# LA NOSTALGIA DE LA HISTORIA: LOS SOLLOZOS OLVIDADOS DE *LA LITERATURA FRANCESA MODERNA*

**Yago Rodríguez Yáñez**

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. CAMPUS DE LUGO.)

Los tres tomos que doña Emilia compuso bajo el título de *La Literatura francesa moderna* (recogidos en sus *Obras Completas*), cuyas denominaciones respectivas responden a los epígrafes de *El Romanticismo* [Madrid, Administración, 1910], *La Transición* [Madrid, Vicente Prieto y Cía. Editores, 1911] y *El Naturalismo* [Madrid, Renacimiento, 1914], así como el proyecto de creación de un cuarto volumen (*La Decadencia o Anarquía*) se caracterizan por el talante expositivo de la Condesa en el que se vislumbran sus antipatías y predilecciones, trascendidas por el análisis global efectuado en una tercera fase basada en la profundidad de criterios y la mayor parte de las veces depositaria de un saber innovador.

Los autores y las obras citadas reciben sus respectivas denominaciones en la lengua original, a pesar de que Pardo Bazán se hiciese eco de las convenciones de su época por lo que se refiere a la adaptación a la fonética castellana de las mismas, cualidad perceptible aún hoy en la mención de escritores como *Julio Verne*.

El aparato general consta de una estructura sistémica que para sí quisieran muchos de los manuales de didáctica literaria actuales, en tanto que su inconfundible estilo se nutre de múltiples anécdotas referidas a la existencia de los más destacados escritores. Resulta sintomática la admisión de la deuda que las Letras Hispánicas mantienen con relación a la producción francesa, especialmente en una época a la que no eran ajenas las disensiones y rencillas.

Los juicios realizados destilan una gran modernidad, plasmados en la búsqueda de hábiles filiaciones entre las diversas manifestaciones narrativas manejadas, como sucede en la construcción de *Paul et Virginie*, en donde observamos con la autora una continuación de *Robinson Crusoe* y su carácter de antecedente de *Atala*, o en la individuación de la obra de André de Chénier, en la que se nos plantea el interrogante de un supuesto romanticismo.

La impronta historiográfica impregna las valoraciones pardobazanianas, que intentan rehuir los tópicos santificadores en beneficio de una crítica

neutral, objetividad que la mayor parte de las veces no consigue, aunque la sinceridad se manifiesta en el entendimiento de las diferentes figuras por medio de una visión estrictamente vinculada a sus escritos, a pesar de que en ocasiones se deje llevar por un talante enaltecedor. Quizás la caracterización de las personalidades de Chateaubriand y de Madame de Staël pudiera parecer excesivamente elogiosa, si bien hemos de comprender que en ellas residen los comienzos del pensamiento independiente, marginado en ciertos casos por la acción de la autoridad. El creador de Saint-Malo alberga en *Les Martyrs* la tesis práctica de *Le Génie du christianisme*, puesto que las divinidades cristianas son capaces de expresar la belleza contenida en los ritos clásicos del paganismo, equivalencia que estéticamente se traduce en la eliminación de las máximas de Boileau, quien creía imposible la expresión de los misterios terribles contenidos en Homero; Dante, Tasso, Milton y Chateaubriand demostraron la postura contraria, orden al que se aferra Pardo Bazán al interiorizar el tono épico de que se nutrieron los autores citados, acreedores todos de la solemnidad intrínseca al énfasis de una versificación rotunda, aunque Chateaubriand, si bien semeja el prototipo de un ideal lapidario de literatura, lo cierto es que su epopeya ha sido un fracaso, amparada en una oposición estricta al arte helénico.

Las siguientes aportaciones se centran en la atribución del rango *walterescotiano* a Alfred de Vigny, que además procuró seguir la estela de Shakespeare, mientras que la documentación del "yo" enlaza con la cosmovisión romántica, personificada en Byron, Espronceda o Pushkin en virtud de la extinción de la colectividad. Por encima de todos estos poetas parece superponerse el acento de Victor Hugo a causa de la universalidad de su compromiso, en el que la potencialidad de los claroscuros se combina con un aparente españolismo, al tiempo que es saludado en calidad de *último romántico* merced a sus facultades líricas, las cuales habían de hacer frente a las nuevas corrientes artísticas, que en último término se beneficiaron de su genio, tal y como ejemplifican Flaubert, Goncourt, Verlaine o Mallarmé.

Literatos como Lamartine, Thiers o Béranger (en la actualidad los dos últimos poco atendidos) no son excluidos en modo alguno del lugar meritorio que están destinados a ocupar, a pesar de que hayan perecido en el más absoluto de los olvidos. A este afán por ubicar los personajes talentosos en los espacios más representativos se le puede achacar una excesiva protección enraizada en ocasiones en un acervo político, aunque con posterioridad Pardo Bazán ejerce una crítica neutral y la mayor parte de las veces

innovadora; bien es verdad que Béranger (el *chansonnier* francés) disfrutó del amparo de Luciano Bonaparte y que en la Revolución de 1830 renunció a sus premisas republicanas acatando la voluntad monárquica, pero no es menos cierto su posicionamiento anticlerical.

Puede que Barbey d'Aurevilly haya sido un monárquico legitimista a ultranza, asentado en una familia defensora de los valores del Antiguo Régimen y que goce de la mayor estimación de doña Emilia, no obstante lo cual tras este acercamiento monolítico se atisba el análisis de las cualidades puramente estéticas en un momento en el que la marginación de ciertos autores suponía poco menos que un artículo de fe.

El instrumento manejado en todos los comentarios ha de basarse en el multiperspectivismo, desechando cualquier resquicio de prejuicio que pudiera hacernos desatender una realidad compleja en los más variados factores de que consta. Si bien las herramientas ideológicas resultan de utilidad en primera instancia, enseguida comprendemos el conjunto de ideas que salpican esa inicial aproximación, pues al lado de estas convicciones pululan aportaciones de una entereza sorprendente, ejemplificada en una constante defensa de autores escasamente considerados. A este grupo pertenece Théophile Gautier, el más claro exponente de la escuela del *arte por el arte*, etiqueta a la que se le añade el calificativo de *cismática*, observación en absoluto baldía si atendemos a la eterna batalla entre los antiguos y los modernos.

La esencia de su concepción poética se derrama en un molde de condición expresamente pictórica, alusiva a su formación como artista plástico, característica atestiguada en la composición titulada "La nue" (perteneciente a *Émaux et camées*), alegato de una escritura desnuda inspirada en Carlotta Grisi. La escritora señala que el interés de Gautier por las publicaciones periódicas jamás fue reconocido, y ello a pesar de haber compuesto infinidad de artículos acerca de escritores y demás artistas en general, hecho que motivó hubiese definido dicha actividad a través de la imagen de *un árbol que pierde cada noche las hojas y nunca llega a dar fruto.*

Pardo Bazán incide en la sonoridad y riqueza del lenguaje de Gautier, arrimado a las pinceladas de Zurbarán o de Valdés Leal y acompasado por las evocaciones míticas, que son matizadas en función de los recursos rítmicos, aunque le recrimina de forma un tanto cariñosa el "Prólogo" a *Mademoiselle de Maupin* para finalmente reconocerlo como un poeta de menor valía que Hugo y Verlaine, estandartes de sus respectivas escuelas, a las que trascendían a causa de su genio. Añade que *Le capitaine Fracasse* (1863)

EMILIA PARDO BAZAN
CONDESA DE PARDO BAZÁN

OBRAS COMPLETAS
TOMO XLIII

**El lirismo en la poesía francesa**

OBRA PÓSTUMA

COMPAÑÍA IBERO-AMERICANA DE PUBLICACIONES (S. A.)
RENACIMIENTO
MADRID — Puerta del Sol, núm. 15
BUENOS AIRES — Calle de Florida, núm. 251

Cuberta da primera edición de *El lirismo en la poesía francesa* de Emilia Pardo Bazán, prologada por Luis Araújo-Costa. [Póstumo, 1926]
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

supone el anticipo de *Cyrano de Bergerac*, gracias al cual Edmond Rostand lograría alcanzar las mieles de la gloria, mientras que Gautier se consumiría en el anonimato, asaltado por las constantes preguntas de la sociedad acerca de las labores que realizaba durante la jornada, como si no fuesen suficiente muestra los alrededor de ciento cincuenta volúmenes que recogen solamente su producción periodística.

Las disquisiciones forjadas en torno al drama romántico permanecen exentas de cualquier destello de patriotismo, circunstancia que propicia la comparación en su justa medida entre las dramaturgias española y francesa del siglo XVII. La contraposición esencial consiste en la complexión romántica que actúa a modo de aureola en el teatro de Lope de Vega, Calderón o Tirso, divergente del paradigma clásico galo, que sustentado en los presupuestos aristotélicos y horacianos poseía una mayor vigencia en los estudios de Boileau. Con la alusión a la llegada de la centuria ilustrada asistimos al *atrofiamiento del género*, hasta el punto de que la degeneración deriva en los excesos clasicistas y paródicos por lo que se refiere a los contextos francés y español, respectivamente. Una vez concluido el período revolucionario se produce el estancamiento teatral, coordenada compartida con el Imperio, en el que únicamente encontramos a Marie-Joseph de Chénier como personalidad señera, acta fundacional de la venidera Restauración monárquica, con cuyo empuje se identifica Pardo Bazán.

Es interesante la presencia de Casimir Delavigne, creador de las *Vêpres siciliennes*, enriquecida aun más con la utilización de documentación relativa al comediante Talma, que refuerza la índole integral de la erudición de la escritora gallega.

La comparación de los modelos dramáticos de Shakespeare y de Victor Hugo refleja el matiz convencional que encierra una verdadera pulsión vital en el marco del primero, manejada a través de la verosimilitud del desenlace, contrariamente a los mecanismos drásticos y efectistas de que hace gala *Hernani*.

La constatación de la curva descendente operante en el eje accional de Hugo no hace sino codificar la expresión receptiva de un público que se halla huérfano desde el punto de vista orientativo, terreno mejor asentado en palabras de la Condesa por parte de Alexandre Dumas padre, a quien ya Larra admiraba a causa de las pasiones verdaderas vertidas en el lenguaje pasional de su concepción dramatúrgica.

El nombramiento de descubridor de los subgéneros *histórico-novelesco*, *histórico* a secas, *de intriga*, *de pasión* e incluso *jurídico* asignado al mayor

de los Dumas redunda en un análisis pormenorizado del panorama dramático francés, a lo que se suma su acérrima defensa de las obras de dicho autor, que nada tienen que envidiar a *Don Álvaro, Don Juan Tenorio* o a *La dame aux camélias*. Esta actitud reivindicativa subyace al anhelo por desterrar las categorías estancas respecto a los genios impuestos por los presupuestos dominantes, pensamiento avanzado habida cuenta de que los Parnasos literarios concentran nóminas exclusivistas, a las que la propia escritora debió hacer frente.

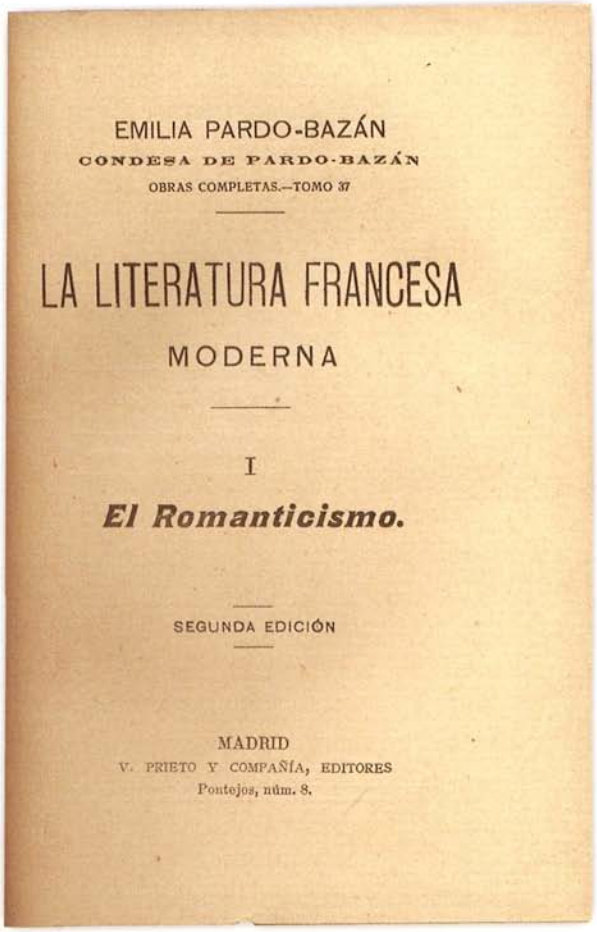
Las anotaciones referentes a la novela romántica inciden en la noción de extravío aplicada al sendero cursado por la misma, lo cual no impide la aparición de ciertas excepciones que suponen justos aciertos de un movimiento que había catapultado los géneros de la lírica y de la historia. En este camino se engasta *Salammbô* (texto compuesto por Flaubert), situación curiosa si pensamos en *Madame Bovary*, obra que no hace sino enterrar los sueños en una realidad que no admite réplica. Con *Salammbô* las ilusiones se trasladan al universo oriental, cuyos recuerdos míticos destilan un sabor imposible fraguado en torno a las batallas libradas por los cartagineses, en donde se comprueba el discurrir de un lenguaje asociado a connotaciones legendarias, mientras que en *Madame Bovary* la aparente provocación del estilo utilizado rezuma más bien el carácter dramático escondido tras los ambientes cotidianos.

En absoluto debemos considerar secundarios los apuntes que ahora nos ocupan, puesto que en ellos se materializa el establecimiento del auténtico canon literario, encabezado en el plano teatral por Racine, Corneille y Molière, a los que es posible yuxtaponer el nombre de Voltaire en los peldaños inferiores de la cadena.

Ante la tradicional divergencia entre Victor Hugo y Émile Zola son aducidos puntos de contacto perceptibles en el dominio del poema épico, esto es, en la utilización del *protagonista impersonal o simbólico*, deducción que ilustra la sagacidad de la Emilia lectora.

Quizás en la valoración de *Le Juif errant* de Eugène Sue se revele el resentimiento, provocado por el ámbito de escándalo en el que está inscrito el citado libro, así que la Condesa se hace eco de las voces que reclaman su total prohibición, de igual forma que en George Sand subraya la confluencia del desarrollo y de la posterior fragmentación del Romanticismo, rasgos que ya habían sido contemplados por Brunetière.

Con la llegada de Théophile Gautier los orígenes románticos se derrumban en favor de una nueva ideología literaria que agrupa modalidades



EMILIA PARDO-BAZÁN

CONDESA DE PARDO-BAZÁN

OBRAS COMPLETAS.—TOMO 37

LA LITERATURA FRANCESA

MODERNA

I

*El Romanticismo.*

SEGUNDA EDICIÓN

MADRID

V. PRIETO Y COMPAÑÍA, EDITORES

Pontejos, núm. 8.

Portada da segunda edición de *La Literatura Francesa Moderna, I., Romanticismo,* publicada en 1910.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

EMILIA PARDO BAZAN
CONDESA DE PARDO BAZÁN

OBRAS COMPLETAS
VOLUMEN XLI

LA LITERATURA FRANCESA MODERNA

El Naturalismo

COMPAÑÍA IBERO-AMERICANA DE PUBLICACIONES (S. A.)
RENACIMIENTO
MADRID
Puerta del Sol, núm. 15
BUENOS AIRES
Calle de Florida, núm. 251

Cuberta de *El lirismo en La Literatura Francesa Moderna, III., El Naturalismo,* publicado no tomo XLI das *Obras Completas* de la escritora en 1914.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

aparentemente contrapuestas, tales como la perfección de Théodore de Banville o el colorido que subyace a los hermanos Goncourt. Precisamente la escritora gallega realiza una sutil relación entre la Germinie de los Goncourt de *Germinie Lacerteux* y la Benina de Pérez Galdós de *Misericordia*, de tal modo que semejante aseveración implica un anhelo por acallar las voces que negaban tajantemente las conexiones entre ambas literaturas, documentadas en el propio autor canario en el influjo de Balzac.

Debemos reseñar siquiera tangencialmente la figura de Daudet, quien alcanza la categoría de autor consagrado con *Tartarin de Tarascon*, siempre a juicio de doña Emilia, que quizás en esta ocasión se excedió en la consideración de este autor de raigambre costumbrista (no en vano acudió a las reuniones literarias que organizaba), conocido mayoritariamente a través de *Lettres de mon moulin*, alegato de una atmósfera rural que se resiste a ser cercenada.

Es frecuente la irrupción de comentarios y anécdotas superpuestos al esquema historiográfico, entre los que destaca la empresa anticatólica que llevó a cabo Sainte-Beuve, poco menos que tachada de ignominiosa y relacionada con un sectarismo dispuesto a obtener a cualquier coste la popularidad.

*La Literatura Francesa Moderna* concentra una abundante zambullida psicológica, en el sentido de que los acontecimientos interiores tienden a desarrollarse en los conflictos argumentales de las novelas de Balzac, cuyos protagonistas requieren la generalización de los intereses particulares con el objetivo de universalizar su naturaleza.

La impersonalidad de los realistas y de los naturalistas concuerda con la estructura de la Transición, etapa en la que el arte disuelve los principios románticos con la finalidad de alcanzar su substancia, vigente en la andadura híbrida de un escritor como Stendhal. Notemos la advertencia acerca de la plausible catalogación de estos creadores como *precursores del naturalismo, testamentarios del romanticismo* o incluso como *precursores de las corrientes modernistas* en función de la multitud de tendencias que acoge su pluma.

El surgimiento de disquisiciones en torno a los prolegómenos del Realismo y la búsqueda de su caudillo inicial entronca con la encrucijada que supone Champfleury, autor marginado donde los haya y que sin embargo adopta la postura de un arte que poco a poco se va mimetizando en un transmitir la existencia misma; frecuentes son las reflexiones consagradas a la desautomatización de los tópicos acerca de la novela y del teatro, entre los

cuales destaca la aportación de su intrínseca inmoralidad, estatuto que rechaza Pardo Bazán amparándose en una sociedad responsable de la subversión de valores, apreciación en la que reside una amalgama de observaciones del entorno cotidiano. Con horror contempla el advenimiento del año 1848 como la génesis de los *revolucionarios comuneros,* prisma aprovechado para realizar una evocación minuciosa de Zola.

La viveza del estilo se convierte en trasunto de las clases sociales, orientación justificada como el culmen de una literatura dispuesta a precipitarse en el abismo, desolador panorama predicho con la intención de detallarlo en una próxima publicación que nunca llegó a aparecer. Tales extremos alcanzados por el Naturalismo fueron denostados por la autora a causa de sus teorías estéticas y condicionamientos doctrinales, cuyo anclaje influyó en la catalogación de los nuevos movimientos culturales, de por sí estrechamente ligados a la aparición de lo que la mentalidad conservadora calificaba de falaces pensamientos.

Estaríamos equivocados si pensásemos que la erudición de doña Emilia se reducía a terrenos únicamente creativos con relación a las ocupaciones literarias, ya que su interés por las labores de crítica la empujó hacia la investigación de los fundamentos que motivan el nacimiento de la poética específica que vehicula cada período. Cobra importancia la impronta de Brunetière, al que no recuerda tan solo en esta obra, sino que también le dedica un escrito recogido en el diario *La Nación,* publicado el domingo 10 de diciembre de 1911. Su ascendiente es tratado por debajo de Sainte-Beuve (al que dispensa encendidas alabanzas y zahirientes pullas) y de Taine, pero por encima de Anatole France y de Jules Lemaître, mientras que Paul Bourget es aludido a pesar de su oposición al Naturalismo.

El análisis de la *decadencia* adquiere una dimensión pormenorizada en los manuscritos de la Condesa conservados en los Archivos de la Real Academia Galega, en cuyas líneas se postula que el incentivo que supuso el movimiento romántico desencadenó en última instancia la situación de crisis, frenada tras la desaparición de tal ideal artístico, ya que bajo sus principios *la literatura era signo parlante de la historia,* de cuya *entraña social salía el contenido de la expresión literaria.* La calificación de este período como *tendencia de inversión* no obvia la imposibilidad de identificar el Modernismo con el Decadentismo, a causa de que éste último desarrolla matices extensibles más allá de las formas primigenias, en tanto que *el Modernismo no es sino una de sus modalidades,* tal vez *la más asiática* de todas ellas, en la que el conjunto de influjos se bifurca en senderos

EMILIA PARDO-BAZÁN

CONDESA DE PARDO-BAZÁN

OBRAS COMPLETAS.—TOMO 39

LA LITERATURA FRANCESA

MODERNA

II

*La Transición.*

MADRID
V. PRIETO Y COMPAÑÍA, EDITORES
Pontejos, núm. 8.
1911

Portada de la primera edición de *La Literatura Francesa Moderna, II. La Transición*, publicada en 1911.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

complementarios que llegan a encontrarse en la variedad de estilos del pensamiento. Preludios de la decadencia son Vigny, Gautier y Sainte-Beuve según el parecer de la autora, que tacha a Verhaeren y a Victor Hugo de *alucinados*, calificativo éste último que no implica de por sí el alcance de la genialidad, puesto que el creador de *Les feuilles d'automne* semeja situado *muy lejos de la perfección*, secuencia que trasluce la variedad de criterios que de Hugo tenía la Condesa.

La señalización de las similitudes entre Hugo y Verlaine demuestra un profundo interés que se desarrolla más allá de los aspectos formales, línea continuada a través de la exploración de las divergencias entre los decadentes rusos y sus homólogos occidentales; no son pasadas por alto las reminiscencias morbosas de una obra como *Resurrección*, cuya apariencia inocente esconde al parecer de Pardo Bazán una historia inquietante, fundamentada en los abusos cometidos por el príncipe Nejliúdov en la persona de su antigua criada Katia Máslova. Quizás el entendimiento de la Condesa no reparase en el argumento de la novela citada como epicentro formador de la conciencia, elemento que atribuye un papel equitativo a los héroes y a los desposeídos, constituyentes ambos de un mundo desgajado que la voz narrativa y los diálogos recomponen.

La veta individualista subyacente a *Crimen y castigo* admite los comentarios poco elogiosos de doña Emilia, aunque el expreso protagonismo y el análisis psicológico practicado en Rodion Raskólnikov hallan ciertas afinidades en la profundización de las intimidades de Asís Taboada en *Insolación*. Extraemos de los cotejos de la autora su desconfianza hacia los métodos literarios que desatan en demasía el fluir mental, a pesar de que ella misma los hubiese acogido en determinadas ocasiones.

El valor de Prudhomme (embargado de pesimismo) es asentado en la denominación de la saga de los *desilusionados*, senda transitada por todas aquellas almas cansadas que en su errante peregrinar *han comido la manzana de ceniza*. La invocación del dualismo organizador de su estética abarca el universo zoliano, igualmente presentador de una realidad brutal que sirve de contrapunto al *optimismo candoroso*, esquema propuesto desde la perspectiva inversa. Ante esta escisión interna la poesía constituye un paraje recóndito en el que consiguen posarse las limitaciones del ser, absoluto fracaso de unas criaturas condenadas a perderse en la sombra de sus propios claroscuros.

Las semejanzas entre Émile Zola y Coppée se transmiten por medio de moldes estructurales distintos, pero en verdad el modernismo del segundo *no es sino el*

*naturalismo aplicado a la poesía lírica,* terreno éste en el que la Condesa efectúa las innovaciones de mayor trascendencia.

Basándose en los datos de una encuesta emprendida por Jules Huret, la escritora coruñesa constata que por aquel entonces curiosamente Mallarmé ocupaba un puesto superior a Victor Hugo en el Panteón literario, lo que añade nueva información acerca de las disidencias mantenidas con una *vox populi* que tradicionalmente había elevado en un pedestal al romántico de Besançon.

Útiles resultan las diferencias aportadas en torno a los *cultos españoles* y al hermético Mallarmé, puesto que los primeros se alimentan de las enseñanzas clásicas y del Renacimiento en particular, mientras que el segundo traduce el desglose del Romanticismo. Pardo Bazán incluso se retrotrae a Góngora, cuya dificultad radicaba en el intelectualismo por contraposición al simbolista francés, quien inventaba la oscuridad desde un enfoque sentimental, atento a la *subordinación de la significación lógica de la palabra* en beneficio de su naturaleza musical, empapada de una tríada sensorial vertida en las concepciones de *accesibilidad, espiritualidad* y *esoterismo.*

Las referencias a Maetterlinck (Metterlinck, según la Condesa) se extraen del Curso de cuatro conferencias impartidas por encargo del Ministerio de Instrucción Pública en calidad de *catedrático* de las Literaturas Contemporáneas de las Lenguas Neolatinas. Maetterlinck es caracterizado como nebuloso, envuelto en el misterio de sus obras teatrales engastadas en filosofía, así como la polígrafa gallega se identifica con la protesta del creador de *L'intruse* ante los planteamientos desarrollados por la escuela naturalista, contrariamente a la postura adoptada por Lemonnier. Si bien en un principio doña Emilia confiesa el escaso agrado que le causan los libros filosóficos y doctrinales del escritor belga, en último término su opinión acerca de los mismos se modifica, lo que supone una contradicción que refleja la evolución de su pensamiento.

En *La cuestión palpitante* son denostados los contenidos fatalistas manejados por Zola en función de parámetros religiosos, matrimonio difícil de sostener hábida cuenta de las fricciones indiscutibles entre ambos participantes. La solución de la Condesa ante dicho problema surge de un talante ecléctico que se resiste al destierro de todo un arte, pues únicamente las prerrogativas de Zola se han rendido, a lo que contribuyó sin duda el manifiesto de Brunetain, Rosny, Descaves, Margueritte y Guiches. Fusión de las diversas corrientes estéticas es *La Quimera,* en la que Naturalismo, Decadencia y Espiritualismo no hacen sino proseguir las directrices instituidas

desde Francia, de modo que los atisbos de escasa fiabilidad literaria semejan estar en estrecha relación con la bajeza infiltrada en las sociedades, por lo que es justo imaginar que la actitud propugnada por doña Emilia trata de conciliar la fe y la razón.

Desde luego no se atrevía a realizar interpretaciones sin antes haber recabado conocimientos más que suficientes para entender la complejidad circundante, contrariamente a Valera o a Segismundo Moret y Prendergast; éste último apuntaba el perverso influjo del Naturalismo en la poesía española, a lo que responde Pardo Bazán en *La cuestión palpitante* con la imposibilidad de documentar tal apreciación.

En la composición citada la escritora gallega documenta que Valera desprecia a Zola y a Daudet sin haberles dado siquiera la posibilidad de superar *un donoso escrutinio,* como si las obras enmarcadas en un movimiento concreto no poseyeran aristas que las diferenciasen de la simiente original.

La concepción desarrollada por Pardo Bazán responde a un esquema dialéctico y tripartito, el cual sirviéndonos de los fundamentos hegelianos avanza mediante un estadio inicial llamado *tesis* que es necesario traspasar, ya que la mayoría de las veces se conforma mediante opiniones superficiales forjadas desde un ángulo impresionista y anecdótico. Con la *antítesis* los diversos creadores se ven envueltos en una pugna entre el ideario moralizante y conservador de la Condesa y su vertiente estrictamente literaria, causante de la *síntesis* final, en la que los juicios emitidos hasta entonces dejan paso a una visión objetiva, plenamente trascendente.

Apuntados algunos de los comentarios más innovadores de Pardo Bazán en esta obra de raigambre histórica, no podemos obviar las lagunas que en la misma sobresalen, por más que la autora haya mimado con todo detalle los autores y etapas objeto de su estudio, lo que no significa no tuviese noticia de tales realidades, sino que más bien fueron asimiladas por el vasto panorama literario. Antes de señalar los autores excluidos del canon, hemos de confesar que la mayoría de ellos no pueden ser considerados como tales, dado que prácticamente todos los escritores pertenecientes al grupo de los ausentes no habían atisbado las creaciones por las que alcanzarían el éxito e incluso ni siquiera habían comenzado su producción en el momento en que *La Literatura Francesa Moderna* fue publicada.

Reclama un apartado especial Marcel Proust, ya que no en vano recupera un tiempo pasado por medio del despertar de la conciencia, que se sitúa en el perpetuo instante de la Historia, captado por las teorías de Henri Bergson. *À la recherche du temps perdu* fue publicado entre los años 1913-1927,

en tanto que Pardo Bazán falleció en el año 1921, de tal forma que pudo haber tenido acceso a las cuatro primeras partes en que se subdivide la creación proustiana, compuesta por un total de siete libros que sin lugar a dudas hubieran dejado huella en la concepción cronológica del relato realista.

Quizás la falta de Arthur Rimbaud sí entrañe su desconocimiento, máxime cuando la autora dedica un número suficiente de páginas a Paul Verlaine, puesto que no cabe pensar en una censura a causa de su agitada existencia, ya que otros autores estudiados se identifican igualmente con la bohemia, tales como Musset o Gérard de Nerval. La biblioteca de la Condesa carecía de los nombres de Rimbaud y de Proust, por lo que seguramente se quedase sin leer a dos de los autores más innovadores, en los que habría divisado una ruptura con el infinito material tradicional a través del anuncio de las futuras vanguardias, que en el caso de Rimbaud se expresó públicamente de 1870 a 1872, intervalo en el que la escritora coruñesa se dedicaba (entre otras actividades) a concebir poemas.

Se echa en falta un mínimo recordatorio de las figuras de Samain, Laforgue y Henri de Régnier, pues si bien no alcanzaron la categoría de Mallarmé, Verlaine y Rimbaud, lo cierto es que contribuyeron a la consolidación definitiva del Simbolismo, así como a su ocaso, en el que se vislumbra una ingenuidad insertada en motivos a los que no escapa la reiterada afectación.

Documentamos la inexistencia de referencias a una importante nómina de escritores, entre los que podemos señalar a Edmond About, Lautréamont, Jules Renard, Romain Rolland, Paul Claudel, André Gide, Sidonie-Gabrielle Colette, Paul Valéry, Apollinaire, Georges Duhamel, Mauriac, Pierre Benoit o Carco, aunque lo cierto es que una gran parte de los mismos no habían alumbrado la producción que los consagraría (e incluso no habían iniciado su andadura literaria, como ya hemos apuntado previamente), por lo que escapan a la fecha de publicación de *La Literatura Francesa Moderna*, así como nunca llegó a nacer el esperado cuarto volumen de la presente obra, en el que muchos se encontrarían incluidos. Igualmente no es justo achacarle la marginación de ciertos representantes que hoy nos parecen esenciales, puesto que se precisa la distancia para poder contemplar el efecto sobre los trabajos precedentes, de modo que Lautréamont resucitaría con André Breton, influido por las resonancias subterráneas de *Les Chants de Maldoror*. En cuanto a Verne, constituyó un polígrafo desestimado por Leopoldo Alas, quien en el "Prólogo" a la segunda edición de *La cuestión palpitante* (1883) reacciona duramente contra la fantasía del literato francés (al que tampoco

cita Pardo Bazán), pues *los adelantos de las ciencias naturales vulgarizados han dado por fruto las novelas absurdas (...) y los libros de Figuier.* Aumentando la lista podríamos remitirnos a Aloysius Bertrand, en cuyos versos se declara un surrealismo incipiente, en tanto que la atmósfera simbolista no debe desprenderse del impulso de Tristan Corbière, Jean Moréas y Paul Fort, que se añaden a la gama de sensaciones de origen oculto que encarnan Rimbaud y Mallarmé, afincados en un universo de corte onírico e intelectualista.

El horizonte explorado semeja resentirse si en el relato autobiográfico no nombramos a Jules Vallès (aparecen Eugène Fromentin y Pierre Loti) o si elidimos las personalidades de Charles Péguy y Romain Rolland (recordemos le *roman fleuve*) en la literatura de la *Belle Époque,* cuyo paradigma en la denominada prosa poética arrastra inexcusablemente las creaciones de Alain-Fournier y de Larbaud, discurso completado con Alfred Jarry y Paul Claudel en el plano dramatúrgico y con Paul Valéry y Victor Segalen en la vertiente lírica como herederos del Simbolismo. Los poetas de *l'esprit nouveau* (Apollinaire, Max Jacob, Cendrars) sumergen la escritura en el océano del subconsciente y de las facultades más impersonales del ser, vena rescatada por Paul Éluard pero en función de un itinerario político, mientras que la novela se adecua a un realismo encabezado por Roger Martin du Gard, Romains, Henri Barbusse o Georges Duhamel. Los nuevos itinerarios líricos desempeñados por Jean Cocteau y Pierre Reverdy no hubieran sido tal vez del agrado de Pardo Bazán, que anclada en la inspiración romántica en cuanto a la facultad versificadora se refiere no admitiría ciertos cambios formales y de contenido, pues no en vano la renovación supone una ruptura.

El tono empírico late al calor de innumerables saberes en el recorrido abarcado por *La Literatura Francesa Moderna,* que si bien presenta espacios en blanco (escasos, por otra parte), éstos son rellenados por el dinámico análisis en el que se funda. No debemos justificarla según una única metodología, antes bien, sus páginas son el recuerdo impreso del aliento de cada época en general y de cada autor en concreto. Las interpretaciones surgen arropadas por una crítica que trata de cercenar la ideología de la Historia, cuya máxima preocupación se encarnaba en los susurros de un tiempo que mece a las criaturas. El rescate de sus nombres sólo pudo hacerse desde unos conocimientos inmensos, inabarcables para la mayoría de los lectores actuales, que únicamente ansiamos acercarnos a las huellas escondidas en el latir de un recuerdo imposible.