

lismo artístico que aspira á la reproducción de las épocas pasadas, no en su vida moral, sino en sus accesorios pintorescos. Al revés de otros románticos, no gusta de tomar sus asuntos en la Edad Media, prefiriendo épocas ó más antiguas ó más modernas. La predilecta suya, la que le inspiró su mejor novela después de haberle inspirado su mejor libro de crítica, es la época turbulenta, confusa y abigarrada de Luis XIII, en la cual pasa la acción del amenísimo *Capitan Fracasse* (1863), la mejor novela de aventuras que hay en lengua francesa, libro que, por intermedio del *Roman Comique* de Scarron, se enlaza en cierto modo con nuestra tradición novelesca del siglo XVII, y tiene en el *Viaje Entretenido* de Agustín de Rojas sus más escondidas raíces. Otras veces le enamoran las pompas y esplendores del antiguo mundo oriental, y entra en él por la puerta de ébano de los sueños, no para resucitar verdaderamente las momias egipcias, y sorprender su secreto, sino para deslumbrarnos con apariciones radiantes de todo lo arquitectónico, suntuario y plástico: nuevo y extraño museo de reproducciones artísticas, que por la potencia de la evocación y el primor del detalle llega á producir la ilusión de la vida (*Arria Marcella*, *El Rei Candaules*, *Una noche de Cleopatra*, etc.). Tan mal avenido parece el poeta con las prosaicas realidades de la vida, que, cuando por raro caso pone la acción de sus cuentos en nuestro tiempo, rodea á sus personajes de circunstancias imposibles (*Fortunio*, *Mlle. de*

Maupin), ó busca inspiración en extrañas supersticiones como el mal de ojo (*Jettatura*) ó la duplicación de la personalidad (*Avatar*), ó en las malsanas visiones producidas por el opio y el *hatchis*. Es cierto que en todo ello se desliza algo de ironía, y que nadie mejor que el mismo Gautier, aun en los días de su juventud, en los cuentos humorísticos de *Les Jeunes-France*, flageló, aunque con sátira benévola como quien hiere en sus propias carnes, las extravagancias en que comenzaba á caer la segunda generación romántica á que él pertenecía, y que contaba, entre otros personajes más ó menos enajenados, á Gerardo de Nerval¹ y á Pedro Borel, *el lycántropo*.

En aquella primera efervescencia de su temperamento, Teófilo Gautier hacía furibundo alarde de despreciar á los críticos. El prólogo de *Mlle. de Maupin* (1834), es casi tan célebre como el libro, aunque por diversas razones, y se ha convertido en arsenal adonde acuden en demanda de armas mortíferas todos los autores maltratados y genios no comprendidos. Del tono del tal preámbulo, que por su violencia misma parece una broma como tantas otras cosas de su autor, puede juzgarse por las siguientes muestras: «Es natural la antipatía del crítico contra

¹ Sobre este infortunado poeta, que pasó la mayor parte de su vida en estado de locura mansa, y que hoy es más conocido por su suicidio y por sus traducciones de Goethe y de Enrique Heine que por sus versos, puede consultarse el tomo II de los *Souvenirs littéraires* de Max. du Camp, cap. xx.

el poeta, del que no hace nada contra el que hace, del zángano contra la abeja, del caballo húngaro contra el mulo. El crítico que no ha producido nada es un cobarde: vale tanto como un clérigo que cortejase á la mujer de un laico, el cual no podría seducir á la suya ni batirse tampoco con él.» Nada menos que treinta páginas de injurias, todavía peor sonantes, endereza Gautier contra lo que él llama *tiña moral*, oficio de *eunucos* envidiosos, etc. No es menos divertido su furor contra la prensa periódica y contra la literatura utilitaria.

Y, sin embargo, este romántico intransigente, que quería á toda costa ser poeta y no más que poeta, se vió encadenado por la necesidad durante la mayor parte de su vida (desde 1836 en adelante) á la durísima labor del periodismo y de la crítica fugaz y del momento, en *La Presse*, en el *Moniteur Universel*, en el *Journal Officiel*. Los artículos de Gautier distan mucho de estar coleccionados todos, y, sin embargo, ocupan gran número de volúmenes, de mérito muy desigual. Los que llaman los franceses *Salones*, es decir, las revistas de exposiciones de Bellas Artes, son, no hay que decirlo, los mejores. Pero no se busque en ellos ni sombra de doctrina estética: Th. Gautier permanece ajeno á todas las teorías, y se limita á copiar los cuadros con su pluma, indicando de paso la impresión de simpatía ó de antipatía que le han causado, y procurando comunicársela á quien no los haya visto. Como muchas veces se trata de

cuadros medianos, la transcripción literaria del cuadro vale más que el cuadro mismo, y es un modo indirecto de salvarle de la destrucción que amaga siempre á las obras del pincel. Gautier no lleva á esta traducción ningún género de ideas literarias, como las llevaba el mismo Diderot: su crítica es puramente pictórica, crítica de hombre del oficio en cuyos secretos estaba iniciado desde niño. Sirvió de heraldo á la crítica romántica en el terreno de la pintura, y su acción puede condensarse en dos palabras: fué el campeón de Delacroix y el adversario de Paul Delaroche ¹.

Como crítico de teatros, Th. Gautier pecó siempre de indulgencia tan excesiva que llega á confundir los méritos más diversos, convirtiéndose en notoria injusticia. Teniendo que examinar todas las semanas producciones en gran parte medianas ó baladíes y que chocaban de frente con todos sus gustos artísticos, abiertamente hostiles á la mayor parte de las convenciones del teatro francés y á los géneros tenidos por más nacionales, como la tragedia clásica, el *vaudeville*, y la ópera cómica; y no pudiendo entregarse libremente á la expresión de sus antipatías, ni hacer aquel género de crítica de impresión, penetrante, pero exclusiva, que es la

¹ *Portraits Contemporains* (la mayor parte de este volumen se refiere á artistas, aunque hay también algunos artículos de crítica literaria y teatral).—*Fusains et Eaux Fortes*.—*Tableaux à la plume*.—*Guide de l'amateur au Musée du Louvre*.—*Les Beaux Arts en Europe*, etc.

única crítica de los artistas, prefirió confundir á la mayor parte de los autores en una continua y desdeñosa benevolencia¹. Algo de esto se observa también en sus juicios sobre autores de libros, si bien en esta parte manifestó muchas más veces su gusto personal, especialmente cuando se trataba de poetas líricos ó de novelistas, dejándonos sobre E. Heine, sobre Gerardo de Nerval, sobre Baudelaire, sobre Balzac, páginas brillantísimas, de aquel mismo género de crítica pintoresca y anecdótica que admiramos en sus descripciones de cuadros. Al mismo género pertenecen las semblanzas y recuerdos personales que se han reunido con el título de *Historia del romanticismo*. Por el contrario, es trabajo oficial, y hecho con grande esmero, el informe ó relación sobre los progresos de la poesía francesa desde 1830 hasta 1867. Por la forma es un modelo de discreción y de cortesía, no menos que de animación y de gracia: por el fondo un estudio bibliográfico de los más completos, al cual sólo falta un poco de sobriedad en los elogios, menos atenuación en las censuras, y el apoyo de algunas ideas generales, buenas ó malas, que den á los juicios un valor más universal que el de arbitrarias decisiones hijas del instinto y del hábito técnico, que mu-

¹ Los folletines dramáticos de Th. Gautier se han coleccionado con el título de *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (Paris, Hetzel, 1858): seis volúmenes, que aunque no añadan mucho á la gloria de su autor, sirven para la historia del teatro.

cho suplen en verdad, aunque no lo suplan todo. Pero siempre es interesante oír la voz de un poeta que juzga á sus cofrades y á sus émulos; y en honra del carácter moral de Th. Gautier ha de decirse que encontró algo bueno en todos, y palabras magníficas para quienquiera que las mereciese, sin que detuviera nunca su pluma, movida únicamente por el amor de lo bello, ninguna consideración extraña á la libertad del arte, ni siquiera el temor de molestar, confesando altamente su admiración por las últimas obras de Víctor Hugo, al Emperador que le había encargado su trabajo para solemnizar con él y otras memorias análogas la Exposición Universal de 1867¹. Pero la obra maestra de Gautier como crítico es, sin duda, su libro de *Los Grotescos* (1844), cuyo asunto y tendencias hemos indicado en otra parte: libro cuya excelencia nace precisamente de no ser en rigor libro de crítica, sino de historia anecdótica y de biografía pintoresca, como cumplía á la índole de su autor, de quien puede decirse que en más de treinta volúmenes no ha legado al mundo ni una sola idea: gran motivo de indignación y escándalo para el grave pensador y antiguo teólogo protestante Edmundo Scherer², que le llama «el escritor más ajeno que hubo

¹ *Histoire du Romantisme, suivi de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868. — Portraits et Souvenirs Littéraires. — Portraits Contemporains, etc.*

² Véase el prefacio del tomo viii de sus *Études de Littérature Contemporaine*.

nunca á toda concepción elevada del arte y á todo empleo viril de la pluma». Tanta severidad parece excesiva: el autor de *Fortunio* es sin disputa un escritor de decadencia, artista corrompido y refinado á la manera de Petronio, *arbiter elegantiarum, auctor purissimae impuritatis*, ó más bien uno de aquellos sofistas de la familia de Filóstrato de Lemnos, que aspiraban á convertir su prosa en una galería de cuadros imaginarios. Pero si este género de perversión literaria, tan raro y exquisito, puede disimularse en alguien, será de fijo en Gautier, en quien la manera de decadencia resulta tan ingenua y espontánea que el lector de buen gusto siente la tentación de darle las gracias por no haber tenido ideas, en vez de hacerle sobre ello un capítulo de cargos. En su género es único: en cualquier otro se hubiera confundido entre los artistas más vulgares. Su amaneramiento y su *dilettantismo* es lo que le salva¹. Esta manera la ha definido él mismo exactamente en su estudio sobre Baudelaire: «Hay gentes que son *naturalmente amaneradas*. La sencillez sería en ellas pura afectación y una especie de amaneramiento en sentido inverso. Todo lo que tiene de encantadora la ver-

¹ Sobre Th. Gautier véanse Sainte-Beuve: *Nouveaux Lundis*, tomo vi; Montégut: *Nos Morts Contemporains*, 2.ª serie, 1884; el excelente libro del vizconde Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des Œuvres de Th. Gautier* (París, Charpentier, 1887, 2 vols., 8.º), que es un modelo de paciencia y exactitud bibliográfica, y el reciente estudio de Max du Camp (*Th. Gautier*, París, Hachette, 1890), en la colección de *Les Grands Écrivains Français*.

dadera inocencia, lo tiene de molesto y desagradable el falso candor.... ¿El poniente no tiene su belleza lo mismo que la mañana? Eso que impropriamente se llama estilo de decadencia, no es otra cosa que el arte cuando llega á ese punto de madurez extraña, propio y característico de las civilizaciones que envejecen: estilo ingenioso, complicado, sabio, lleno de matices y de refinamientos, que extiende siempre los límites de la lengua, explotando todos los vocabularios técnicos, tomando colores de todas las paletas, notas de todos los instrumentos, esforzándose por expresar el pensamiento en lo más inefable que tiene, y la forma en sus contornos más vagos y fugitivos. Se recordará á propósito de esto la lengua del bajo imperio romano, jaspeada ya con los verdores de la descomposición, y los refinamientos complicados de la escuela bizantina, última forma del arte griego *deliquescente*, pero tal es el idioma necesario y fatal de los pueblos y de las civilizaciones donde la vida facticia ha reemplazado á la vida natural, desarrollando en el hombre necesidades antes desconocidas.»

Con su poesía puramente formal y técnica, con su culto de la belleza robusta sustituido al culto de la palidez y de la muerte, con su indiferencia moral y su insensibilidad marmórea, con su afirmación tantas veces repetida de que el asunto nada importa al pintor ni al poeta, Th. Gautier produjo, como él mismo dice, una «bifurcación en la escuela romántica», lleván-

dose á los artistas puros, mientras que Víctor Hugo se convertía en profeta social, y Alfredo de Musset conservaba el culto de las almas apasionadas. Sin ser ni Musset ni Gautier espíritus críticos ó disolventes, como lo fué Enrique Heine dentro del romanticismo alemán, por ellos quedó rota en dos sentidos contrarios la unidad de la escuela, precisamente porque estaba cumplida totalmente su fórmula, y emancipada para siempre la poesía lírica en la inmensa variedad de sus manifestaciones. Todo era posible ya: desde los *Poemas Evangélicos* de Laprade, hasta las *Flores del mal*, de Baudelaire; desde los pequeños poemas de Coppée, hasta los *Poemas bárbaros y antiguos* de Leconte de Lisle; desde las meditaciones filosóficas de Sully-Proudhomme sobre *la justicia*, hasta las *Odas funambulescas* de Teodoro de Banville ó los sonetos impecables de Heredia: todo era posible menos el regreso á la oda académica y al poema didáctico. La poesía hética y descarnada de Malherbe, de Boileau y de J. Bautista Rousseau quedaba vendida para siempre.

Por el contrario, en el teatro, el triunfo de los románticos había sido puramente negativo y de consecuencias efímeras. Ni el arte de Shakespeare, ni el arte español, ni el arte de Schiller, conseguían aclimatarse en Francia: Víctor Hugo, con toda su magnificencia de poeta lírico, Alejandro Dumas con su intrepidez de ejecución y su temperamento poderoso é inculto, habían caído uno tras otro en el melodrama de

puñal y veneno. Se esperaban las obras maestras de la nueva escuela, y no llegaban nunca. La reacción era inevitable, y á muchos hombres de gusto empezaba á parecerles la poesía de *Fedra* y de *Atalia* no menos poética y más humana que la de *Hernani* y *Ruy-Blas*. Era una agradable sorpresa, al releer las obras antiguas, encontrar allí la vida del alma que faltaba en las modernas. Nadie pensaba en volver á levantar la barrera de las unidades, ni invocar de nuevo las supuestas reglas de Aristóteles, pero comenzaba á entenderse que la cuestión técnica no había sido más que secundaria, y que el nuevo teatro, cualesquiera que fuesen sus méritos, resultaba notoriamente inferior al antiguo en lo más esencial del arte dramático, en la representación viva de los caracteres y afectos humanos, y estaba además á cien leguas de los grandes maestros de otras partes á quienes sólo imitaba en el tumulto exterior. La reacción tenía que venir, y en gran parte la hizo la célebre actriz Rachel, después de 1838, dando nueva juventud con su admirable interpretación á las principales joyas del antiguo repertorio. En torno de la inspirada trágica vinieron á agruparse los clásicos dispersos y algunos transfugas de la escuela romántica que tenían autoridad como críticos ó como profesores (Nisard, Planche, Saint Marc-Girardin), y los aplausos concedidos á las antiguas tragedias fueron como el desquite de la turbulenta noche de *Hernani*. Pero es claro que la reacción no podía hacerse

exclusivamente con modelos del siglo xvii, y, buena ó mala, había que oponer alguna obra fresca á las de los innovadores. Y este fué el punto débil de aquella reacción, porque entre los pocos poetas que la siguieron, ninguno había que ni remotamente igualara en genio á Víctor Hugo ni á Dumas en talento escénico. Pero las cosas caen del lado de que se inclinan, y en 1843 estaban ya tan maduras para el descrédito del drama romántico, que la titánica concepción de *Los Burgraves* (lo único verdaderamente admirable que hay en el teatro de Víctor Hugo) era silbada el 7 de Marzo, y el 22 de Abril obtenía un éxito inaudito, aunque momentáneo, la *Lucrecia* de Ponsard, concebida según el sistema de la antigua escuela, con un poco más de movimiento, más pompa lírica y más atención al color local. Ponsard, sin tener nada de genio, era poeta muy estimable, tanto por lo menos como Casimiro Delavigne, y lo mostró luego en otras obras llenas de elegancia y sensatez; pero tuvo sobre todo la fortuna de llegar á tiempo, y la aprovechó como hombre hábil. La Academia Francesa, decretando á su tragedia un premio de diez mil francos, y llamándole muy pronto á su seno, vino á poner el sello de su autoridad al movimiento reaccionario. Pero aunque el drama romántico fuese ya un cadáver, el éxito de Ponsard no resolvía nada, porque ni el poeta era un nuevo Racine, ni él mismo creía posible volver á la fórmula antigua sino con grandes modificaciones. Así, más que poeta clásico, fué

poeta ecléctico, y pasado el fervor de la primera sorpresa, llegó más fácilmente al alma de su público con el drama semi-romántico de *Carlota Corday* y con la comedia enteramente moderna de *L'Honneur et l'Argent*, que con los *Homeros* y *Ulises*, que de vez en cuando continuó escribiendo. La tragedia clásica había muerto con el antiguo régimen, y era imposible resucitarla. La comedia había ido perdiendo en manos de Scribe y de sus colaboradores todo carácter literario. El drama romántico había abortado. La escuela del *buen sentido*, preconizada por Ponsard, no podía ser más que una escuela de medianía elegante y académica. Sólo una evolución realista podía salvar el teatro, y esta evolución, presentida por Diderot y realizada ya en la novela por Balzac, iba á pasar, aunque de un modo incompleto, á las tablas, creándose el drama de costumbres modernas y de tesis social, única forma que hoy subsiste, aunque no sin visos de próxima decadencia, que quizá anuncie los funerales del teatro mismo, á lo menos en su forma tradicional.

Con el fracaso de la tentativa romántica en el teatro, contrastaba el singular y admirable desarrollo de la novela. No fué la histórica la más afortunada, aunque grandes poetas líricos la cultivasen ocasionalmente. Ni el *Cinq Mars*, de Alfredo de Vigny, ni *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo (considerada meramente como novela, y prescindiendo del simbolismo arquitectónico) pueden competir en las condiciones

propias del género con las obras maestras del novelista escocés que á todos servía de dechado, y que á todos aventajaba en el don de la segunda vista histórica, y en la serena imparcialidad con que reconstruía el pasado. Había sido Walter-Scott anticuario de profesión, de vocación y de amor, y ninguno de los novelistas franceses lo era, aunque fuesen hombres de vivísima imaginación. A. Dumas, que los superaba á todos en el don de la inventiva, no menos que en ignorancia tan profunda como intrépida, y en total carencia de escrúpulos de estilo, echó por el atajo inventando una nueva especie de libros de caballerías, que sólo tenían de novelas históricas el nombre, pero que cumplían como ningún otro libro de entretenimiento el fin, subalterno é ínfimo sin duda, pero no á todos accesible, de entretener ingeniosamente las horas ociosas. Su desbordada vena de improvisador encontró ancho campo en la forma iliteraria del folletín, de la cual se le puede tener por inventor. En más de doscientas novelas que con bárbara fecundidad produjo, asistido por varios colaboradores, reunió tal suma de lances, complicaciones y embrollos estupendos, y de tal modo acertó á empeñar el interés y á suspender la curiosidad, que Europa entera estuvo pendiente de aquellas extravagantes y divertidísimas fábulas, y hoy mismo siguen entreteniendo á muchos, aunque por pedantesca preocupación se nieguen á confesarlo los mismos que no pueden menos de bostezar con los llamados ahora *documentos hu-*

manos. Para comprender el mérito singularísimo de Dumas, aun en ese género de producción atropellada á industrial, no hay más que compararle con sus inmediatos discípulos ó rivales, sin excluir á F. Soulié y á E. Sue, corifeos de la turba de vándalos que en pos de él inundó el folletín, no ya sólo con novelas pseudo-históricas que no solían traer más grave mal que enseñar historia falsa á los que nunca habían de aprender la verdadera, sino con informes engendros socialistas y con bestiales y malsanas representaciones de la vida actual, pintándola como paraíso de todas las concupiscencias. Moralistas de los menos rígidos dieron la voz de alarma contra esa literatura demagógica y encanallada, que desde 1840 á 1848 fué una excitación continua y violenta á todas las malas pasiones que hierven en el populacho de las grandes capitales. La novela de propaganda socialista apenas pertenece al arte, pero ha tenido acción eficaz en la historia de las convulsiones morales de nuestro siglo, y es imposible dejar de mencionarla como signo de los tiempos.

Hubo, por otra parte, una gran personalidad literaria que, á lo menos por algún tiempo, pareció confundirse en el grupo de los agitadores más violentos, á quienes se acercaba por sus ideas, pero no por su estilo, que fué desde el primer día perfecto y de admirable elocuencia. Si las teorías sociales de Jorge Sand (1804-1876) han envejecido, y ya ni peligro ofrecen como no sea á espíritus muy desprevenidos ó muy cán-

didos : si las mismas extrañas reivindicaciones de los derechos del amor y de la independencia de la mujer, materia constante de sus primeros escritos, han perdido de puro absurdas toda virtud corrosiva y yacen olvidadas con los mismos libros que las consignan : si ha perecido, en suma, toda la parte deleznable y transitoria de sus obras, todo lo que escribió antes de *ser ella misma*, antes de recobrar y afirmar su inspiración personal y su verdadero idealismo, confundido y revuelto por muchos años entre el fárrago de utopías y palingenias sociales que sucesivamente inocularon en su espíritu los Léroux, los Reynaud, los Cabet y otros personajes de la misma laya (mostrándose así una vez más que en materia de conceptos generales la mujer vive siempre de reflejo) : si, en suma, el río del olvido se ha llevado apresuradamente á *Valentina*, á *Lelia*, á *Espiridión*, á *Jacobo* y á *Consuelo*, con otros mil engendros teosóficos, humanitarios y anti-conyugales que fueron escándalo de su tiempo, toda esta depuración no ha servido más que para realzar la noble y serena poesía de aquellos otros libros de la segunda época de Jorge Sand, en que, apaciguada su ardiente imaginación (que por raro caso se unía á un temperamento calmoso y aun frío), empezaron á ceder el paso las nieblas de su mente á las visiones del arte puro y á la radiante luz de la belleza.

Esta conversión literaria, que data de 1846 por lo menos, nos ha valido las obras de Jorge

Sand más puras y más exquisitas, sus idilios del Berry, sus pinturas de costumbres rústicas, *La Mare au Diable*, *La Petite Fadette*, *François le Champi* y tantas otras, continuadas casi sin interrupción hasta su muerte, y que dieron á su vejez, tranquila y respetada, una aureola de gloria muy diversa de la siniestra luz que la había rodeado en sus escandalosas mocedades. Tomada en su integridad la serie numerosísima de las publicaciones de Jorge Sand, puede considerarse como la expresión más completa del idealismo romántico en la novela. Prescindiendo del género histórico, que cultivó muy rara vez, y esto de un modo quimérico y extravagante, todas las formas del pensamiento idealista tienen larga representación en el conjunto de sus obras, y bajo este aspecto adquieren interés hasta las más endebles y absurdas ; como espejo fiel que son de todo lo que se sentía y se pensaba en torno de su autora. La novela íntima ó de pasión solitaria, indomable y soberbia, el René femenino (*Lelia*), la novela de conflictos domésticos y tesis antimatrimonial (*Valentina*, *Indiana*, *Jacobo*), la novela pseudo-teológica, con las fantasías del *Evangelio Eterno* y de la religión del porvenir (*Espiridión*), la novela druídica ó de supersticiones célticas (*Juana*), la novela teúrgica, iluminista y simbólica (*Consuelo*, *La Condesa de Rudolstadt*), la novela socialista (*El Molinero de Angibault*), la novela bucólica, cuyas muestras más insignes hemos citado ya, la novela de costumbres aristocráticas, todas,

en medio de la profunda diferencia de su contenido, tienen una estética común que sólo en las obras que podemos llamar de la tercera manera (esto es, posteriores á la temporada de efervescencia socialista), ha podido campar sola y libre de otras preocupaciones, pero que infundió aún en los primeros libros todo lo que tienen de realmente poético, é hizo á su autora conservar cierta especie de virginidad artística en medio del fárrago de sistemas á que sucesivamente prestó el encanto de su estilo. Esta teoría es poco más ó menos la misma que hoy vuelve á enunciarse con el título de *novela novelesca*.

Oigamos cómo la explana la misma Jorge Sand en uno de sus preámbulos: «Cuando comencé á escribir novelas, no había pensado en teoría alguna; pero poco á poco fué formándose en mí casi de un modo instintivo la teoría que voy á exponer y que he seguido constantemente, casi sin darme cuenta de ella. Conforme á esta teoría, la novela debe ser obra de poesía tanto como de análisis. Requiere situaciones verdaderas y caracteres reales, que se agrupen alrededor de un tipo destinado á resumir el sentimiento ó la idea capital del libro. Este tipo representa generalmente la pasión del amor, puesto que casi todas las novelas son historias amorosas. Según la teoría enunciada, hay que idealizar este amor, y por consiguiente el tipo; no dudando en concederle todas las potencias cuya aspiración podemos sentir, y todos los dolores

cuyas heridas hemos sentido nosotros mismos ó hemos visto sentir á otros. Pero en ningún caso se ha de tolerar que los acaecimientos fortuitos le envilezcan: ha de morir ó triunfar, y por eso no ha de haber reparo en concederle excepcional valor en la vida, fuerzas superiores á las del vulgo, encantos ó dolores que sobrepujen totalmente la habitual condición humana, y aun, si se quiere, la verosimilitud admitida por la mayor parte de las inteligencias. En resumen, idealización del sentimiento que forma el asunto, dejando al arte del narrador el cuidado de poner este tipo dentro de un conjunto de condiciones, y en un cuadro de realidad bastante sensible para hacerle resaltar.»

Esta teoría, tan claramente expuesta, explica á la vez que la manera artificial con que Jorge Sand construía sus héroes, la atmósfera de pureza artística y de elevación suave, que envolvió siempre hasta sus concepciones más insanas y sus delirios más abominables. Es cierto que esta misma idealización mística los hizo por de pronto más peligrosos, sirviendo muchas veces de tenue veladura á impulsos muy carnales. Pero el culto del ideal nunca es estéril, y á veces salva de los peores pasos al artista por una especie de moralidad suplementaria é imperfecta, que pudiéramos llamar la moralidad del gusto. Y ésta, unida á cierto fondo de nativa bondad, que Jorge Sand no perdió nunca, la fué conduciendo por grados desde los abismos del ideal turbulento, egoísta y amotinado contra toda ley divina y

humana, hasta el ideal generoso y quimérico de la reforma social, y desde éste hasta el ideal modesto, apacible y resignado de la vida más sencilla y más próxima á la madre tierra, que la hace partícipe de sus vitales energías y de su augusta calma. Quédese para Zola el discutir si los aldeanos que pintaba *la buena castellana de Nobant* carecen ó no de realidad, sin duda porque no blasfeman ni se revuelcan en la inmundicia como los de *La Terre*; y bástenos á nosotros consignar que estas nuevas geórgicas que tienen algo de la casta gravedad de la musa antigua: estas obras de admirable poesía, no afeminada, no de égloga ni de abanico, sino saludable, robusta, sincera; no nacida tampoco de la brutal pesquisa de un momento (propia más que de un novelista, de un comisionado de premios), sino de comunicación íntima, familiar y simpática con el alma del hombre de las *labores profundas*, no han sido extrañas de ningún modo á la predilección concedida á tales asuntos por los novelistas rusos, hoy tan celebrados, y á la especie de piedad con que los tratan. Lo que grandes poetas habían hecho en la epopeya, Jorge Sand lo llevó á la prosa, creando la novela idílica, que es la parte más noble y subsistente de su obra. Por este lado, su arte no está tan muerto como dicen, y en Turguéneff y en Tolstoi se le encuentra transformado; mientras que otras partes de su genio prosiguen influyendo en el vigoroso espíritu de la mujer que con el nombre de Jorge Elliot des-

cuella en primera línea entre los novelistas ingleses¹.

Antítesis del arte apasionado de Jorge Sand fué el arte frío, correcto, impasible, de Próspero Mérimée (1803-1870), tenido universalmente por el prosista más clásico y perfecto de la moderna literatura francesa. Muchos le aventajan en el color: en la limpia severidad del dibujo no le ha vencido nadie. Su manera narrativa, rápida, algo seca y llena de nervio, es la perfección de la novela corta; no se puede contar mejor: sin declamaciones, sin énfasis, sin aparato pintoresco, sin descripciones formales, sin más detalles que los precisos y característicos, grabados hondamente como en una plancha de acero. Por su perfección tiene esta prosa la misma transparencia que la de Voltaire: ni siquiera parece estilo. Esto sí que es ceñir la palabra á la realidad, y así se logra la visión precisa de ella, y no con esas impo-

¹ Se ha escrito mucho acerca de Jorge Sand desde los tiempos de Sainte-Beuve y G. Planche hasta nuestros días. Los últimos estudios dignos de recuerdo, son el de Caro en *Les Grands Écrivains Français* (1887) y el de E. Zola. Sin haber escrito propiamente libros de crítica, J. Sand expuso incidentalmente sus ideas artísticas y literarias en varias novelas (*Consuelo*, *Les Maîtres sonneurs*, *Teverino*, *Autour de la Table*, *Lettres à Marcia*, etc.) y también en su correspondencia y en sus preámbulos. Una de las grandes pruebas de su intuición estética y de su gusto, consiste en haber adivinado el genio lírico de Mauricio de Guérin, publicando el asombroso fragmento de *El Centauro*, que es una de las grandes cosas de la poesía francesa de este siglo, aunque escrito en prosa.