus semejantes. Esto es lo que ha visto perfectamente el crítico M. Fernando Brunetière. «Una de las peores consecuencias que puedan acarrear (las teorías de los parnasianos y especialmente la de Baudelaire), es aislando el arte, aislar también al artista, hacer de él un ídolo para sí mismo, y como encerrarlo en el santuario de su yo. No sólo en este caso no se trata ya más que de él mismo en su obra,—de sus penas y de sus alegrías, de sus amores y de sus ensueños,—sino que para desarrollarse en el sentido de sus aptitudes no hay ya nada que respete ó que perdone, no háy ya nada que no se subordine, lo cual es, dicho sea de paso, la verdadera definición de la inmoralidad. Erigirse uno á sí mismo en el centro de las cosas, desde el punto de vista filosófico, es una ilusión tan pueril como ver en el hombre «el rey de la creación», ó en la tierra lo que los antiguos llamaban «el ombligo del mundo»; pero desde el punto de vista puramente humano, es la glorificación del egoísmo, y por consiguiente la negación misma de la solidaridad»¹.

Así M. Brunetière advierte el egotismo de los parnasianos y establece su manera de ser anti-social, su inmoralidad; pero cree que han escogido libremente su punto de vista. Ese es su único error: no son egotistas por su libre elección, sino porque tienen que serlo á la fuerza y

¹ Artículo sobre *La estatua de Baudelaire*, *Revista de Ambos Mundos*, entrega del 1.º de Septiembre de 1892, t. CXIII, pág. 221

no pueden ser de otro modo; su egotismo no es una filosofía ó una doctrina moral, es su enfermedad.

La impasibilidad de los parnasianos no es, como lo hemos visto, una frialdad respecto de todo, sino solamente una frialdad respecto á sus semejantes, junto con el más tierno amor hacia sí mismos. La impasibilidad, sin embargo tiene aún otro aspecto, y los que han hallado la palabra han pensado verosímilmente sobre todo en éste sin haberse del todo dado cuenta de ello. La indiferencia de que blasonan los parnasianos y de la cual están especialmente orgullosos, se dirige menos á las alegrías y á los sufrimientos de sus semejantes, que á la ley moral universalmente reconocida. Para ellos no hay ni virtud ni vicio, sino solamente cosas hermosas y feas, cosas raras y vulgares toman su punto de vista «más allá del bien y del mal», mucho antes que la locura moral de Federico Nietzsche haya encontrado esta fórmula. Baudelaire lo justifica en los términos siguientes: «La poesía... no tiene otro objeto que ella misma; no puede tener otro, y ningún poema será tan grande, tan noble, tan verdaderamente digno del nombre de poema, como aquel que haya sido escrito únicamente por el placer de escribir un poema. No quiero decir que la poesía no ennoblezca las costumbres—compréndase bien—que su resultado final no sea elevar al hombre por encima de los intereses vulgares. Eso sería evidentemente un absurdo. Digo que si el poeta ha perseguido un objetivo moral, ha disminuído su fuerza poética, y no es imprudente apostar que su obra será mala. La poesía no puede, bajo pena de muerte ó degradación, asimilarse á la ciencia ó á la moral; no tiene la verdad por objeto, su único objeto es ella misma.» Y T. Gautier, que transcribe estas ideas, las aprueba por completo. «Sobre las altas cimas él (el poeta) está tranquilo: *pacem summa tenent*¹», dice, empleando una imagen que se encuentra á porrillo en Nietzsche.

¹ *Las Flores del Mal*, págs. 22, 23.

Desbaratemos, ante todo, aquí un artificio corriente de sofista empleado por Baudelaire. La cuestión á la cual quiere responder es ésta: ¿tiene la poesía que ser moral ó no? De pronto desliza fraudulentamente en su demostración á la ciencia, de la cual no se trata para nada, la nombra de un tirón con la moralidad, muestra con aire de triunfo que la ciencia no tiene nada de común con la poesía, y aparenta en seguida como si hubiera demostrado la misma cosa con respecto de la moral. Ahora bien: hoy no se le ocurre á ningún hombre razonable la idea de pedir á la poesía que enseñe las verdades científicas, y desde hace generaciones á ningún poeta serio se le ha ocurrido exponer en un poema didáctico la astronomía ó la física. El solo problema que ciertos espíritus quisieran considerar como abierto es la de saber si se puede exigir ó no á la poesía que sea moral, y á este problema es á la que Baudelaire responde con una afirmación no probada y con una salida artificiosa.

No quiero detenerme aquí en esta cuestión. No porque la encuentre difícil y pretenda evitarla, sino porque su discusión me parece mejor en su sitio cuando estudiemos á los discípulos del Parnaso, los decadentes y los estetas, que han llevado la doctrina hasta lo extremo. No contradigo pues por el momento, la afirmación de los parnasianos, que la poesía no tiene para qué cuidarse de moralidad. El poeta ha de permanecer «más allá del bien y del mal». Pero esto no puede razonablemente sino significar una imparcialidad absoluta; esto no puede sino querer decir que el poeta, considerando una acción ó un aspecto cualquiera, pretende sencillamente encontrarse frente á un espectáculo que juzga únicamente según su belleza ó su fealdad, sin preguntarse siquiera si es ó no moral. Un poeta de este género deberá pues ver necesariamente tantas cosas bellas como feas, tantas cosas morales como inmorales, puesto que, en suma, las cosas morales y bellas en la humanidad y en la naturaleza son, por lo me-

nos, tan frecuentes como sus contrarias, y hasta tienen que prevalecer; puesto que consideramos como feo lo que representa una desviación de las leyes que nos son familiares y á las cuales nos hemos adaptado, ó aquello en lo cual reconocemos la manifestación de una nocividad cualquiera para nosotros, y sentimos como inmoral lo que es contrario á la prosperidad ó á la existencia misma de la sociedad. Ahora bien: el solo hecho que hemos creído encontrar leyes es una prueba de que los fenómenos que responden á las leyes reconocidas y por consiguiente, nos son agradables, tienen que ser mucho más numerosos que los fenómenos contradictorios de éstos, y por consecuencia, feos; y del mismo modo la existencia de la sociedad es una prueba de que las fuerzas conservadoras y favorables tienen que ser más vigorosas que las fuerzas destructoras, es decir inmorales. De este modo, en una poesía que sin duda no se ocupa de la moralidad, pero que, como lo afirma, fuera verdaderamente imparcial, lo moral debería estar representado en una medida por lo menos igual, y aun un poco superior, á lo inmoral. Pero no es este el caso en la poesía de los parnasianos; se complace casi exclusivamente en lo depravado y lo feo; Teófilo Gautier ensalza en *Mademoiselle de Maupin* la sensualidad más baja, que si tuviera que llegar á ser la ley general, retrotraería á la humanidad al estado de los salvajes que viven en promiscuidad sexual sin amor individual y sin forma alguna de familia; Sainte-Beuve, por otra parte más romántico que parnasiano, erige al placer sensual, en su novela *Voluptuosidad*, un altar sobre el cual los antiguos adoradores asiáticos de Astaroth podrían sin vacilar cumplir su culto; M. Catulo Mendés, que comenzó su carrera literaria por una condena por atentado contra el pudor que le atrajo su obra teatral *La Novela de una Noche*, exalta en obras posteriores, de las cuales no quiero ni citar los títulos, una de las formas más repugnantes de la lujuria contra naturaleza; Baudelaire canta

las carroñas, las enfermedades, á los criminales y á las prostitutas; en suma: si se contempla el mundo en el espejo de la poesía parnasiana, se experimenta la impresión de que se compone exclusivamente de vicios, de crímenes y de podredumbres, sin la menor mezcla de emociones sanas, de aspectos regocijadores de la naturaleza y de seres humanos que sienten y obran honradamente. En perpetua contradicción consigo mismo, como conviene á un verdadero degenerado, el mismo Baudelaire, que no quiere en un pasaje que la poesía sea confundida con la moralidad, dice en otro sitio: «El arte moderno tiene una tendencia esencialmente demoníaca. Y parece que esta parte infernal del hombre que el hombre se goza en explicarse á sí mismo, aumenta de día en día, como si el diablo se entretuviera en alimentarla por procedimientos artificiales, imitando á los que ceban animales, engordando pacientemente al género humano en sus corrales para prepararse una nutrición más suculenta»¹.

Eso no es ya indiferencia hacia la virtud ó el vicio, es una predilección absoluta hacia éste y aversión hacia aquélla. Los parnasianos no permanecen, ni mucho menos, «más allá del bien y del mal», sino que están hundidos hasta el cogote en el mal y lo más lejos posible del bien. Su «imparcialidad» fingida con respecto al espectáculo de la moralidad y de la inmoralidad, es en realidad, la adopción de un partido declarado y apasionado por lo inmoral y lo abyecto. Ha sido pues un error querer caracterizarlos por la «impasibilidad»; así como carecen de sentimiento tan sólo respecto de sus semejantes y no respecto de ellos mismos, no son tampoco fríos é indiferentes sino con respecto al bien, no con respecto al mal; éste, por lo contrario, les atrae tanto y les llena de sentimientos de placer tanto como el bien atrae y alegra á la mayoría sana de los hombres.

¹ Obra citada de Eugenio Crépet, *Los Poetas franceses*, t. IV, páginas 541-542.