OBRAS COMPLETAS
DE
RAFAEL ALTAMIRA
II

SERIE LITERARIA
CRÍTICA. N.° 2

ESTUDIOS DE CRÍTICA LITERARIA Y ARTÍSTICA

Madrid, 1929
Compañía Ibero-Americana
de Publicaciones, S. A.
Puerta del Sol, 15

Reservados todos
los derechos.
Madrid, 1929

INDICE

Dedicatoria 5
Prólogo 7
La psicología de la juventud en la novela moderna ... 9
La literatura del reposo 45
La literatura del dolor 61
Psicología literaria 69
I. Los lectores 69
II. Los originales 74
III. Cartas de amor 79
IV. Lo que no se escribe 86
V. Los ignorados 92
La definición de Literatura 99
Verdad y belleza 107
La experiencia y la invención en Literatura 117
Absurdos de preceptiva 125
De la benevolencia en Literatura 131
De la inmoralidad en Literatura 145
La crítica literaria 155
La primera condición del crítico 169
La erudición 179
El periodismo literario 191
Teoría del descontento 201
Teatro libre 211
La literatura, el amor y la tesis 215
Poesía de las catedrales góticas 223
Leonardo de Vinci y el ideal de la vida 229
La demostración de Arte valenciano 235
Sorolla 243

Establecimiento tipográfico de Editorial Arte y Ciencia.
Otto Weber, Heilbronn del Néckar.

A LA SANTA MEMORIA
DE MI PADRE.

Obras que comprende esta Serie:

I. El Realismo y la Literatura Contemporánea
II. Estudios de Crítica Literaria y Artística
III. Escritores Españoles e Hispanoamericanos
IV. Literaturas Extranjeras

PRÓLOGO

He reunido en este volumen todos los trabajos relativos a temas generales de Literatura y Artes plásticas que aparecieron diseminados en mis tres libros *De Historia y Arte* (1898), *Psicología y Literatura* (1905) y *Cosas del día* (1907). Pertenecen en su mayoría, esos trabajos, al género de crítica que con denominación nacida en otros países y naturalizada ahora en el nuestro, se apellida *Ensayos*, género que cultivé en mi juventud (especialmente desde 1884 á 1904) y que no tenía entonces muchos adeptos entre los críticos, principalmente interesados en el juicio diario de la actualidad: el libro nuevo o la comedia recién estrenada. Estudios sobre la obra total de un autor o sobre problemas generales de la Literatura y el Arte, no eran frecuentes, si se exceptúa la abundante producción que originó la polémica sobre el Realismo y el Naturalismo a que pertenece mi primer ensayo,

El Realismo y la Literatura contemporánea, que se reimprimirá en otro volumen de esta Serie.

Por el contrario, a mí me interesaban esos temas; y, como antes dije, los cultivé bastante, ya en el orden de los estudios generales que componen el presente volumen, ya en el de los dedicados a ciertas épocas de nuestra historia literaria o a escritores de alguna celebridad (Tolstoy, Daudet, Hauptmann, Campoamor etc.). Estas dos últimas clases de mis Ensayos figurarán en los volúmenes de *Escritores españoles e hispano-americanos* y *Literaturas extranjeras*, que muy pronto saldrán á luz y cuya materia sigo aumentando con mi labor corriente de crítica, que ha sustituído, casi por completo, a la de los estudios que ahora ofrezco nuevamente a mis lectores. R. A.

Febrero de 1925.

I

La psicología de la juventud en la novela moderna.

El presente estudio no es más que el esbozo de un capítulo de la obra que el autor pensaba escribir acerca de *Las ideas y los caracteres en la literatura contemporánea.* Como, no obstante haber reunido á este propósito durante varios años abundantes notas y observaciones, le han alejado de realizar su plan trabajos perentorios de otra índole, nuevas aficiones científicas y preocupaciones de la vida diaria, á tal punto que considera poco menos que imposible escribir hoy por hoy el mencionado libro, se decide á indicar en la presente nota el sumario de lo que hubiera querido tratar, para que se vea la relación que con ello guarda el fragmento que ahora se publica, y para que tal vez sirva de acicate á otro

escritor de más frescas y desembarazadas energías: resultado el más grande que el autor pudiera apetecer.

El libro *non nato* debía constar de dos partes. La primera de ellas había de ocuparse con las tendencias ideales de la literatura moderna, á partir de la reacción contra el naturalismo, examinando el programa moral y la filosofía de los diferentes grupos de escritores que representan esa reacción ó un punto de vista análogo á ella, desde los novelistas y dramaturgos rusos y escandinavos, á los redactores de las varias é interesantes «revistas jóvenes» de Francia, detallando la historia de este movimiento, poco conocido en España, desde sus albores (menos próximos de lo que se cree) y estudiando de manera muy especial la psicología de los literatos españoles que, no obstante su aislamiento y su carácter muy original, en algo se enlazan—y no siempre por imitación — con la gran crisis espiritual de Europa.— Ocioso será añadir que el punto de vista adoptado en estas investigaciones no es el artístico, sino el social, y que, por tanto, no se trataría en ellas de la *estética* de los literatos contemporáneos, sino, por excepción, en aquellos casos en que, por ir muy ligada al

fondo ideal de la obra (v. gr., en los simbolistas), no cabría entender éste á no explicar aquélla.

En la segunda parte proponíame exponer la manera cómo ha estudiado y expresado la literatura moderna ciertos tipos y caracteres de la vida real y ciertos sentimientos sociales de importancia. Así, de igual modo que el presente capítulo se refiere á la *psicología de la juventud* (masculina), otros habían de referirse á la mujer en sus diversos aspectos:—la *adolescente* (v. gr., en *Cherie*, de Goncourt, *La mejor aventura de D. Juan*, de Barbey d'Aurevilly, *El cisne de Vilamorta*, de Pardo Bazán); *la mujer de su* casa (en la Marcelina, de Palacio Valdés y la Camila, de Pérez Galdós); la *fanática* (en *Doña Perfecta, La familia de León Roch, Marta y María, Saschca y Sanska . . .*); la *adúltera* (en *Le Rouge et le Noir, Le lys dans la vallée, Ana Karenina, La de Bringas, La Regenta*); la *histérica* (en *Lo prohibido, Pepita Jiménez, Angel Guerra . . .*); la *mujer del pueblo*, la *mujer moderna*, etc. De algunos de estos puntos hay hechos ensayos en diferentes países, de que son ejemplo los artículos de Bordeaux sobre *La jeune fille dans la littérature contemporaine*, publicados en la *Revue générale* de Bruselas (1896), los

de Flat, *Essais sur Balzac (Rev. bleu,* 15 Abril, 1893), los de *La femme russe dans le drame et le roman (Nouvelle Revue),* etc. Otro capítulo habría de corresponder á la *relación de los sexos* en general, incluyendo lo mismo el sentimiento amoroso perfecto (como en *La chartreuse de Parme* y en las novelas del discípulo de Nietzsche, Ola Hansson) que la pura unión sensual y fugitiva, con harta frecuencia estudiada en la literatura (novelas de Zola, algunas de Pardo Bazán, etc.). A la *psicología de los niños* correspondería nuevo estudio, examinando las novelas de Dickens, V. Hugo, Mme. Michelet, Loti, P. Adam, Amicis, Pérez Galdós, Daudet, Kípling, etc., y lo mismo había de hacerse con la de los *degenerados y criminales* (obras de Zola, Dostoyevski, Tolstoy, Ibsen, Hansson, Ch. y E. Brontë...) y de los *artistas (L'œuvre* de Zola, v. gr.). El *sentimiento de piedad hacia los que sufren,* los humildes y los desheredados, tan enérgico ó interesante en la novela moderna, se estudiaría en las de Maupassant, Tolstoy, Lemaitre, Flaubert, Balzac, Miss King y Mr. Page, Turgueneff, Daudet y Fontane; las *ideas religiosas* en las obras de Jorge Sand *(Mademoiselle de la Quintinie),* Tolstoy, Pérez Galdós, Lemaitre, Vyzewa, Rod,

Alas, Palacio Valdés *(La fe)*, Björnson, etc.; los *problemas sociales* en las de Ibsen, Galdós, Pardo Bazán *(La piedra angular)*; la *educación* en las de Ch. Brontë *(The Professor)*, Th. Hughes *(Tom Brown)*, G. Elliot *(Mill on the Flows)*, Dickens, O. Wendell Holmes *(Elsie Venner)*, Eggleston, Amicis, Mrs. Ward . . .; la *vida escolar* en los libros de Amicis, Töpffer, Laurie, Girardin, Vallés; y también los *tipos nacionales*, interpretados por extranjeros, v. gr., los ingleses en la novela francesa (v. *Rev. bleu*, Mayo, 1892). A la *vida rural y al sentimiento de la naturaleza* era forzoso dedicar varios capítulos, resumiendo y completando los estudios anteriores de Anderson Graham *(Nature in books*, London, 1892), V. Laprade, Gazier, Guyau, y examinando las obras de Hansson, Löland, Seland, Caravagnori, Sienkiewicz, Tolstoy, Ouspenskij, Zola, Maupassant, Justh, Auerbach, Gogol, Keller, Reuter, Biteins, Pereda, Pardo Bazán y tantos otros, sin olvidar el interesante punto de *los animales en la literatura*, poco estudiado aún (v. por ejemplo, en lo que toca á literatura no moderna, *Gli animali nella Divina Comedia: Inferno*, por Lessona. Torino, 1893), y otros de mayor detalle.

Resta advertir que el presente capítulo de *psicología de la juventud* fué publicado por primera vez en *La España moderna* y luego reproducido, en traducción, completa ó extractada, por varias revistas y periódicos extranjeros, como la *Revue des Revues*, *L'Independence belge* y otros.

La juventud y el amor son los dos temas constantes y esenciales de la literatura. Pero así como algún crítico (1) ha dicho que les quedaba mucho por explorar á los literatos en materia de amor, cabe decir—y con mayor razón, sin duda—que con haber tanto *joven* (los *héroes* lo son casi siempre) en la novela y el drama modernos, las obras literarias dedicadas propiamente á estudiar la juventud, sus luchas, sus problemas característicos en cada época, son muy escasas, y las que existen pecan de deficientes.

Posible es, sin embargo, recogiendo notas dispersas, y, mejor aún, el sentido general dominante en las citadas obras, reconstruir la psicología de la juventud europea durante este siglo,

(1) Emilia Pardo Bazán. Mucho antes había dicho lo mismo Stendhal, en el *Primer prólogo de su Fisiología del amor.*

á lo menos tal como la han visto é interpretado los artistas que, como hijos de su tiempo, no han podido menos de reflejar el «estado de alma» de sus contemporáneos y el suyo propio, no menos interesante. Débese no obstante insistir en que son raros los autores que han escogido el tema de la juventud como asunto especial y único de sus libros, tal vez porque no sintieron bastante amor hacia él, ó porque no se hicieron cargo de los problemas que supone, ó también—y esto es lo cierto en la mayoría de los casos—porque les faltó la *experiencia consciente* y no les alcanzó la inquietud personal que originan tales problemas por modo tan intenso que los moviese á escribir acerca de ellos «para curarse á sí mismos», como dice Musset.

Por esta razón, las pocas obras en que se abraza de lleno este asunto merecen atención particular y detenida. Su examen comparado no sólo es una lección preciosa de historia, cuyos resultados parecerán increíbles á muchos—¡tanto y de tal manera hemos cambiado en menos de un siglo!—sino también una experiencia rica en enseñanzas para nuestros jóvenes de hoy día, y llena de advertencias para los que se interesan sinceramente por el porvenir de los pueblos, que

pende, en absoluto, de la regeneración de la juventud.

La enormidad de la distancia salvada y de las transformaciones sufridas, se nota al punto con sólo mencionar el título de algunos de los libros á que hacemos referencia. ¿Quién recuerda hoy, y menos lee, *La Confesión de un hijo del siglo*, de Musset, *Fausto* y *Savonarola*, de Lenau, *Eugenio Oneguin* de Puchkin? Nuestros jóvenes se aburrirían seguramente con tales novelas. Los estados de alma á que responden—así como el *Don Juan*, de Byron, en muchas de sus partes, y aun el *Werther*, de Goethe, en las más sentimentales y menos humanas de sus páginas —no son ya comprendidos, no encuentran eco en el alma de nuestra juventud. ¡Y, sin embargo, más de una generación ha sentido como sentían Musset, Lenau y Puchkin!

Pueden distinguirse en las obras literarias tres elementos: uno, puramente imaginativo, propiamente *artístico*, que es fruto especial de las condiciones *profesionales*, que pudiera decirse, del escritor; otro, esencialmente humano, que procede de las facultades, sentimientos, etc., en cierto modo inmutables, de la humanidad, y el cual constituye como el fondo común de todas

las literaturas; y un tercero que es mera consecuencia del estado social de cada tiempo y que sirve, por tanto, para caracterizar la obra y señalar indeleblemente la fecha de su aparición: tal, v. gr., los entusiasmos napoleónicos de los héroes de Stendhal, ó los generosos sueños socialistas de los de Jorge Sand.

Cuando este último elemento es el que domina, la obra pierde seguramente en interés para la mayoría del público y reduce en gran manera sus horas de vida; pero gana, en cambio, como documento psicológico especialísimo, que juntamente nos ilustra, en la forma más íntima y auténtica que la literatura puede ofrecer, acerca de las «reconditeces psíquicas» del autor y su tiempo. Y de tal manera apremian el medio ambiente contemporáneo y la propia modalidad personal del momento — es decir, de tal manera se impone casi siempre la llamada nota *subjetiva* en el instante de la concepción y de la ejecución de la obra — que la mayoría de las novelas y de los poemas famosos en un tiempo, pierden mucho de su interés ante el cambio de ideas y estados del público y de los mismos escritores, explicando así el pronto é injusto olvido en que caen muchas veces. Tal sucede

con muchos de los libros de que vamos á tratar.

El problema que más especialmente han estudiado los literatos en la juventud, es el de su conducta en las relaciones amorosas, con todos los efectos que las diferentes vicisitudes de ellas producen; señalando en particular algunas de sus modalidades más salientes, ya se considere el amor en sí, ya en la modificación que sufre al encarnar en diferentes clases de caracteres, desde el sentimental y débil de *Werther*, al egoísta y más común de *Adolfo*.

La pasión loca y desesperada; el desengaño brutal; el afectado y enfermizo pesimismo amoroso; la licencia y el desenfreno buscados como medios de olvidar sufrimientos á menudo exagerados ó ilusorios; la pesadumbre terrible con que sujetan al cabo ciertos amores, destruyendo la vida toda y aniquilando las energías más sanas..., todo esto y más de análoga condición se encuentra en los libros de Goethe, de Musset, de Puchkin, de Sand, de Lenau, de Balzac, de Constant, de Daudet, etc.

Pero al lado de esta preocupación dominante, de este predominio, explicable y natural, de la vida amorosa, se deslizan con frecuencia obser-

vaciones de gran valor tocante á otros órdenes de conducta y al fondo ideal de la juventud, redondeando algo más la figura moral de ésta. Así es cómo Musset refleja las preocupaciones de los jóvenes de 1830 en punto á las creencias religiosas, á la organización social, á la educación, y cómo Balzac analiza, tan hermosa y profundamente, los sentimientos de la ambición, de la vanidad y de la gloria en los jóvenes. Aunque *Le Rouge et le Noir* de Stendhal sea, predominantemente, novela amorosa—cuya primera parte, henchida de bellezas y de alta poesía, inspiró sin duda á Balzac su famosa *Lys dans la vallée*—la atención que el autor concede al espíritu ambicioso, egoísta y grande, en medio de sus defectos, de Julian Sorel, es suficiente para que resulte estudiado desde este punto de vista el carácter, y ciertamente de un modo magistral, como era lícito esperar del talento de Stendhal actuando sobre un hecho real de la vida de entonces (1).

(1) Es ya cosa averiguada que el *Sorel* de Stendhal está calcado en la figura de otro Sorel, semiarista, que, como el de la novela, mató á su amante en la iglesia. Los documentos probatorios se han publicado en la *Revue Blanche*, de Paris (Marzo, 1894)

Pero, dejando á un lado el estudio de sentimientos especiales, que alargaría mucho las presentes consideraciones, fijémonos en la conformación general de los tipos y en el estado de alma que reflejan, tomando en conjunto sus ideas y sus actos en punto á las diferentes manifestaciones de la vida, y especialmente á su concepto de ésta y de su orientación ideal.

La diferencia resulta enorme entre los héroes de 1830 y los de ahora. El joven romántico (es decir, *sentimental)* de Byron y de Musset, desesperado, melenudo, escéptico, lleva en el fondo del alma energías vivas, optimismos prontos á resurgir, creencias que *sinceramente* no se atreve á negar, porque todavía *las siente* y son para él, á pesar de todo, ideas-fuerzas. El joven de hoy, el depravado y egoísta de Bourget y de Daudet, el débil, indeciso y neurótico de Turgueneff, de Galdós y de Bérenger, ó tiene sólo energías para el mal, en una sequedad aridísima de ideales, ó se dobla, como Hamlet, ante la duda y ante la incapacidad de reobrar contra los vicios y contra los defectos de educación que le aplastan y cuya existencia reconoce, y aun deplora como el que más. Desconfiando absolutamente de su propio esfuerzo, falto de guías tan cautos y

generosos como los que tuvo *Wilhelm Méister*, ni siquiera intenta luchar: cree inútil toda tentativa para escapar del abismo, y á menudo se sustrae á la vida, como Federico Viera ó Jorge Lauzerte, el de *L'Effort* (1). Con los románticos, todavía cabe intentar empresas elevadas: son espíritus perturbados, sin duda, pero valientes, llenos de fuego y de nobleza, en medio de su especial egoísmo. Con los citados tipos modernos, fríos, cobardes, cortesanos del éxito, que ni se rebelan, ni siquiera dudan; ó débiles, impotentes, aunque atormentados de nuevo por la sed del ideal, ¿qué empresa puede acometerse?

Dejando á un lado el *Don Juan*, de Byron—tan característico y curioso—para reducirnos á las obras en prosa, en tres autores de este siglo puede estudiarse principalmente la representación del joven romántico: en Puchkin *(Eugenio Oneguín)*, en Musset *(Confesión de un hijo del siglo)*, y en Lenau *(Fausto, Savonarola, Don Juan)* (1). En Balzac, no obstante conservar

(1) *L'Effort*, novela de Henry Bérenger, uno de los jóvenes de la nueva generación francesa tan deseósa de una regeneración moral.

(1) Completa esta trilogía, y no se cita en el texto para no hacer *double emploi* con la novela de

algunos rasgos importantes, el tipo ha variado mucho: es más frío, más calculador, más egoísta; es el joven del realismo y del naturalismo, casi. Recuérdese á *Rastignac* y al propio Félix de Vandenesse, en muchos de sus actos.

La novela de Puchkin, tan hermosa é instructiva, se ha borrado de la memoria del público. Las de Lenau apenas se conocen en España. La de Musset todavía la recuerdan muchos, aunque ya nadie la lee. Las observaciones, pues, resultarán más inteligibles si recaen sobre la *Confesion de un hijo del siglo.*

Conocida es la gran parte de autobiografía que contiene la novela de Musset. No perjudica esto al valor representativo de la obra, porque Musset era un verdadero prototipo de su época. Además, hay en la *Confesión* observaciones y detalles *objetivos,* de aplicación común á todos los jóvenes de aquel tiempo.

Tres cosas llaman la atención, preferentemente, en el *Octavio* de Musset: la desesperación sentimental, hija, en parte, de pedir á la vida más

Puchkin, la de su gran compatriota Lermontof, titulada *Un héroe contemporáneo,* cuyo protagonista, Petchorin, es (decía el propio autor), «retrato, no de un individuo, sino de una generación».

de lo que ésta puede dar y, en parte, de no comprender la necesidad y la generalidad del dolor y del desengaño; el error de buscar en el desorden, en la sensualidad viciosa ó extravagante, un remedio para las heridas del espíritu, con la constante decepción que produce este medio y la falta de sinceridad con que se hace gala de semejante paliativo; y las dudas respecto del ideal de la vida, de las más altas creencias, dudas que, si aparentemente se resuelven en un escepticismo frío, en el fondo son la prueba de una crisis espiritual que aspira á descansar en una afirmación con tal de que no cueste gran fatiga y surja de pronto, hecha de una pieza: resultado muy superior á las fuerzas de un hombre que, además, solía no estar preparado para tales investigaciones. Y es que, al fin y al cabo, el héroe de Musset resulta, como todos sus compañeros, hijo de aquel *René* cuya sentimental locura hace de Chateaubriand un romántico verdadero, en quien prenden todas las ansias del siglo, no obstante el aparente arrebato religioso que lo eleva y hace popular su nombre (1).

(1) En cierto modo, todos estos *héroes* proceden de *Werther;* y así ha podido escribirse un libro en que se estudian las diversas encarnaciones del per-

La desesperación exagerada, lacrimosa, la heredaron los románticos de los *sentimentales* del siglo XVIII, y es la parte más conocida, más popular de su psicología. Aquellos disgustos tan sin motivo, aquellas heridas del amor propio elevadas á la condición de grandes problemas, aquella manera trágica é infundada de considerar la vida, amargándola, enturbiando todos sus placeres, trayendo sobre sí y sobre los demás la infelicidad menos merecida y lógica, se ha perpetuado tanto en la literatura de nuestro siglo, que está todavía latente en gran parte de los héroes de la novela moderna y sobre todo del teatro, donde aún la aplauden los mismos que en la conversación diaria abominan de ella. Tiene, no obstante, una base psicológica que supone cierta superioridad en la aptitud para sentir, para recoger impresiones y responder á ellas con un vigor y una agudeza que, á veces, descubre sentimientos muy delicados. Así, el héroe romántico, como aquel inglés de *La Mujer*

---

sonaje de Goethe en la literatura francesa. Pero si se comparan despacio las ideas de aquéllos y de éste, han de advertirse diferencias muy radicales. *Werther* es, además, menos complejo, se reduce más á un solo problema de la vida.

de treinta años, sabe sacrificarse por su dama, cosa que parecen ignorar los héroes del naturalismo, explotadores más que amantes de la mujer.

La depravación sensual del «hijo del siglo» no cierra el ánimo á toda esperanza, porque no es producto espontáneo de una inclinación física morbosa, ni efecto reflexivo de una depravación moral absoluta. No es tampoco sensualidad franca y desnuda, á la cual se entreguen los héroes románticos por afición verdadera; al contrario, les disgusta, no les satisface, no les divierte, al cabo. La buscan para olvidar — como enfermos, como se emborrachaba, v. gr., el príncipe de *Martín el expósito*,—no sabiendo el modo de curarse razonablemente ó de resolver con calma, y por términos lógicos y humanos, los conflictos que la ligereza en el obrar, la ilusión ó la inexperiencia producen. En suma, los héroes románticos saben poco; son unos niños, unos inocentes que, al ver que las cosas no les salen como ellos quisieran, en vez de buscar la solución natural, ó resignarse, se echan al surco, como vulgarmente se dice, y abominan de la vida que no saben comprender. Basta leer los capítulos VI y IX de la novela de Musset (primera

parte, páginas 72 y siguientes de la traducción española) y el IV de la segunda, para convencerse de esto que apuntamos. Aquellos libertinos—no ya sólo Octavio, sino el más frío y vicioso Dagenais—están tristes, se aburren en medio de los placeres: les falta la alegría de los libertinos del Renacimiento, tan comunicativa y simpática, á pesar de todo.

Así ha podido calificarse el tipo romántico de «inaguantable», porque, como dice la señora Pardo Bazán, es «exigente, egoísta, mal avenido consigo mismo y con los demás, insaciable de amor y despreciador de la vida . . . y siempre de mal humor». Y, sin embargo, en el paroxismo de esa locura, cuando Octavio se convierte en *Rolla* y llega al suicidio, aún le quedan, como en su ironía—según reconoce M. de Chantavoine,—«una lágrima, y, á veces, una oración inquieta, errante y desolada» que lo ennoblecen.

En general, por lo que toca al concepto de la vida misma y á las creencias fundamentales, Octavio, más que un escéptico convencido, es un desorientado. El espectáculo de las miserias sociales, del éxito momentáneo que el mal obtiene, de la positiva indiferencia y crueldad inhumana de la masa (á quien no ahora, sino siempre, en

todas épocas, arrastran las despiadadas imposiciones de una barbarie egoísta), le han hecho dudar de la eficacia real de las ideas y de los sentimientos nobles y elevados, de la moral sincera y pura; y por otra parte, las doctrinas críticas le han hecho desconfiar teóricamente de la *verdad* de las antiguas creencias. Falto de cultura para subir á un punto de vista superior, *inferior él mismo al problema* (no sólo personalmente, sino también por condición de la época en que vive), no se atreve á afirmar nada, oscila de un extremo á otro, pero siente la necesidad de creer en algo, de apoyar en base sólida la conducta. Esta situación, tan propia de los tiempos de crisis intelectual y que supone, al fin y al cabo, que la juventud piensa y se preocupa con los altos problemas ideales, tiene en el fondo una elevación y una seriedad muy interesantes, á menudo no sospechadas («inconscientes», que se dice) por el mismo que las experimenta.

El Octavio de la *Confesión de un hijo del siglo* ofrece variadas pruebas de esto. En rigor, es bueno—mejor dicho *no quisiera* ser malo—y aunque por el camino sospechoso del sentimentalismo, sabe ser dulce y sacrificarse, sabe tener dignidad en ciertos momentos.

A veces, sus dudas nacen de un motivo pueril. Consulta la Biblia, como la Dinah de Jorge Elliot, y se asombra y desespera de encontrar en el libro santo acentos de duda é incertidumbre. Solo se fija en lo pequeño. «¡Dios mío!» (dice). Me habla una mujer de amor y me engaña; me habla un hombre de amistad, y me aconseja que me entregue al libertinaje; otra mujer quiere consolarme y me enseña, llorando, una pierna bien formada; busco una Biblia que me hable con el idioma de los ángeles, y sólo me dice: «¡Quizá!» — No sabe salir del ejemplo inmediato, de la experiencia personalísima, del dato individual. No habiendo acertado á interrogarla bien ni á servirse de ella, acusa á la razón, como ciertos católicos que creen así serlo más y más puramente. Pero con todo esto, queda siempre en su alma un rinconcito sano, que el dolor pone de manifiesto alguna vez. Las reflexiones que se le ocurren después de la muerte de su padre están llenas de buen sentido, y demuestran una emoción real que pudiera ser base de la regeneración. Conoce también los afectos puros, comprende los elementos normales y honrados del amor, odia la mentira y sabe sentir, como no sienten jamás los depravados, los celos de un

pasado desconocido en que la desconfianza suele poner mil imágenes perturbadoras. El capítulo en que habla de estos celos es uno de los más interesantes para la psicología, porque tiene una verdad asombrosa, que sólo podrán comprender los que hayan experimentado la misma amargura. Pero también sabe Octavio hacer sufrir reflejando su enfermedad en los otros; y el martirio terrible de que es víctima Brígida, parecería una crueldad repugnante si no supiéramos que lo padece por igual Octavio, que es una consecuencia fatal de su dolencia, terminada con un arranque generoso.

El tipo de Octavio se prolonga por algún tiempo en la literatura. Flaubert nos da su última encarnación degenerada, y á la vez su crítica, en *La Educación sentimental* (1869) (1). Todavía después de Musset la juventud tiene bríos y recobra sus entusiasmos peculiares en la política. Hace de la libertad su Dios y lucha por ella, olvidándose á sí propia, relegando á segundo término, por algunos años, sus problemas particulares é íntimos; y hasta llega á

(1) Este tipo está tratado especialmente en el artículo que escribí con igual título que la novela de Flaubert.

preocuparse, con Jorge Sand, de las reformas sociales, aspirando de nuevo aquel inocente, pero generoso optimismo de los hombres del siglo pasado.

La fatiga y las desilusiones, hijas de haber pedido á los hombres, á los sistemas y á las ideas, mayor perfección y más rápidos resultados de los que pueden dar, le producen nueva y más grave caída. Parte de la juventud sigue fría y calculadamente el camino de Dagenais y de Rastignac; otra, cae en la inacción de *Demetrio Rudín*. Demetrio Rudín personifica, en efecto, un nuevo estado de alma que aún sufren hoy las juventudes europeas, y que en 1855 conocían ya los rusos. *Rudín* no es perezoso con la pereza semifatal de una raza, como *Oblomoff;* no es inactivo tampoco por motivos dogmáticos, por lecturas de Schopenhauer y Hartmann mal digeridas; lo es por la peor de las enfermedades morales, por la desconfianza en las propias fuerzas, por la conciencia firmísima de una impotencia personal que cree sufrir. Con ella marchita todos sus buenos instintos, todas sus preciosas facultades. Ve el ideal, lo ama, lo acaricia á tientas; pero se figura no poder alcanzarlo, y el desaliento le hace caer al borde del camino.

Conoce los vicios de su educación, pero no fía en remediarlos. ¡Ha visto tantos fracasos de grandes aspiraciones! ¡Le han hablado tantas veces de fatalismos, de la pequeñez humana, de la pesadumbre de los hechos y de la tradición! Todavía sueña empresas y comienza obras; pero como el *Doctor Faustino,* las deja sin concluir, las abandona al primer tropiezo. Las dificultades le desalientan. Ni siquiera es testarudo é inocente como *Bouvard* y *Pécuchet,* que ensayan sin descanso. Le falta la perseverancia. Su amigo Lejneff se lo advierte, y él contesta: «Tú lo dices; no he tenido perseverancia. *Jamás he edificado nada;* en efecto, es difícil edificar, sea lo que quiera, cuando falta el suelo debajo de los pies.»

Su ineptitud para la vida positiva, real, fruto de la educación romántica é intelectualista, comienza á revelarse.

«Lo que es cierto, le dice Lejneff, es que tú permanecerás pobre.—Yo, ¿qué quieres? Por de contado, sé que siempre he pasado á tus ojos como un hombre nulo.—¡Tú! ¡Qué locura, hermano! Verdad es que hubo un tiempo en que sólo saltaba á mi vista el lado defectuoso de tu carácter, pero ahora, créeme, comienzo á saber

apreciarte con más justicia. No eres capaz de hacer fortuna... Pues bien; ¡te quiero á causa de esto mismo! Sí, de veras; te estimo por eso mucho más... ¿Me comprendes?»

Han pasado los tiempos en que Schaunard y sus compañeros de la vida *bohemia* vivían de ilusiones ... y de trampas. La juventud, frente al grave problema utilitario de la existencia, aspira á ser independiente y feliz; pero no está educada para los combates que esa aspiración exige, y cuando va con buena fe, con nobleza, se rinde ó dilapida sus energías y al fin se *déclasse*, como dicen los franceses, creando el mísero proletarido, económico y moral, de levita. El resultado último de todo esto es una enfermedad de la voluntad: el desfallecimiento del ánimo. La juventud ha olvidado que, según Fausto, «en el principio era la acción»; y si lo sabe, no puede ó no cree poder producir acción ninguna eficaz, ni para sí, ni para los otros.

Creyéndose impotente para lograr su felicidad personal, menos puede pensar en ser levadura de progreso para la patria, en acometer altas y generosas empresas. No le queda más que una vaga, impotente piedad hacia los hombres desgraciados y hacia las miserias de los

pueblos; pero ni siquiera intenta agruparse para dar el impulso de regeneración. Necesita largo reposo para dar lugar á que resurja, en lo íntimo de su conciencia, la voz divina que grita al hombre: «Anda», como Jesús á Lázaro; y cuando la oiga, empezará por reformarse á sí propia, por curar la llaga enorme que lleva en el alma y que le impide todo movimiento. Le hace falta, ante todo, recobrar la confianza en sí misma y en el destino humano, reconocerse libre y capaz de *acción*.

Pero antes de que esto llegue, todavía ha de hundir la juventud su espíritu en más lóbregas y tenebrosas simas. Llevará el fanatismo materialista hasta la exaltación de *Bazarof*, el héroe de *Padres é hijos* (Turguenef), que representa la negación pura de las ideas tradicionales, la fría, inflexible crítica, más dura cuanto más precipitada, más errónea cuanto más radical y absoluta pretende ser en sus conclusiones. Llevará también el egoísmo cobarde hasta la perversión más honda, hasta la locura, tergiversando las ideas, haciendo, incluso, responsable de sus extravíos á la ciencia, de la que no supo servirse, á la que no supo interrogar con calma, esperando la respuesta serenamente y con pureza

de intención. Y, así nacen el *struggle for life* de Daudet (1)—que todavía tiene su eco en el protagonista de la reciente novela de Vandérem, *La Cendre*—y Roberto Greslou de *Le Disciple*, la más alta encarnación del tipo preludiado ya, en parte, en el Rodion Romanovich de *Crimen y castigo* (1868).

Al mismo grupo pertenecen algunos de los personajes creados por Zola, aunque la psicología del gran maestro no puede definirse sino luego de muchas explicaciones y teniendo muy en cuenta su punto de vista especial, su propósito dogmático (2).

La emoción profunda que causó *Le Disciple* demuestra, aun descartada la exageración del tipo y la errónea atribución de su origen, que el mal, en el fondo, era exacto, á saber: el mal del egoísmo y de la cobardía de alma.

---

(1) *La Lutte pour la vie* (1889). El tipo de Paul de Astier figura ya en *L'immortel*. Del mismo jaez egoísta son Bel-ami, de Maupassant, y el Octavio de *Au bonheur des dames*.

(2) Los personajes de Zola no sienten casi nunca los problemas ideales. Son raros en sus novelas los tipos de este género, como el socialista de *Germinal* y el tísico de *L'Argent*.

Pero ya cuando Roberto Greslou revelaba (1889) el horrible vacío moral de su espíritu, la juventud había llegado á la conciencia de su falsa posición y empezaba á repugnarla, analizándola, aunque sin fuerzas todavía para redimirse por su solo esfuerzo. Ya *Demetrio Rudín* se daba cuenta del origen de sus males, reconociendo su verdadera psicología, con ayuda de Lejneff; y el propio Greslou vence al fin su cobardía y la reconoce y redime, dejándose matar por el hermano de su víctima. Poco á poco adquiere la juventud la ciencia de su propio estado; pero el análisis que hace del alma la precipita á menudo en nuevos abismos. Así como los aprensivos llegan á la locura de creerse víctimas de todas las enfermedades en fuerza de observar síntomas en sí mismos y de leer libros de medicina para cuya cabal estimación no están preparados, así los *psicólogos* que estuvieron en moda no hace mucho, los analizadores, llegan á la locura en fuerza de querer experimentar *estados*, de querer sentir cosas raras, *desdoblamientos*, etc.; sugestionados por lecturas mal entendidas, amando el análisis por sí mismo como un médico que amara la enfermedad sin pensar que ésta sólo se estudia para curarla. Semejantes

desvaríos tienen su representación social y figuran también en la literatura. Pero el análisis se concreta, á veces, y toma direcciones positivas. Con Julio Valles *(Le Bachelier, L'Insurgé)*, revela la parte de culpa que corresponde á los otros, á los padres, á los maestros, á la sociedad, protestando y acusando todavía con algún dejo de romanticismo, pero más en firme y con propósitos revolucionarios bien definidos. Igual carácter viene á tener la explosión nihilista entre la juventud rusa, que al punto se refleja en la novela, v. gr., con Tchernichenski *(¿Qué hacer?)*. Los héroes nihilistas, como los revolucionarios de Valles, conservan aún mucha levadura romántica no obstante su realismo forzado, levadura que juntamente se manifiesta en el misticismo de los unos y la bohemia de los otros. Pero ya entrevén un fin: les alumbra una nueva luz y se sienten capaces de una acción enérgica. Todavía más: rompen con el *individualismo* que caracteriza á los héroes románticos, y le sustituyen con un altruismo fervoroso, desinteresado, una piedad vehemente, simpática, no obstante las extravagancias, crueldades y locuras con que la mezclan. Los nihilistas, como dice Emilia Pardo Bazán, son la manifestación de un pueblo joven

«capaz de ilusión histórica y de sublimes calenturas», y son simpáticos porque al diferentismo egoísta hay que preferir siempre «los apasionados extremos y hasta los desbarros» de cualquier fanatismo, ya que en la vida social toda, como en arte, lo hermoso es lo que vive. Valles dedica su *Bachelier* á todos los que, «nutridos de griego y de latín, han muerto de hambre», y su Jacques Vingtras representa toda una clase realmente desgraciada, loca por la desesperación, y que si á veces tiene ella misma la culpa de su desgracia, no ignora que gran parte le viene impuesta, y pretende remediarla hasta en lo que tiene de irremediable. Nunca se ha hecho crítica más despiadada—ni más cierta, después de todo—de la educación moderna, de la falsa «preparación para la vida» que se da á la juventud y que arroja á buena parte de ella en el proletariado, marchitándole ilusiones y sofocando aptitudes. Los anarquistas de levita, esos que presiente el ciego Rafael de *Torquemada en la cruz,* nacen con Vingtras, que representa así todo un estado de alma de la juventud moderna.

Pero esta dirección revolucionaria no es la de la mayoría. La lucha que emprende con más ardor la juventud para conseguir su regeneración,

y la que mayor provecho ha de darle, es la lucha interna, titánica, desesperada, llena de vacilaciones y desfallecimientos, que unas veces termina en deslumbrante claridad, como les sucede al *Pedro* y al *Levine* de Tolstoy (1), y otras concluye con el suicidio, como en *L'Effort.*

Los jóvenes del tiempo de Musset y del propio Valles descargaban toda la culpa de su desgracia sobre la sociedad, guardando siempre una cierta orgullosa confianza en sí mismos; pero los de hoy saben cuán grande parte de culpa les toca. Llegan á ver la raíz profunda del mal en la voluntad seca y exánime, y comprenden que á ellos mismos corresponde reaccionar; pero á menudo perecen víctimas de su flaqueza, ó se sustraen al problema suprimiéndolo con la muerte. Ya no se suicida la juventud por el amor, como Werther y los héroes románticos, sino como Hamlet, por no poder cumplir el deber ni acertar á verlo claro y definido. Jorge Lauzerte *(L'Effort)*, se mata, como dice su hermana, «por no saber

(1) De ellos se ha tratado especialmente en el capítulo «Tolstoy» de *Mi primera campaña.* Madrid, 1893. Este trabajo irá incluído en el volumen de *Literaturas extranjeras* que forma parte de esta *Serie Crítica.*

lo que quería». Cautivo de una vida superficial, egoísta, viciosa, seca de energía y de ideal, cuya falsedad conoce y abomina, se liberta de ella por el único medio que sabe emplear, puesto que le falta fe en el *esfuerzo* íntimo y vigor en la voluntad que lo ha de producir. Su pesadumbre es mayor porque ya no es sólo un débil, como Rudín, sino también un inmoral, como *Rolla*.

Pero con todo esto, en Jorge Lauzerte brilla la esperanza. Cuando un hombre como él se mata por motivos de conciencia, es que el ideal alumbra de nuevo en el horizonte. No es ya el pesimista Larcher de *Mensonges*, que se cree impotente para regenerar su dignidad y sigue encanallándose. Lauzerte no sabe curarse, pero tampoco quiere seguir viviendo como hasta entonces. Con esta consoladora perspectiva termina la novela de Bérenger.

Y, ciertamente, para confirmarla, asoman ya los héroes nuevos, los jóvenes de Tolstoy que llegan á encontrar la palabra de luz y de vida; los últimos (1) de Bourget, que transpiran la

(1) Sólo los últimos. En las primeras novelas de Bourget predominan los inmorales y los pesimistas.

esencia del ideal, germinado en ellos; el David Grieve de Mrs. Ward, que, nuevo Méister, alcanza al fin la serenidad de alma que lo fortalece y consuela después de haber sufrido todas las influencias intelectuales que han pesado sobre la juventud de este siglo, por lo cual es *David Grieve* como un resumen de toda la evolución; y tantos otros salidos de las filas del renacimiento moral con Ibsen, con Björnson (2), con Lemaitre, con Rod, con Henzey, con Vyzewa, con P. Valdés *(La Fe).*

Verdad es que muchos de ellos no ofrecen resuelto el problema; que sobre muchos, generosos y nobles en no poca parte de sus ideas y de su conducta, como el Eynhardt de *El mal del siglo,* pesa todavía muy gravemente esa enfermedad del intelectualismo egoísta que convierte la ciencia en fuente de placer solitario y la reforma moral en labor de exclusivo aprovechamiento, sin pensar en los efectos sociales ó sintiéndose impotentes para la acción; que, indecisos aún en punto á la explicación de la vida, se abstienen de escoger resueltamente,

(2) V. gr. *Los caminos de Dios,* traducido al francés en la *Rev. bleue.*

como el propio Max Nordau, entre dos direcciones distintas...

Pero el espectáculo de esa nueva juventud que comienza á reflejarse y á llenar con sus representantes la novela contemporánea, juventud nacida del propio seno del intelectualismo que, como dice Bérenger, llega por el análisis «á la negación de sí propio»; juventud que se afirma sustantivamente, que aspira á redimirse, que va creyendo posible la redención, que la busca con sus propias fuerzas y que se preocupa con las grandes cuestiones sociales, con la suerte de los obreros, de los desgraciados, á quienes ama, como Eynhardt; esa, trae consigo la génesis de nuevos tiempos é infunde á la literatura savia fresca, sana, psicología interesante y consoladora. Mucho le queda que andar. Las soluciones de Tolstoy, de Björnson, de Mrs. Ward, no alcanzan aún á todos ni pueden ser por todos admitidas. Todavía la representan en gran parte Rudin, Federico Viera, Eynhardt y Lauzerte. Pero no en balde dice Mefistófeles á Fausto: «Si no te extravías no encontrarás jamás el camino de la razón. Si quieres ser, sé por tus propias fuerzas». Y que hay ya falanges en el buen camino, lo demuestra la novela contemporánea;

y en la vida real lo demuestran también las iniciativas de la juventud francesa, la juventud de ese pueblo que la pasión sectaria tacha de ligero, de corrompido, y que emprende ahora tan vigorosa regeneración en todos los órdenes, incluso en la vida política y en el sentimiento nacional (1).

Desde el joven romántico de 1830 al joven neocristiano de 1894, la distancia es grande, el camino recorrido largo, difícil y lleno de tristezas. ¡Ojalá no sea un engaño más esa generosa aspiración en que parecen entregarse los jóvenes á la reforma interior de su alma y á la resolución de los grandes problemas sociales! Tienen maestros que los conducen; poetas, como Henry Chantavoine, que los animan. ¿Saldrá algo sano, positivo, de este movimiento? Hé aquí la pregunta que está en todos los labios... La respuesta quizá la den las novelas de comienzos del siglo XX.

*

(1) Cuán instructiva lectura ofrecen desde este punto de vista las Revistas parisienses escritas por jóvenes (*Mercure de France*, *Ermitage*, *L'Effort*, etc.), aun las más extravagantes, no lo sospechan seguramente muchos de nuestros doctores y licenciados.

Y ahora, esbozada ligeramente la evolución psicológica de la novela moderna en punto á las representaciones de la juventud, cabe indagar si quedan agotadas las manifestaciones de ésta, si los novelistas no han incurrido en vacíos graves... Y lo primero que ocurre contestar es que la única psicología que han sabido hacer es la de los estados agudos, supremos, del *hombre* joven; pero que parecen ignorar casi por completo la psicología de la mujer. De qué manera la han entendido y cuáles sean los pecados de superficialidad que deban imputárseles, requiere especial estudio. Pídelo también un nuevo aspecto de la psicología juvenil que empieza á despuntar en la literatura y que llena un vacío de la anterior: la psicología del obrero, ya que los jóvenes de la novela han sido hasta hoy, casi siempre, representantes de la clase media más ó menos alta y de la aristocracia tradicional.

II

La Literatura del reposo.

Uno de los caracteres que, entre los más acentuados, suele asignarse á la literatura contemporánea, es el desasosiego, la inquietud espiritual que revela y que trae, como natural consecuencia, vivísima, febril aspiración al reposo, á la serenidad, á la calma sedante y reparadora. El mismo fenómeno se observa en la música contemporánea. Un crítico joven, H. Bourgerel, ha dicho recientemente en el *Mercure de France* (junio, 1897. Artículo titulado *La dixième symphonie):* «Or, ce qui rend l'œuvre de Beethoven si poignante, c'est que la sérénité en est toujours troublée par le regret de cette sérénité même.»

Las graves crisis de conciencia que hoy agitan al mundo, el movimiento cada vez más acelerado de la vida, la invasión en todas partes de la

llamada «fiebre americana» que tan extraños fenómenos nerviosos produce, excita en la creciente minoría intelectual el deseo de paz, de sosiego, de retiro.

Con Carlyle, pero con sentido algo diferente, los escritores actuales apetecen y glorifican el silencio: no el de sus almas, pero sí el del mundo que los rodea. Esta aspiración, sin embargo, es cosa ya vieja en la literatura. Desde los tiempos más remotos, todo espíritu superior contemplativo, conturbado por la lucha social, ha buscado el reposo, la paz del alma. Pero no es menos cierto que el movimiento moderno ofrece caracteres propios de novedad evidente. Averiguar en qué se parecen y en qué se diferencian la aspiración de hoy y la de otros tiempos, sería estudio verdaderamente interesante; y comparar los caminos por donde han buscado las almas inquietas su quietud, ahora y antes, tarea de grande importancia y aun de valor práctico para la ordenación de nuestra vida. Extraña, con esto, que no haya tentado semejante estudio á los críticos que se dedican á desentrañar la psicología de la literatura, examinando, ora los caracteres y tipos en ella expuestos (la mujer, el niño, los delincuentes, etc.), ora los sentimientos y las

ideas expresados (el amor, la piedad, las creencias religiosas...). Tales estudios, limitados en su mayor parte á las obras literarias modernas (aunque no faltan los que se refieren á las medioevales y á las del mundo clásico) (1), llegarán sin duda á convertirse algún día en rama importante de la literatura comparada y vivificarán el conocimiento muerto, que suele ahora tenerse, de los autores antiguos, enlazando su psicología con la de los actuales y presentándolos como *hombres* de espíritu siempre vivo, y no como *modelos* de retórica más ó menos académica, ó como ejemplares de arqueología intelectual. El día que eso se realice por lo que toca al tema que ahora nos ocupa, se verá que, salvo el del amor, no hay tal vez otro que más haya ocupado á los literatos de todas las épocas. El hecho tiene una explicación muy sencilla.

Los intelectuales son, por naturaleza y por obra de la especialidad de su trabajo, hombres de condición particularmente excitable, para quienes todo rozamiento conviértese en rudo choque, cualquier alfilerazo en terrible herida.

---

(1) Dante y Shakespeare, v. gr., han sido estudiados ampliamente en este respecto.

El desgaste nervioso que esto les ocasiona, prodúceles cierto temor á las causas de que procede, y origina en ellos un principio de retraimiento. Por otra parte, la superioridad que en sí mismos reconocen respecto de la masa — cuyos cuidados y apetitos repugnan por groseros y vulgares, ó por conturbadores del reposo que exige la producción artística — apártanlos igualmente, creando en ellos cierto misantropismo, más ó menos acentuado. Pero como ese apartamiento es imposible con todo rigor la mayor parte de las veces; como la misma sociedad de que huyen por un lado les atrae por otro, ya con necesidades ineludibles, ya con problemas de extraordinario interés intelectual, esa doble corriente, ese continuo choque, ese disgusto de lo real, ese gasto constante y excesivo de fuerzas, les hacen desear más y más el reposo, la paz del alma, y á ella tienden, ora buscándola por diversos caminos, ora tan sólo apreciándola como cosa inasequible.

Si se estudia los poetas del reposo, desde los más antiguos, habrá de notarse que el movimiento general en ellos—pura reacción que se observa en los más elementales procesos fisiológicos—es la huída. Puesto que el mundo da

la intranquilidad, buscan la tranquilidad fuera del mundo, en el retiro. Y el poeta despréndese de los afanes de la vida ciudadana y corre al campo, pidiendo á la naturaleza dulce sosiego que apague el hervor de su alma, punto de refugio que lo aísle de la causa de toda agitación.

La forma más elemental de este movimiento la da Horacio. El poeta latino rechaza el lujo, la gloria militar, los afanes de la vanidad ciudadana, la ganancia tentadora del comercio, no por ellos mismos, sino por los cuidados que producen, por la paz que quitan, por lo deleznable de su condición. Aconseja repetidamente á sus amigos que abandonen todas esas engañosas ventajas, y los invita á la tranquilidad de su campo, de su *retiro tusculano.*

Cuanto más va creciendo
La riqueza, el cuidado de juntalla
Tanto más va subiendo,
Y la sed insaciable de aumentalla.
Por eso huyo medroso,
Mecenas, el ser rico y poderoso.
. . . . . .
No entiende el poderoso
Señor que manda el Africa marina,

Que estado más dichoso
Que el suyo me da el agua cristalina
De mi limpio arroyuelo,
Mi fértil monte y campo pequeñuelo (1).

No por esto renuncia Horacio á todos los bienes del mundo. Prefiere á las «riquezas afanosas», su pacífica granja en la Sabina.

Cur valle permutem Sabina
Divitias operosiores,

pero cuida bien de evitar la pobreza dura.

Importuna tamen pauperis abest . . .

confiando siempre en que si le hiciera falta mayor riqueza, Mecenas se la otorgaría. Toda su virtud consiste en contentarse con poco, con la áurea medianía

Auream quisquis mediocritatem
Diligit . . . . . .

que aparta cuidados y hace vivir, como dice el poeta español con sobrada buena fe,

ni envidioso ni envidiado.

(1) Oda XVI, lib. III. Traducción de Fr. Luis de León.

La egoísta tranquilidad del latino, trae á la memoria, irresistiblemente, la conocida fábula del ratón campesino y el ciudadano.

La paz que él busca no es la que anhelan las almas grandes, atormentadas por los altos cuidados del espíritu, sino la paz regalona del indiferente á todo lo que no sea su individual bienestar, la paz de esos solterones que renuncian á la familia, no por insensibles al amor, sino por huir de las molestias que producen los hijos, deseando estar á «las maduras» solamente en la lucha de la vida.

En los intérpretes cristianos de Horacio, la superioridad ideal es evidente á primera vista. Todavía reflejan algunos el sibarítico sensualismo del latino, su calculada abstención del mundo, su repugnancia á la acción por miedo de los resquemores que produce; todos ellos siguen obedeciendo, en el fondo, á las mismas causas que movían á Horacio para despreciar ventajas mayores, y buscan por iguales procedimientos la soñada tranquilidad; pero no pocos diferéncianse de él en dar mayor entrada á los intereses espirituales, en remontarse más alto en las regiones del ideal, limpio de sibaritismo.

Fray Luis de León, el más grande de todos

ellos y quizá el más *íntimo* de todos los poetas castellanos, huye también las vanidades peligrosas de este mundo, la riqueza de los «que de un falso leño se confían»; pero no cambia esto por el retiro lleno de placeres de Horacio. La paz que él busca es más pura.

Un no rompido sueño,
Un día puro, alegre, libre quiero...
. . . . . .
Vivir quiero conmigo,
Gozar quiero del bien que debo al cielo,
A solas, sin testigo,
Libre de amor, de celo,
De odio, de esperanzas, de recelo.

Rioja, algo más tocado del egoísmo latino, todavía se liberta de él en parte cuando termina diciendo en su oda *A la tranquilidad:*

Que ya en segura paz y en descuidado
Ocio alegre, desprecio
El diverso sentir del vulgo necio,
Sin esperanza alguna
De más blanda fortuna;
Y aguardo sosegado el día postrero...

Otro cantor de la «quietud del ánimo», D. Nicolás Fernández de Moratín, sube aún más

alto; y glosando un repetido axioma de la sabiduría popular, niega que en las riquezas de este mundo se halle

Descanso, el bien más grande de esta vida,
Que no basta á comprarle el gran tesoro

y sólo lo encuentra en la «conciencia pura».

Esta es seguridad, y este apacible
Descanso verdadero, poco hallado.
Esta vida feliz, y esta es gustosa
Fortuna abundantísima y dichosa,
Mejor que la de aquel siglo dorado.
En nuestra mano está, y es asequible
Arribar de la dicha á lo posible.

Pero ninguno de los poetas citados, como tampoco los demás que pudieran citarse hasta nuestros días, han visto en toda su plenitud el tema del reposo. Si se hace recuento de los motivos que en el mundo los intranquilizan, se verá que están reducidos á muy pocos, y éstos pertenecen exclusivamente á las pasiones y apetitos immorales: la codicia, la envidia, la vanidad ... ó simplemente los riesgos que trae consigo toda actividad de cierto empuje y nervio y de motivos venales.

Ninguno habla de ese desasosiego y descontento del espíritu que forma el substrátum más rico y puro de los escritores románticos y que, dándose en quienes no codician los bienes materiales, procede de más altas é internas preocupaciones, de más graves problemas del alma consigo misma (1).

El propio Moratín, que parece acercarse á esa concepción moderna de la inquietud, no sale de la afirmación elemental de los moralistas: de que la paz del alma es la tranquilidad de la conciencia, entendiendo por tal la limpieza de pe-

(1) En esto son superiores los prosistas á los poetas, tanto más cuanto mayor es la intimidad de sus escritos y menor el afán retórico y de exhibición. Así pueden estudiarse las más puras manifestaciones del desasosiego intelectual en los *Diarios* y *Memorias* de los filósofos y artistas que no buscan con esto notoriedad, ni escribieron pensando en el público. Tal puede verse en el *Diario* del pintor Delacroix, v. gr., cuya aspiración al reposo, á la *soledad*, no procede de egoísmo, ni de fatiga, sino del afán por huir de lo vulgar y por hallarse *frente á frente de sí propio*, de *encontrar* su alma, sin interposiciones ajenas que perturben la intimidad. (V. el final del día 3 de Septiembre 1822, la nota del 4 Enero 1824 y la del 25 Enero.)

cado, la perfección relativa del justo. Pero la cuestión es más honda que todo esto en la psicología moderna. Trátase en ella, no de la intranquilidad que produce el pecado, sino de la que originan otros motivos más ajenos á la conducta moral: el choque con el mundo y sus imperfecciones, la preocupación de los grandes problemas insolubles, el engaño perpetuo de todo placer y de toda alegría, la desconfianza de sí propio, el íntimo descontento que de su obra tienen los hombres superiores no endiosados, ya porque comparan lo enorme del esfuerzo á la pequeñez de lo producido, ya porque consideran cuán inferior es la pobreza de lo que dicen, á la riqueza de lo que piensan y sienten, á esa «poesía interna» de que habla Vischer y que es siempre la más hermosa, quizá porque conserva la vaguedad ideal, la complejidad vivificante de lo que no pasa por el molde discreto de la palabra que divide, acota, plasma y cristaliza.

En este sentido, bien puede decirse que el tema de la inquietud espiritual y de la aspiración del reposo no ha logrado (hasta nuestros días) todo el desarrollo de que es susceptible. El desasosiego romántico, por anormal é infundado que parezca á veces, revela ya que la literatura

ha penetrado hasta lo más hondo del problema, y la fórmula de éste hállase anunciada (como tantas otras cosas que mucho después de él han ido cuajándose en variados frutos) por el autor del *Fausto* en aquella aspiración de su héroe á un «momento de reposo», á un instante en la vida que le deje satisfecho y cuya perduración desee sin reservas ni dudas. Fausto supo hallar este «momento hermoso, que rápido transcurre»; pero los hombres de hoy todavía lo buscan sin hallarlo.

La inferioridad de la literatura anterior á este siglo en punto á la comprensión del tema, repítese en cuanto á los medios empleados para lograr el reposo. Todos los escritores lo creen hallar en el retiro, en el apartamiento del mundo, en la soledad. La naturaleza los llama y parece ofrecerles en su seno amoroso la quietud que la ciudad les quita. Fray Luis de León pide la descansada vida al huerto

Del monte en la ladera
Por mi mano plantado...

Techo pajizo á donde
Jamás hizo morada el enemigo
Cuidado, ni se esconde

Envidia en rostro amigo,
Ni voz perjura ni mortal testigo.

Cree el poeta que le puede ser comunicada la serenidad de las cosas naturales.

Sierra que vas al cielo
Altísima, y que gozas del sosiego
Que no conoce el suelo.

Más lejos va el Marqués de Santillana, imitador también de Horacio, suponiendo el reposo en la vida de los rústicos con aquella ilusión que ha corrido todas las literaturas, de Oriente á Occidente, que brilla candorosa en el célebre cuento de la camisa del labriego feliz y que, al través de la teoría naturalista de Rousseau, vino á resolverse en aquellos «apartamientos en humilde choza» con que soñaban los enamorados del período sentimental.

Benditos aquellos que con el azada
Substentan sus vidas y quedan contentos...
. . . . . .
Benditos aquellos que siguen las fieras
Con las gruesas redes y canes ardidos...

¡Ilusión eterna de los espíritus desengañados ó inquietos, que poniendo con falso miraje la

causa de su desasosiego en el mundo exterior, en lo de afuera, en *los otros,* creen lograr su salud cambiando de vida, dejando lo que les preocupa, cerrando los ojos al problema que se les impone, huyendo del trato social, ora reduciéndolo á sus más sencillas relaciones, ora suprimiéndolo en la soledad absoluta, en el apartamiento de los hombres!

Rioja es el único que parece haber visto la inutilidad de ese procedimiento. En su oda *A la tranquilidad,* dice:

No huyas; que aunque huyas al abismo
no huirás de ti mismo,
y todos los pesares
que en la tierra tuviste
también te han de seguir por altos mares.

Los escritores modernos empiezan á comprender esto mismo de un modo más amplio y completo (1).

---

(1) En los románticos se ve bien el error que consiste en buscar la soledad, *huyendo del mundo,* para lograr el reposo; porque en ellos es evidente que la intranquilidad de espíritu está originada por causas completamente internas: la inquietud que les dan las pasiones—vivísimas en muchos de ellos,—las

Todavía sueñan muchos en hallar el sosiego en la naturaleza, buscando el reposo sedante del campo para contraponerlo á la febril excitación de su alma; ó bien, huyendo de la *Corte*, apetecen el *cortijo*, que suponen asiento de toda paz, con igual ilusión que los rousseaunianos. Pero ya despunta en ellos la sospecha de que sea inútil buscar la serenidad en remedios exteriores, por ser ella cualidad interior, variable según los espíritus, irreductible en cada uno y de imposible adquisición, tal vez, como no sea en cortos momentos que aumentan, cuando gozados, la sed de fijarlos eternamente (1).

Esta desconsoladora conclusión á que se inclina la literatura moderna, resolviendo de un modo pesimista el problema psicológico tantos siglos há planteado, ¿quién sabe si llevará á más alto concepto de él, á más desinteresada y

---

exageraciones de su sentimentalismo, el desequilibrio característico de todas sus facultades. Recuérdese á Byron, y confróntese el género de su inquietud con el de Delacroix, v. gr.

(1) Así se columbra en la Epístola de Fabio a Anfriso, que escribió Jovellanos desde el monasterio del Paular, donde también él había ido buscando reposo y paz del alma.

humana apreciación de la paz del individuo en relación con los intereses superiores de la humanidad? ¿Quién sabe si los poetas de mañana no hallarán que el reposo—simple aspiración del espíritu en momentos de fatiga, medicina temporal que restituye las fuerzas para nueva lucha—es, si se mira como estado perpetuo, normal, apetito de egoístas y gusto sólo logrado por los indiferentes, para quienes nada importa en el mundo sino es su propia vida; ó por los ciegos de alma, reducidos á los más elementales cuidados de la existencia vegetativa? ¿Quién sabe, en fin, si dirán que para los espíritus nobles que se interesan por todo, se conduelen de todas las miserias, sienten como suyos todos los dolores, tienen conciencia de la misión altruista del individuo y se levantan á las más puras esferas del ideal, el reposo, el sosiego, la calma, son vanas quimeras, hijas de un desfallecimiento momentáneo, y que la inquietud, la intranquilidad, la fiebre, son los signos de la acción que fecunda la vida y la lleva adelante, entre quejas y desilusiones?

III

La literatura del dolor. —

En muchos sentidos puede decirse que es espiritualista la literatura á partir de los primeros documentos que de ella conocemos, é incluso en las mismas novales *naturalistas* que sólo en parte justifican este apelativo en cuanto dice oposición á aquel otro. De uno de esos sentidos quiero hoy hablar, señalando un vacío considerable en los motivos de inspiración de los literatos.

Si se repasan los grandes monumentos poéticos que la humanidad ha ido produciendo en el transcurso de los siglos, se advertirá al momento —y sin necesidad de análisis profundos,—que su fondo constante es la vida moral: los sentimientos, las pasiones, las luchas afectivas, de pen-

samiento (y también, si se quiere, de intereses) que han agitado y agitan á los individuos y á los pueblos.

Dentro de esto, quizá lo dominante es el punto de vista dramático, es decir, de oposición, de contraste, de choque; puesto que aun las obras cómicas verdaderamente importantes, no son por completo cómicas y llevan, ya escondido en sus entrañas bajo el velo de la ironía, ya bien explícito y desarrollado, el elemento de lucha: v. gr.: el *Quijote*. Y como no hay drama sin dolor, la literatura resulta ser hasta hoy, principalmente, la poesía del dolor humano, unas veces vencido por la felicidad que se conquista a través de él, otras irreparable y sin compensación en el mismo orden de cosas que se ha producido. La *Odisea* — en la forma con que hoy la conocemos—es un poema de desgracia y de contrariedad, á cuyo final se restablece la harmonía, cesando el dolor y la desventura de Ulises, Penélope y Telémaco. *Los Nibelungos* es un poema de igual carácter (y de grandes analogías, por cierto, en algunos pasajes, con la *Odisea)*, pero que no llega á resolver la oposición en una victoria de la paz sobre la guerra deteniéndose en el momento trágico, sin com-

pensación posible. Lo mismo ocurre con *Hamlet* y otras obras maestras de todos conocidas.

Pero adviértase que, en todas ellas, el dolor que inspira y el que se canta es el dolor moral. Las penas que han interesado á los escritores son siempre penas del alma: penas de amor, de ingratitud, de injusticia, de dignidad atropellada, de faltas que remuerden, de celos y envidias, de la pérdida de seres amados... La muerte, cortejo eterno de la literatura, juega en ella—incluso en las producciones más trágicas—como causa de dolor moral, ya por el que va á sufrirla y la teme (por sí ó por los otros: los hijos, v. gr.), ya para los que sufren sus consecuencias, para los que siguen viviendo con la cruel herida en el corazón, inconsolables como el Orfeo clásico. Verdad es que la muerte no podría figurar de otro modo, porque, en sí misma, no es dolorosa, sino la cesación del dolor. El terror que inspira á los hombres no es, v. gr., como el que puede sentirse ante la perspectiva de una operación quirúrgica, sino como el que produce el misterio, ó la nada, ó la desaparición de las dichas terrenas y del placer mismo de vivir.

En todos los temas indicados, interviene, sin duda, más ó menos directamente, el dolor físico.

Hay heridas, torturas, enfermedades terribles, venganzas cruentas; pero así como el poeta se complace en analizar y profundizar los dolores morales, dando relieve á sus angustias, reforzando las tintas si es preciso, agigantando el choque de sentimientos ó la violencia de uno determinado, en punto al «dolor de la carne» es siempre sobrio, escueto, le faltan elocuencia y empuje para describirlo y para comunicar al lector la misma impresión de realidad que respecto de aquél consigue, el mismo escalofrío reflejo que con la pintura de aquél promueve. Parece como si los poetas, confiando en la experiencia propia de cada hombre, creyendo tal vez que la memoria de los sufrimientos físicos es más viva y tenaz que la de los morales, considerasen innecesario reforzarla para producir la emoción estética consiguiente, contentándose con indicar su presencia ó con trazar sus rasgos fundamentales que luego ha de completar el lector. Libros que dedican páginas y páginas á la descripción de conflictos morales, apenas si conceden unas líneas á expresar los tormentos que causan en el débil cuerpo del hombre el choque de las fuerzas físicas ó la crueldad reflexiva de sus semejantes.

En los mismos mitos clásicos que tienen por asunto un dolor físico: Prometeo, cuyas entrañas devora el buitre; Sísifo, agobiado por la fatiga eterna de sus músculos, etc., el símbolo ideal, la lección ética, exceden en valor y en importancia á la tortura del cuerpo y se ve bien que son lo que preocupó ante todo al creador del mito. El libro de Job, que tan admirablemente pudo prestarse á cantar las torturas físicas, es parco en lo que á ellas se refiere. Su principal interés está en la justificación de aquel elegido de Dios, en la discusión moral que mantiene con sus amigos y en la confusión de su insipiencia. Cuando Job se queja de la sarna que le roe el cuerpo (véanse, en particular, los capítulos XVII, XIX y final del XXX) no nos transmite la impresión de su terrible sufrimiento. Le faltan energías, tonos vivos y fuertes para pintarlo.

La *Divina Comedia* es también una decepción en este sentido, no obstante haber ahondado más que ninguna otra obra literaria en la descripción de las penas corporales. Su *città dolente* es, sobre todo, ciudad de los grandes dolores morales. Los episodios más hermosos y más detallados que esmaltan la grandiosa visita al Infierno,

más que en describir las torturas presentes se espacian en evocar las grandes luchas morales que fueron su causa, cuando los condenados vivían sobre la tierra...

Y, sin embargo, el dolor físico es una de las más terribles y de las más constantes realidades de la vida del hombre, común á todos los nacidos. Muchas de las penas morales que cantan los poetas son, sin duda alguna, incomprensibles para gran parte de los humanos, cuya diversidad de cultura, refinamiento, educación sentimental y moral influyen grandemente en su capacidad de sentir ciertas tristezas y amarguras. El dolor físico es comprensible para todos, no obstante los casos de relativa insensibilidad que los antropólogos registran. Somos esclavos de él; nos acecha en la sombra pronto á turbar nuestros más intensos placeres, y es el compañero de millones de hombres en las noches invernales inacabables y en los hermosos días de primavera, en que todo parece renacer á la alegría y la salud. Los sanos, los que de momento no lo sufren, se olvidan de él y pasan indiferentes, ó poco menos, por el lado de quien gime con sus atroces mordeduras. Estamos prontos á llorar con nuestros amigos las penas morales, á parti-

cipar por simpatía de sus angustias de este género; pero no sé qué imposibilidad misteriosa nos impide sentir del mismo modo los tormentos físicos de un semejante. El enfermo cansa pronto al egoísmo humano y halla menos eco de compasión *real*, profunda, en el alma de quienes lo rodean. Por eso es tan gran heroísmo, tan alta virtud, el de los enfermeros cariñosos; y por eso tienen novedad tan subida, interés tan grande, los pocos ejemplos con que la literatura moderna (y también el arte pictórico) inicia el canto propio, especial, del dolor físico que nos liga brutalmente á las realidades de la Naturaleza y que el hombre trata de suprimir en la mayor medida posible (1).

(1) La guerra de 1914—18 ha favorecido el desarrollo de esta literatura del dolor físico, muchos años después de la fecha del presente ensayo.

IV

PSICOLOGÍA LITERARIA

I

Los lectores.

Si hubiese un literato bastante sincero para escribir la historia verdadera é íntima de sus libros — como Rousseau escribió la de su vida, — serían muchas las sorpresas que recibiríamos en punto á los motivos de inspiración, los recuerdos sugestivos y la reelaboración complejísima de lecturas anteriores que engendran cada obra. Aun tratándose de escritos de erudición, no es siempre en las notas de fuentes bibliográficas donde se encuentra la clave de su verdadero origen ideal; y no porque maliciosamente la oculte el autor, sino porque suele ser de un género distinto al del tema mismo y sin aparente

enlace con él. Pero tales libros es muy difícil que se escriban. El temor de no ser original (como si la originalidad consistiese en crear cosas *absolutamente nuevas)* y, á veces, también, el hecho de no haberse dado el propio autor cuenta de la gestación intelectual de su obra, hace que se retraigan los más ó que no puedan decir todo lo que constituye la historia interna de sus producciones. Así, las conocidas confesiones de Daudet y de Alarcón no llenan, ni con mucho, el programa de aquellas á que me refiero.

Lo mismo pasa con los lectores. Generalmente, se cree que todo el que aplaude ó elogia una obra literaria lo hace por reconocimiento, más ó menos claro, de sus condiciones artísticas. El dogmatismo de las doctrinas estéticas nos hace pensar así, suponiendo que todos los hombres las tienen como norma constante de sus juicios.

Pero no hay nada menos cierto. Un lector franco, que nos dijera el *por qué* de sus preferencias literarias, la razón de su lista de escogidos, nos revelaría seguramente que, las más de las veces, no son motivos *técnicos* (es decir, impresiones de pura belleza artística) los que le llevan á tener por favoritos tales ó cuales auto-

res, tales ó cuales dramas, novelas ó poesías. Por el contrario, la consideración artística sólo mueve á contadísimos lectores, á los dotados de una gran cultura y de un gusto exquisito y refinado. Los demás se dejan mover, en primer término, por impresiones completamente personales que dicen referencia al pensamiento fundamental ó á los incidentales de la obra, en cuanto evocan recuerdos de la propia vida ó halagan sentimientos ó ideas actuales del que lee; es decir, que la aprobación de la obra, en cada caso, no depende de las condiciones que ella reúne, sino de las del lector mismo, de su disposición de ánimo, de sus preocupaciones, *de su novela íntima*, en virtud de la cual suele ver, en lo escrito por el autor, lo que no hay, interpretando á su manera lo que éste dice ó haciéndole decir cosas muy distintas de las que quiso expresar.

Semejante transformación de su obra, disgustaría, ciertamente, á los literatos, si de ella tuvieran conocimiento; pero no suelen tenerlo, porque lo que comúnmente sale á la superficie es, tan sólo, la aprobación ó desaprobación del público, sin explicaciones; y en cuanto á los críticos, si las dan, son siempre de índole técnica. De este modo, el ideal á que aspira todo autor

de establecer plena comunión intelectual con sus lectores, es, aun en los casos de mayor triunfo, una pura ilusión, las más de las veces. La masa del público no lee, ó asiste al teatro, con la lección de estética bien aprendida, ni suele tener preparación para seguir, en sus elementos más genuinamente artísticos, la labor del literato. En cambio, va con todo el caudal de recuerdos, simpatías, antipatías, dolores, goces, anhelos y desengaños de su vida ordinaria; y si la obra acierta á herir cualquiera de estos factores, uno solo, con tal de que sea bastante enérgico, se produce inmediatamente una inclinación favorable, se despierta el interés *humano* del lector, quien, desde entonces, conviértese en un colaborador activo del literato, cuyo pensamiento glosa calladamente y sin darse cuenta de ello, dando origen á una producción en que no se sabe quién pone más de los dos *autores*. Así se explican preferencias y gustos realmente inexplicables, porque, ó contradicen las ideas literarias del sujeto (si éste las tiene y es de los afiliados á cualquier *ismo*), ó recaen en obras endebles que, á no mediar el motivo *personal* de simpatía, hubieran sido olvidadas á raíz de su lectura. Por esto, también, los dramas y novelas más popu-

lares suelen ser los que hieren los sentimientos más comunes y vivos en la masa, aunque su factura artística sea muy pobre ó falsa y aun disparatada. Ejemplos de ello los hay, numerosos, en nuestra literatura del siglo XIX y, sobre todo, en el teatro.

Lo interesante de este fenómeno psicológico no está, sin embargo, en el hecho de las preferencias ó de la selección de obras y autores, sino en la colaboración positiva que el público, (mejor dicho, que cada lector ó espectador), representa, y en el valor que, por tanto, debemos conceder — no ya para el éxito de cada producción, sino para la significación ideal de cada obra — á ese factor que parece pasivo, ó por lo menos de menor influencia que quien la escribe, pero que es en rigor, al *interpretarla* conforme á su espíritu eventual, quien decide de la significación de los libros en la vida, torciendo á veces, ó mutilando, el sentido, la dirección y el propósito del mismo que los concibió y los trajo al mundo del arte.

II

Los originales.

Cuéntase de un literato, ya fallecido, entre cuyas virtudes no figuraba ciertamente la modestia, que al escuchar los elogios tributados á sus producciones por algún amigo ó admirador, añadía siempre á las exclamaciones consabidas de «¡hermoso!», «¡admirable!», «¡colosal!», etc., esta suya, que le salía de lo más hondo del alma: —«¡Y, sobre todo, muy nuevo!»

Para muchas gentes, en efecto, lo primero en el arte es ser *original*. Verdad es que esta palabra, á poco que se analice, pierde bastante del valor absoluto que vulgarmente suele tener. El resultado de todas las discusiones sobre el plagio y la originalidad que han entretenido y aún acalorado á los literatos muy á menudo, ha sido siempre evidenciar que aquella cualidad es extraordinariamente relativa y que, en la más pura de sus formas, se da muy rara vez en el mundo. Los estudios de literatura comparada han remachado el clavo á este propósito, demostrando los muchos *préstamos* (digámoslo así) que los más grandes escritores (v. gr. Shakespeare, Cervantes) tomaron de otros más hu-

mildes, no habiendo, en suma, obra humana que no sea el resultado de una serie complejísima de influencias y elementos ajenos, lo mismo si es individual que si es colectiva, y aun tratándose de las civilizaciones que parecen más originales, como la griega.

No quita esto, claro es, que todo individuo, como toda colectividad, tenga algo propio con que sella sus obras, y que haya un abismo entre los verdaderos artistas y los simples imitadores ó los copistas adocenados. La mayor ó menor fuerza de esta nota propia, de esa personalidad intelectual en que estriba el carácter de cada escritor, lo que llamaba «temperamento» Zola, es el fundamento de la jerarquía en el arte. Como todas las cosas que penden fundamentalmente de la naturaleza del sujeto, y aunque una educación reflexiva pueda aguzarlas, son ellas más bien las que se imponen y arrastran al escritor: á veces, sin que éste mismo se dé cuenta de ello. Por eso aquella máxima de Flaubert: «hay que mirar las cosas durante largo rato y con atención suficiente hasta descubrir en ellas un aspecto que nadie haya visto, que nadie haya descrito antes», es excelente... para los que *pueden* hacer tales descubrimientos; ya que «la observación

exacta, minuciosa y detenida no ha hecho á nadie, nunca, poeta ni escritor.» Al que lo es de suyo, le da mejores armas, le permite aplicaciones *nuevas* de sus cualidades de artista, le hace ver algo de lo inexplorado ó desconocido que hay siempre en todas las cosas, como decía Maupassant. Por eso hay que cultivar la nota propia y, más que cultivarla, defenderla contra la absorción de otros espíritus, contra la influencia deprimente, vulgar, de la masa, contra la tendencia uniformadora del medio.

Pero tengamos mucho cuidado de no rebasar el límite. La originalidad y la personalidad tienen dos topes que no debemos desconocer. Es uno la racionalidad de las particularidades subjetivas, que excluye del campo del arte las extravagancias de cada cual, á veces, sin duda, muy *originales*. Por eso la fórmula de que el literato debe esforzarse por dar siempre la *nota propia* en sus escritos, ha llevado á las más disparatadas y antiestéticas invenciones. Tal puede ser la *nota propia* que, cuanto más propia, sea menos artística y constituya, sencillamente, un acto de locura ó de vanidad insoportable, encubridora de la falta de condiciones literarias positivas. Si la obra de arte valiera, ante todo, por la *dife-*

rencia de su fondo ó de su forma respecto de las demás, los mejores artistas serían los visionarios, los locos y los atacados de ciertas enfermedades nerviosas.

El otro tope es la verdad. Desde el momento que un escritor convierte la originalidad en fin de su obra, puede considerarse perdido para lo que más importa en la vida. Es seguro que lo sacrificará todo al afán de parecer nuevo, de llamar la atención por lo *propio* de sus ideas, de sus observaciones, de su estilo. En lugar de atender á la realidad de las cosas, atenderá á lo que otros dicen, para decir lo contrario y de un modo distinto, sea cual fuese. Atisbará el momento propicio para *épater le bourgeois* con alguna salida inesperada que el vulgo creerá fruto de la espontaneidad más admirable, pero que de fijo ha sido preparada con la misma «precipitación» con que iban aprendiendo el ejercicio los soldados aquellos de *Los sobrinos del capitán Grant.* Perderá la sinceridad atendiendo á defender siempre, no lo que le parezca cierto, sino lo que crea más llamativo. Cultivará el ingenio poniéndolo sobre toda otra cualidad del espíritu, y á fuerza de ingenio triunfará en la opinión de las gentes, pero divorciándose muy

á menudo de la verdad de las cosas. Brillarán sus escritos, sus discursos, sus versos; pero serán inútiles para la obra positiva, firme, del pensamiento humano.

Ahora bien; ese peligro es muy de nuestros días. Es una de las formas del *arribismo,* de la lucha por la notoriedad, y amenaza fuertemente á los espíritus preocupados por la idea de la gloria, convertida en fin principal de sus actos, ó por la del provecho material, que á codazo limpio se disputa al prójimo. En vez de trabajar serenamente, día tras día, poniendo el alma entera en el trabajo mismo, sabiendo que el éxito no depende de nosotros y que se nos dará por añadidura si no nos empeñamos en precipitarlo locamente, hay muchos espíritus—y entre ellos no pocos de primera calidad—que queman sus alas en el fuego de la impaciencia y en la vanidad del triunfo á toda costa. Para esos, la originalidad es un cebo peligrosísimo. Querrán obtenerla como fruto de invernadero, con derroche de artificios, en vez de esperar á que libremente florezca en el aire puro, como resultado natural de condiciones que tienen su evolución marcada. Cada vez que veo á un joven de talento enfrascado en ese camino, me dan

ganas de gritar un «¡Muera la originalidad!» El grito será paradójico; pero, además de tener en apoyo suyo todas las razones que van expuestas, no me negarán los lectores que las paradojas suelen encerrar las grandes verdades y que, después de todo, así como Alfredo Calderón escribió un *Discurso contra la elocuencia,* puedo yo permitirme la *originalidad* de gritar contra los originales. Todo consiste en el modo de entender las cosas. Y claro es que hay «originalidad» y «originalidad».

III

Cartas de amor.

Dos libros recientes, ambos de autor inglés: *Cartas de amor de una inglesa* y *Cartas de amor de una mujer de mundo,* han reverdecido el tema, siempre interesante, de la literatura erótica y del realismo de la psicología feminista en la novela.

Quizá asombre á muchos (juzgándolo novedad digna de señalarse con piedra blanca) que, esta vez, el erotismo proceda de Inglaterra; pero los que conocen bien la literatura anglo-sajona—una de las menos populares en el continente,—

saben que, por el contrario, los temas de amor son en ella frecuentísimos. Lo que en este punto desorienta es la sugestión constante del erotismo francés, rudamente sensual y externo é inoculado en los modernistas de Bélgica, de Italia y de otras naciones. La energía de sus tonos ha llevado á creer que no hay más erotismo que ese, obscureciendo otras manifestaciones menos aparatosas, pero con frecuencia más apasionadas y profundas, del amor. La literatura amorosa de los ingleses es más púdica, choca menos con las conveniencias sociales; pero bajo la ceniza de su superficie, detrás del *clair de lune* de sus romanticismos, se la ve arder en el ascua viva de los transportes amorosos. No ha llegado, sin embargo, á la fuerza inmensa de expresión alcanzada por otras literaturas, aun fuera del sensualismo naturalista. La pasión avasalladora de las heroínas de Stendhal, mantiene todavía su indiscutible superioridad, representativa de los casos de verdadero amor que alguna vez nos ofrece la vida, en medio de los innumerables fantasmas é ilusiones que la mayoría de las gentes toma por amor. Lo característico de la pasión amorosa en la plenitud de su intensidad —que es cuando toca á lo íntimo de su esen-

cia — no consiste en ser única (el «único amor» de los sentimentales), ni en arrastrar locamente á trastornos pasajeros. Se puede *amar* una sola vez en la vida y no haber amado en verdad. Se puede ser inconstante y sentir de pronto el roce perturbador de la gran pasión que pasa aleteando y se posa un momento sobre nuestra alma, sellándola para siempre. Se puede cometer mil locuras por una mujer ó por un hombre, y no amarlo en rigor.

Pero sería imposible é inútil explicar lo que es la plenitud de la pasión — que no consiste tampoco en las insensateces de la lujuria — á los que no la han sentido. Quienes sufran su choque alguna vez — ya como amantes, ya como amados, — sabrán bien lo inefable de ese sentimiento y la huella eterna de profunda emoción que deja en el espíritu. El terror sagrado, unido al estremecimiento de inenarrable y misteriosa alegría que el Telémaco de Homero sintió al divisar la sombra del divino cuerpo de la diosa, deslizándose gigantesca y callada sobre el azul de las aguas inmensas, puede ser para ellos un símbolo de lo que no acertarían á explicarnos.

El interés y la excelencia de la literatura amorosa estriba, precisamente, en que refleje ó

retrate con todo vigor algo de esa pasión avasalladora, la más altruista de todas las pasiones cuando llega á su grado máximo, así como es egoísta y mezquina cuando se queda en los primeros peldaños de su desarrollo. Y es cosa singular que la mayoría de los libros que, por voto unánime del público letrado, pueden aspirar á ese triunfo, tengan por heroína una mujer, como si sólo en el sexo femenino — cuna de toda inconstancia y traición, al decir de Shakespeare y de los poetas todos — cupiese amar con plenitud de amor. Sea de esto lo que quiera (y, probablemente, será de ello lo que de muchas otras leyendas referentes á la distinción espiritual de los sexos), la literatura ha mantenido durante siglos la hegemonía femenina en el poema amoroso; y, por caso raro, también, es la forma epistolar la que prepondera en las obras de este género. Verdad es que algunas de las cartas que suelen incluirse en la lista no son fingidas por los escritores, sino auténticas, procedentes de pluma mujeril, como las de la monja de Alcofurado; y ¡cosa notable! las que tienen ese origen son siempre las mejores.

La explicación de esto es sencillísima. Por muchas reconditeces psicológicas que abarque,

el hombre no puede nunca, ni llegar á sentir, por reflejo, lo que siente una mujer al amar de veras, ni, menos, á decirlo como ellas lo dicen. Cuando un novelista acierta realmente en alguna de sus cartas, puede apostarse doble contra sencillo á que la ha copiado ó imitado de un original que para él no es anónimo y cuya memoria, grata á su corazón, perpetúa y glorifica así. En lo demás, se queda muy por bajo de lo real, por mucho que sutilice, quinteesencie y retuerza, como Marcel Prevost, verbi gracia, cuyas cartas femeninas son, en su mayor parte, fruto de ingenio, admirables como tal, pero *masculinas*. En igualdad de cultura — no de erudición ni de latiniparla, que para nada hacen falta en esos casos, sino de facilidad expresiva y orientación ideal, — una mujer acertará siempre á decir mejor que un hombre su pasión y á encontrar en el idioma frases de una elocuencia calurosa, ingenua, que parecen vibrar con el mismo estremecimiento nervioso que las trajo á la pluma. Sus imágenes, sus comparaciones, exentas de pedantismo, serán siempre más nuevas, más audaces, más expresivas, arrancadas de más hondo en el alma. Y es que la mujer escribirá pensando sólo en su amor, olvidada de que hay literatura y público;

y el hombre, deformado su espíritu por la instrucción de la escuela, tropezará á cada paso con la preocupación del bien decir y con los recuerdos sugestivos de mil lecturas. La mujer será sincera cuando escriba (si ama realmente, por supuesto) y vaciará su espíritu todo, siendo cada vez más ella misma, procurando caracterizarse y retratarse tal como es, en lo cual estriba su orgullo, pues así ama y cree que nadie puede amar como ella; mientras que el hombre, perdida su individualidad por el choque de tantas otras, tenderá á ser como todos, como el tipo común consagrado que se le impone inconscientemente, ocultándole el fondo original de su espíritu.

Así me explico yo la cierta superioridad de la literatura epistolar femenina, superioridad que no sólo los libros, sino la experiencia de la vida misma, demuestra á los que han amado ó han sido amados con intensidad suprema. Y me afirma en esa explicación el hecho de que las mismas autoras de páginas epistolares sublimes, son, en otras manifestaciones de su vida intelectual y sentimental, vulgares ó insignificantes. Al propio tiempo me confirmo en la creencia de que el arte de decir — sin negarle lo que de

derecho le pertenece á la cultura — tiene la más íntima raíz de sus triunfos legítimos (no los que son hijos del rebuscamiento y á la legua se denuncian) en una profunda emoción que guía á la palabra y le arranca imprevistos destellos.

¿Qué hay de todo esto en los libros antes citados? No puedo hablar personalmente más que de uno: *Cartas de amor de una inglesa.* A pesar del éxito enorme alcanzado por este libro en Inglaterra, y de la opinión numerosa que allí atribuye tales cartas á manos femeninas (incluso de la familia real), me inclino á creer que sólo son auténticas en parte (1). Hay cosas allí que parecen de hombre, al lado de otras — las más apasionadas, las más sentidas — que pueden ser muy bien de mujer. Pero de mujer que tiene ya experiencia de la vida y del amor. Una niña soltera, aunque sea inglesa, no podrá nunca pensar de cierto modo, ni expresarse como se expresa á menudo la anónima autora del libro á que me refiero. Hace falta haberse espinado muchas veces en el camino del mundo, haber soltado mucha parte de la ligereza y del egoísmo que

(1) Con posterioridad á la fecha en que fué escrito este artículo, se hizo público que, en efecto, el autor de las *Cartas de amor de una inglesa,* es hombre.

la juventud arrastra tras de sí, para sentir y para hablar de cierto modo. Y quizá, también, hace falta haber buscado con ansia infinita, año tras año, un verdadero amor; haberse herido con las zarzas de los desengaños repetidamente, y saber que la ocasión suprema, hallada de pronto, está amenazada por la segur del tiempo que á toda prisa viene á cortar para la mujer la edad de ser amada, pero no la de amar.

IV

Lo que no se escribe.

Sabido es que las divisiones son, en literatura, — como en historia y en otras disciplinas humanas — meros andamiajes, cómodos para el trabajo, pero disconformes con la realidad. Así, la famosa distinción de lo subjetivo y lo objetivo, lo lírico y lo épico, viene á quedar desmentida á cada paso por los autores; y no digamos los modernos, nacidos después del *motín* liberal del romanticismo, sino los antiguos también y los que más apegados parecen á cáno-

nes estrechos de una preceptiva que, después de todo, para los talentos robustos y para los genios nunca es tan inflexible como se muestra en los tratadistas.

Si nos fijamos en la novela, por ser el género característico de nuestros días, hallaremos continuamente penetrada la cualidad *épica* por el más genuino *lirismo*. La autobiografía juega un papel importante en las novelas de Goethe, en las del período romántico, en las *realistas* y *naturalistas* como las de Balzac, Daudet, Goncourt y el mismo Zola: ya porque constituya la trama entera ó la cantidad más apreciable de un libro *(Wilhelm Méister, Petite chose, Les frères Zemganno*, etc.), ya porque se introduzca accidentalmente, en forma de episodios ó de pormenores, en la psicología de personajes que parecen muy *objetivos*, verbi gracia, en Tolstoy, en Maupassant y otros muchos.

Escritores hay que viven por completo de su propia substancia, no sabiendo ó no queriendo contar más que lo experimentado por ellos en su vida, aunque disfrazándolo con un atavío novelesco que le da significación épica; y, en verdad, el que así escribe ve como en proyección exterior y, en cierta manera, como si fuese

de otro, lo ocurrido á él mismo, y preciso es que lo vea así para que la obra tenga condiciones de novela. Conocida es la célebre fórmula de Goethe para librarse de preocupaciones que le atormentaban y que venían á representar un estorbo en los nuevos rumbos de su espíritu: exteriorizarlas en una obra de arte, con lo que perdían (para él) su cualidad personalísima.

Queda aparte una tercera forma de penetración de lo lírico en lo épico, que es absolutamente inevitable aun para los novelistas más objetivos: me refiero á la de las ideas del autor, que forzosamente han de reflejarse en todo lo que escribe, porque la pluma no será jamás tan indiferente como la placa fotográfica. Hay en esto sus grados, claro es. Desde quienes, como Valera, hacen *Pepitas Jiménez* á su imagen y semejanza, hasta los que, como Zola, ponen la huella de su orientación ideal en los asuntos y en las soluciones de sus obras, conservando el objetivismo realista en la acción (con veleidades, por supuesto), hay gran distancia; pero todos ellos obedecen á una misma necesidad, diré mejor, á una misma ley de la producción, ley tan inflexible que arrastra aun á escritores aparentemente tan fríos como Galdós, cuyos liris-

mos, no ya en el teatro, en las mismas Novelas contemporaneas, sería curiosísimo estudiar.

Ahora bien; lejos de constituir un defecto esas penetraciones del lirismo en la novela, son, á mi juicio — cuando no se las exagera — una condición de acierto artístico y una fuente de alta y cálida inspiración. No hay para qué decir las razones de que así sea. Lo personal avivará siempre en el alma de los escritores un fondo de emoción que ha de encontrar el camino del arte expresivo con más seguridad que ningún otro excitante. La intensidad y la intimidad que tiene la introspección, no puede jamás ser igualada por la observación exterior, por muy minuciosa que ésta sea; y si fuesen sinceros muchos *realistas*, sabríamos con cuanta frecuencia la psicología de sus personajes no es experimental objetiva, sino de pura experimentación ó figuracion interior en el mismo que escribe.

Pero si todo esto es cierto, se engañaría grandemente quien creyera que los autores ponen en su obra literaria toda su intimidad. Los hay más ó menos ingenuos, más ó menos explícitos. Alfredo de Musset y Jorge Sand han dado al mundo uno de los episodios más íntimos de su vida y no falta quien, como Rousseau

en las *Confesiones*, llegue á un género de franqueza que supone la ausencia absoluta de todo pudor espiritual. Pero estos casos son los menos. Aunque el literato sea, por naturaleza, un hombre indiscreto, desconocedor de la reserva para lo ajeno y para lo propio, porque el aspecto artístico de la vida y el afán de aprovecharlo para sus creaciones vence en él á la vergüenza que generalmente se tiene de revelar ciertos movimientos del corazón, ciertas inclinaciones del pensamiento, aun de los perfectamente lícitos y honrados, esta propensión tiene sus límites, fuera de los cuales queda, claro es, lo más profundo, lo más querido y lo que más hiere las cuerdas poéticas del alma.

La mayoría de los escritores se detiene ante esto; teme que, por mucho que lo disfrace, la emoción que estremecerá su pluma al expresarlo le traicione y descubra á los ojos del público el misterio guardado cuidadosamente, ó recuerde cosas que el tiempo cubrió ya con el olvido. Las más intensas y personales alegrías, los dolores más sinceros y hondos, las impresiones más frescas y originales que el espectáculo del mundo produjo en la juventud (para quien todo es nuevo, por muchos libros que haya leído

antes de zambullirse plenamente en la vida), todo eso queda en el fondo de los secretos que cada hombre lleva consigo y en cuya remoción se complace de vez en cuando á solas, con el mismo placer triste con que, de tarde en tarde, vuelve á leer el paquete de cartas amarillentas que le hablan del pasado y que no se decide á romper, porque siempre traen á su corazón ecos de poesía tanto más grata cuanto más vaga y distante de las preocupaciones presentes.

Y sin embargo, esos mismos que no se atreven á contar lo más íntimo de su vida, quisieran contarlo, sienten á menudo la comezón de convertirlo en materia artística para poderlo contemplar á todas horas *coram populo*, para que los demás lo sepan en cierta medida, y para dar expansión al raudal poético que canta dulcemente en su alma. Es la eterna historia del enamorado que desea le adivinen el amor, del criminal á quien una fuerza poderosa arrastra al lugar y á la confesión del crimen que ha de perderlo.

Las más de las veces, esa lucha no tiene solución. El literato no se decide: deja, á lo sumo, escapar incoherentes fragmentos de lo que pugna por salir afuera; pero lo mejor, lo más vivo, lo que siente con más intensidad, queda sin decir.

Y he aquí cómo se pierde uno de los caudales más puros de la belleza artística, quizá superior en muchos respectos á todo lo que admiramos en la historia de la literatura. Porque eso sí; el artista sabe que, si pudiera contar tales cosas, las que más ardiente emoción producen en su alma, las que más hondamente ha vivido, sabría encontrar acentos de un vigor extraordinario, de un colorido pasmoso, y la inspiración fecundaría, abundante y rica en sorpresas, el verbo siempre sumiso al arte que pone sus raíces en lo más profundo del sentir humano. ¡Cuántos escritores no se llevarán consigo, al desaparecer de este mundo, su verdadera obra maestra, latente en las palpitaciones íntimas del cerebro cuyo lenguaje no hablado nadie ha podido interpretar todavía!

V

Los ignorados.

Todos los años, el correo se encarga de prolongar una de las manifestaciones más simpáticas de las fiestas de Navidad y Año nuevo: el cambio de tarjetas y cartas de felicitación. Lenta-

mente, hoy cinco, mañana tres, pasado uno, van llegando los pequeños sobres abiertos que os recuerdan á un amigo, á un colega, á un compañero de viaje, á un huésped afectuoso en lejanos países. Y el saludo, renovándose, convierte el mes de Enero en una revisión grata de relaciones que, á veces, sólo en esta ocasión se hacen visibles.

Pues bien; todos los años me sugiere ese hecho la misma reflexión, que, á primera vista, nada parece tener de común con su causa: la reflexión de lo pueril de las vanidades de muchos hombres y de lo estrecho y mezquino que es el círculo de nuestro conocimiento de la humanidad actual, no obstante la frecuente afirmación de que el mundo es muy pequeño. Entre los nombres que van pasando ante mis ojos, á medida que saco de sus envolturas cartas y tarjetas, ¡cuántos hay de escritores de mérito, de trabajadores infatigables, de inventores de cosas útiles, de sembradores de ideas fecundas, de héroes de la justicia y el derecho, á quienes sólo la casualidad me hizo conocer, no obstante lo mucho que su obra representa para el progreso de la civilización! Esos mismos que yo conozco, los que, á su vez, conoce cualquiera de ellos,

serán en cambio ignorados por millones de hombres, no ya del vulgo ó de los dedicados á otras esferas de la actividad, sino de sus mismos compañeros de profesión y de aficiones. Y detrás de los pocos de que ya tengo noticia, ¡cuántos otros que rendirán á la humanidad los frutos admirables de su labor y serán para una inmensa mayoría como si no hubiesen vivido, no sólo porque ignore sus nombres, sino porque ni aun pueda aprovechar lo que, para bien de todos, hicieron! Las rachas de modas extranjeras en materia literaria que, de vez en cuando, soplan desde Francia ó Italia y llegan hasta nosotros, nos dan ejemplos repetidos de esto. Lanzan á nuestra publicidad cuatro ó cinco nombres ilustres que, á menudo, corresponden á escritores de hace cincuenta años, quizá muertos, y á la exclamación ordinaria: «¿Cómo hemos podido ignorar durante tanto tiempo obras de tanto valor?», se junta esta otra: «¿Cuántas más no habrá que también merezcan nuestra admiración, que podrían darnos momentos de sublime goce y que nunca llegarán á ser sabidas de nosotros?»

Cuando murió Zola, un periódico canadiense publicó la noticia en la siguiente forma: «Ha fallecido en el destierro un tal Emilio Zola, que se

hizo célebre en el asunto Dreyfus.» Todo eso es lo que sabían del gran novelista, el corresponsal que telegrafió el suceso y la redacción del diario; es decir, un grupo de *intelectuales*, de gentes á quienes se debía suponer conocedoras de lo que representaba el nombre de Zola, aunque sólo fuese por la cultura noticiera que comunica el leer y copiar otros periódicos. Si esto ocurrió con un literato de fama tan universal como el autor de *Los Rougon*, no puede maravillarnos que ocurra continuamente con otros que, sin dejar de tener muchos méritos, no han logrado (ni por lo común lo han pretendido) hacerse populares. No hace falta ir á regiones lejanas. En Suecia, en Noruega, en Rusia, en el Japón, en China, hay sin duda innumerables literatos, dibujantes, hombres de ciencia, cuya nombradía no traspasa los límites de su nación ó de su localidad; pero no los hay menos, para gran parte de los europeos, en Inglaterra, verbigracia, ó en el vecino pueblo portugués. Podrían citarse numerosos poetas y novelistas de primer orden de ambos países que, ó no han llegado al público continental (al de los Estados *latinos*, singularmente), ó comienzan ahora á ser fragmentariamente conocidos. ¡Cuánto bien haría, para la depuración del gusto estético, la difusión de sus obras!

Ni el caso de la muerte, que es el momento de las alabanzas, pone remedio á esta limitación, fundamentalmente irremediable. Acabo de citar el hecho relativo á Zola. Con motivo del fallecimiento de Mommsen, advertía un escritor francés, el doctor Levin, que hasta para morir se necesitaba suerte, en esto de la resonancia por el mundo; pues, sin negar ninguno de los grandes títulos que Mommsen tenía para que su pérdida fuese lamentada por todos los hombres de cultura, resultaba una desproporción enorme entre sus necrologías francesas y las dedicadas á Helmholtz, «el genio más grande que en las ciencias naturales ha habido después de Newton, y á cuya labor debe la humanidad una herencia incomparable de hechos é ideas científicas»; á pesar de lo cual, casi no pasó de unos pocos renglones la noticia que le dedicaron los diarios franceses.

Pues bien; cuando pienso en todo esto, en el sinnúmero de hombres de valer cuya obra es ignorada por la inmensa mayoría de los demás, y que, á veces, ni aun se incorpora, anónima, al acervo común ó tarda mucho en conseguirlo, y cuando recuerdo ejemplos como los que he citado antes, no puedo menos de compadecer á esos infelices, verdaderos desgraciados dignos de

lástima, que se agotan en esfuerzos por atraer hacia sus nombres la atención del público sin otra mira fundamental en su trabajo, ó se preocupan y hasta se desvelan ante la consideración del momento inevitable en que desaparecerán de esta tierra y se desvanecerá en la nada el conjunto admirable de energías que hoy forman su poder intelectual. ¡Triste es vivir preocupado por ese fantasma de la nombradía y de la gloria! Si alguna vez me tentara el diablo por este camino, es seguro que me salvarían de la caída las tarjetas de Navidad y Año nuevo y la historia de tantos hombres de valer positivo, á quienes sólo la casualidad me hizo conocer hojeando bibliografías ó viajando por el mundo.

V

La definición de literatura.

Una de las cosas más conservadoras del mundo, es la palabra. Cambian las ideas de los hombres; ábrense nuevos horizontes á su espíritu; mudan las instituciones y costumbres de los pueblos y, en medio de todas las novedades, permanecen voces y giros que ya no tienen vida real, que expresan maneras de sentir y de ver las cosas desaparecidas por completo: cáscaras vacías de un sentido que la mano del tiempo ha evaporado. Adviértese esto muy bien en la literatura, particularmente en la poesía, donde aun se usan multitud de frases, imágenes, comparaciones, etc. heredadas de los escritores griegos y latinos y de los de tiempos posteriores, que no responden poco ni mucho, ni á las creencias del poeta actual, ni al estado de los conoci-

mientos modernos en todos sentidos. Y no obstante, siguen transmitiéndose de generación en generación, y probable es que duren aún mucho tiempo.

Sin detenerme ahora á especificar y á comprobar con ejemplos esta observación, en que otro día he de insistir, voy á fijarme en un caso de esa casualidad conservadora, algo más complejo que la mayoría de aquellos á que antes aludo: el caso de las definiciones. La definición se convierte pronto en una «frase hecha» que, no obstante el prurito de originalidad que suelen tener muchos, pasa de mano en mano y se repite de uno en otro autor, por pereza, por sugestión inconsciente ó por otros motivos. Y lo curioso es que persiste aún después de haber variado el concepto á que debía su aparición.

Una de esas definiciones es la de *Literatura*. La mayoría de los libros de uso vulgar referentes á ésta la definen diciendo, *mutatis mutandis*: que es «el arte de expresar la belleza por medio de la palabra». Si esta fórmula estuviese seguida de explicaciones suficientes en punto á su sentido, todavía podría pasar, dentro de la semiaproximación en que las definiciones se detienen por lo común. Pero esas explicaciones no las

da nadie, y queda la fórmula con una vaguedad en cuyo fondo el lector ve, seguramente, algo muy inexacto.

Lo que, en efecto, preocupa á los tratadistas, una vez que han definido el arte literario y han discurrido acerca de la etimología de la voz *Literatura*, es investigar qué cosa sea la belleza: en lo cual, sabido es que pierden el tiempo lastimosamente, enredándose en un cúmulo de opiniones y *definiciones* menos satisfactorias las unas que las otras. Con esto, olvidan que la pregunta natural, después de decir de aquel modo lo que sea la Literatura, no es en qué consista la belleza (cosa que debe estudiarse en otra parte, dado que la cuestión abraza muchas más cosas que el arte literario), sino qué clase de belleza es la que ese arte expresa por medio de la palabra. Y prescindo de la objeción que se refiere á los géneros que no tienen por objeto esa expresión y, sin embargo... son literatura. Los tratadistas hablan de ellos por una inconsecuencia lógica en que ya no se repara por lo familiar.

La pregunta que arriba indico como la más natural é inmediata, se le ocurre á todo el que haya leído novelas, dramas y *poesías*. A primera

vista — y á segunda, para muchos, porque ese es el sentido tradicional y dominante,—la belleza que ha de *expresar* la literatura, es la de la realidad: ya la interior del literato (pensamientos, sentimientos), ya la del mundo exterior. Pero en seguida ocurre esta observación: ¿y lo feo? Teóricamente, la reivindicación de lo feo como materia del arte, sabido es que pertenece de derecho al romanticismo y á su estética. Prácticamente, en la historia literaria, el uso de lo feo es antiquísimo y ningún literato se ha detenido ante la imposición que de él le hacía la realidad como elemento de inspiración y de expresión. La belleza, pues, de la literatura, no es la de las ideas, sentimientos y figuras que *expresa*. Ni siquiera hace falta el contraste, ya clásico, del *Cuasimodo* de Víctor Hugo, feo físicamente, hermoso moralmente. Los novelistas, los dramaturgos, lo poetas, á la continua están pintando seres y cosas que no son bellos en ningún respecto: y pese á las recriminaciones de los partidarios de la idealización artística, ese hecho se impone y con él se crean obras admirables.

Como la realidad es tan compleja y tan varia, y los literatos la escudriñan hasta en sus más ocultos rincones (es decir, todavía les quedan

muchos por escudriñar: más de los que ellos suelen creer), los ejemplos de ese mentís á la interpretación primaria y corriente de la definición de marras, no son siempre tan claros y simples como el de *Cuasimodo*. Lo he pensado más de una vez leyendo *Los tejedores*, de Hauptmann, una de las obras modernas en que mejor se cumple el principio de la objetividad ó de la impersonalidad del autor. ¿Qué hay de bello en aquel cuadro de las miserias y tristezas de los obreros silesianos? Según lo que de ordinario se entiende por *bello*, nada. Apurando mucho, podría hallarse belleza moral en el movimineto de indignación de los explotados, que les lleva á sublevarse; pero su forma de manifestación es tal, que sería muy discutible este hallazgo. Además, el alzamiento de los tejedores es un momento del drama; no todo él, ni lo más importante de él siquiera. Quitada la brevísima conversación del preceptor Weighold y la figura del viejo Wilse, que representan ejemplos de lo que tradicionalmente se llama «bello moral», queda la pintura enérgica, sobria, exenta de lirismos, de una vida llena de angustias y privaciones. El final es terrible y pesimista. Y sin embargo, la emoción que el drama produce en

espectadores y lectores es del género de las que se definen en Estética. Y lo mismo podría decirse de *El poder de las tinieblas*, de Tolstoy, en que lo menos artístico es la confesión de las culpas que espontáneamente hace Nikita; de muchas novelas de Zola; de muchos cuentos de Maupassant, etc. ¿De qué procede entonces la emoción? ¿De dónde viene, en qué estriba la *belleza* indudable de esas obras? No, seguramente, del objeto, ni siquiera de la *forma* entendida á la manera clásica, sino de su poder *expresivo*, de la impresión de vida que de ellas emana.

Puede no haber ninguna de esas bellezas de estilo, de frase, á que el vulgo (no el pueblo) cree que se reduce la acción del escritor ó su mayor excelencia; pueden ser las descripciones, la acción psicológica, de un realismo y una objetividad escuetos y respetuosos para con la vida, como en no pocas novelas de Gorki, y producirse de igual modo la emoción estética ante la visión de lo real evocada por el escritor según la manera especialísima que el arte consiente.

Y la conclusión á que se llega es que el literato no se propone siempre *expresar belleza*, y que el efecto estético que producen sus obras deriva, según los casos, de elementos muy dife-

rentes: ya de la belleza intrínseca de lo expresado; ya de la del lenguaje; ya de lo que, hablando de Pérez Galdós, llamó «fuerza» Menéndez y Pelayo; ya de los ecos que en la inteligencia y en el sentimiento del público despierta lo que lee ú oye.

Esta observación no tiene novedad alguna; la está haciendo constantemente todo el que dedica algo de su tiempo á las distracciones y placeres literarios; y si el pueblo iletrado — que también participa de la literatura, — no se la hace, porque le falta cultura para reflexionar sobre esas cosas, la siente. Y precisamente lo raro del caso está en que, no obstante ese asentimiento común á la complejidad del fenómeno, puedan perdurar fórmulas simplicísimas y vagas como la de la definición á que he venido haciendo referencia.

VI

Verdad y belleza.

De vez en cuando, resurge entre los críticos la cuestión batallona de la Verdad y la Belleza, del «arte por el arte» y el «arte docente»; y, como de costumbre, después de repetir los argumentos, que nunca varían, cada cual se queda con su opinión y la duda por resolver. A mi juicio, esto procede de la manera como, por lo general, se plantea la cuestión: manera abstracta, ya metafísica ya moral, en que se barajan los conceptos fundamentales de la ciencia, bien reduciendo á unidad la variedad de lo bello y lo verdadero, bien acentuando la independencia de ambos órdenes, etc. Y como estas cosas tocan á lo más incierto y discutible de nuestro saber, la controversia no puede parar más que en afirmaciones sistemáticas ó en una reserva prudente que no se decide en un sentido ni en otro.

Pero si en vez de plantear así la cuestión se la coloca en su propio terreno literario y se la mira con criterio rigurosamente histórico, *observando* la realidad concreta y no *especulando* sobre abstracciones, su aspecto varía en absoluto y la solución se da por sí misma, sin que tengamos que inventarla ó que ceñirla á este ó al otro punto de vista estético. Tal me ha ocurrido á mí muchas veces cuando, sin pensar en el problema, me he entregado sinceramente á la contemplación y á la admiración de las grandes obras literarias en que la humanidad ha ido cuajando los más hermosos frutos de su florescencia intelectual.

Por de contado, la cuestión *entera* á que me refiero es complejísima y abraza otras muchas que pueden estudiarse separadamente. No hay más que recordar las no muy lejanas discusiones promovidas con motivo del *realismo*, para ver que el famoso «rien n'est beau que le vrai», tomado de Boileau (aunque con muy otro sentido que Boileau) y su negación por parte de los *idealistas*, no eran más que un aspecto ó incidente del pleito general á que me refiero. Sólo que ese incidente no se refería sino á la exactitud, á la fidelidad de lo retratado en la obra de

arte, á su existencia real en el mundo de los fenómenos. Yo quiero referirme aquí á otro aspecto de la cuestión íntimamente ligado con aquél, sin duda, pero de más trascendencia: el de la verdad de los conceptos y de las representaciones del mundo y de sus accidentes, que reflejan, según los tiempos, las obras de arte.

Tomaré como ejemplo cuatro producciones literarias que pertenecen á épocas y á creencias diferentes: la *Odisea*, las leyendas cristianas medioevales, la Tetralogía wagneriana (el drama, no la música) y el *Peer Gynt* de Ibsen. No creo necesario demostrar que nuestras ideas sobre la Divinidad y su relación con el mundo, sobre los fenómenos naturales y sobrenaturales, etc., difieren *toto orbe* de las que tenía ó aparentaba tener Homero (ó quien fuese el autor de la *Odisea*). Sabemos que todo aquello que ocurre en el gran poema helénico del Mediterráneo, es falso; que ni hay Minerva, ni se puede transformar en viejo, ni Proteo existió, etc., etc. Aun descontando la parte imaginativa lícita que todo poeta pone en su obra, muy poco de lo que Homero cuenta es ni pudo ser nunca verdad ó, á lo menos, así nos lo parece. Tampoco cabe duda que aquel Olimpo germánico de

Wotan, Fricka y demás dioses; aquella teogonía y cosmogonía de los primitivos Edas, tan artísticamente aprovechadas por Wagner, son erróneas y no resisten al más benévolo análisis de nuestra ciencia actual. Con mayor razón puede esto decirse de las fantasmagorías y supersticiones de los *trolls*, Viejos de Dovre, Curvas, etc., que Ibsen emplea en su *Peer Gynt;* con la circunstancia agravante de que, si no podemos realmente asegurar que Homero creyese ó no creyese las cosas que contaba, es seguro que ni Wagner ni Ibsen (como tampoco Goethe, Víctor Hugo, Hauptmann, etc., respecto de obras suyas bien conocidas), creen una palabra de las fantasías, doctrinas y cuentos que utilizan en sus poemas. En fin, por lo que toca á las leyendas piadosas de la Edad Media, tan deliciosamente recogidas por la poesía, bien podemos afirmar que llevan en sí elementos puramente fantásticos que el cristiano más escrupuloso y ferviente reconoce como tales.

Pues bien; yo pregunto á los lectores desapasionados y á los espectadores libres de prejuicios de las obras de Wagner y de Ibsen, á los que acuden al arte con algo de arte en el alma, si para gozar de las bellezas de esas pro-

ducciones, si para sentir la honda emoción estética que de ellas deriva, les estorba en lo más mínimo la creencia en la falsedad de todo lo que ven, oyen y leen. Aquí, el problema del valor artístico de lo sobrenatural y de lo puramente imaginativo, es muy otro del que, con relación á los niños, ha solido discutirse, y del que también se podría plantear respecto de una masa de espectadores crédulos, como todavía los hay en sociedades incultas. El niño y el hombre ignorante *creen* en la verdad de aquellas cosas, y en su admiración se hallan confundidos el elemento estético y el puramente intelectual ó de conocimiento. Pero ahora hablamos de un público incrédulo con relación á los hechos sobre que se basa la obra literaria; y hallamos que en él se produce igual efecto artístico que en el que cree.

La consecuencia que de aquí se deduce es lógica, y afirma la indiferencia completa, en muchos casos, del factor *verdad* en la obra de arte.

Todavía hay más. Los ejemplos presentados contienen una base de sobrenaturalismo que es, como si dijéramos, la manifestación más extrema de lo irreal, y respecto de ella resulta fácil y

muy visible la diferencia del pensar moderno y el antiguo y llana la separación de lo que corresponde al sentimiento y lo que toca á la pura relación del conocer. Pero existen, mezcladas á nuestra literatura actual, una porción de frases, de alegorías, de comparaciones, de imágenes, comunicadas por tradición de literaturas pasadas y que se refieren á conceptos é hipótesis de cosmología, de psicología, de organización social y de historia, que hoy no merecen ningún crédito, ni al mismo que los usa; pero que siguen teniendo valor literario y produciendo los mismos efectos que si creyéramos en ellos. Bastaría tomar un poeta de los más radicales, como vulgarmente se dice — Víctor Hugo, por ejemplo — y repasar sus obras con esta prevención, para sacar innumerables pruebas de ese hecho. Y sin embargo, aquello sigue siendo hermoso.

Hay, bien lo sé, gentes fanáticas que se esfuerzan por hacer creer que no les emocionan las producciones cuyo fondo no se ajusta completamente á su credo: *cosmopolitas* para quienes los versos patrióticos no tienen poesía alguna; socialistas para quienes la literatura *burguesa* no ofrece ninguna condición de arte y no debe leerse; librepensadores que rechazan, por abu-

rridas, esas leyendas cristianas á que antes he aludido; y reconozco que, á veces, estas declaraciones son sinceras. Pero nunca dejarán de ser excepciones y de significar una estrechez de criterio y de sentido de la poesía y de la belleza: caso aparte de las contradicciones en que esos mismos que tal dicen caen, al extasiarse, v. gr., con el *Ramayana* ó con la *Odisea,* tan sólo porque estas obras no se rozan con creencias de las que todavía dividen y apasionan á los hombres.

Contra esa limitación hay que reaccionar, buscando de cada vez más amplios horizontes al espíritu en ese mundo de la belleza que parece existir como ejemplo de las esferas superiores de la vida, en que pueden juntarse todos los hombres en una comunidad de sentimientos que acalla las diferencias y los odios.

Tal es el profundo sentido de Ruskin cuando, después de exponer la leyenda de San Martín de Tours, desentrañando todo su hondo y poético sentido, dice:

«Que estas cosas hayan ocurrido alguna vez como se cuentan ó hasta qué punto hayan ocurrido así, cosa es, lector crédulo ó incrédulo, que ni á ti ni á mí nos importa. Pero de esas cosas, lo que es y será eternamente *así,* especial-

mente la verdad infalible de la lección en ellas enseñada, las consecuencias actuales de la vida de San Martín en el espíritu de la cristiandad, eso sí que importa á todo ser razonable de cualquier reino cristiano.»

El *por qué* de esa independencia de lo bello respecto de lo verdadero, tal vez no podamos determinarlo, hoy por hoy. Quizá está en radicales diferencias entre uno y otro que los separan en la vida, no obstante los unitarismos de los filósofos; quizá en el fondo de verdad que parece haber en todo error; quizá en la sospecha, muy íntima y obscura, de que podamos ser nosotros los equivocados y no aquellos que a primera vista podían calificarse así; quizá en la poesía del esfuerzo humano, admirable aún en sus extravíos, y en el valor histórico que las ideas conservan cuando durante largo tiempo han agitado a la Humanidad y han sido fuerzas productoras de grandes hechos y de ilusiones y esperanzas henchidas de belleza.

¿Qué importa que reconozcamos hoy la falsedad de una idea para sentir la vibración simpática de los dolores y las alegrías que a otros hombres, durante siglos, han producido, con el mismo derecho y la misma seguridad con que

hoy nos los producen estas otras ideas por las cuales luchamos creyéndolas verdaderas y salvadoras? Quizá nos extravía el mismo engaño que a ellos; pero el perfume de la creencia se eleva, solemne y embriagador, por encima de los errores humanos.

VII

La experiencia y la invención en literatura. :

Una de las conclusiones teóricas que de las doctrinas estéticas realistas, dominantes durante algunos años, han pasado á la condición de principios comunes que todos aceptan, es que el artista (y aquí me refiero especialmente al literato), carece de toda otra fuente legítima de conocimiento que no sea la experiencia, ó, por mejor decir, la observación inmediata—en sí ó en otros sujetos—de los hechos que pretende relatar.

Supone este principio la necesidad, no sólo de *haber visto* todas las cosas de que se habla—único modo de tener de ellas una impresión *personal*—sino también, cuando se trata de hechos internos, de estados psicológicos (tan explotados

por los novelistas posteriores á Zola), de haberlos experimentado por sí mismo el escritor, ó de haber sentido, á la vista de las manifestaciones exteriores en que un tercero revela algo de esos estados, cierto reflejo de simpatía que evoque en el propio espíritu alguna analogía emocional. Según esto, quedan vedados al artista todos aquellos campos de la realidad psicológica que, por separarse mucho de la suya, ó por repugnarla, no pueden suscitar en él excitaciones concordantes, que le permitan sentir plenamente la situación y penetrarla con aquella intensidad que da vida y fuerza á la producción literaria. Así solemos decir, de tal ó cual escena, de tal ó cual personaje de un libro, que *está sentido,* cuando lo reputamos por acertado; ó que no lo está, si su representación literaria es desmayada, floja y sin relieve. Y no tiene duda que hay muchos estados de alma — precisamente los más grandes é íntimos — para penetrar los cuales no basta el siemple eco simpático que en nuestro espíritu puede levantar la presencia de otro hombre que los sienta y haga de ellos manifestación más ó menos acentuada; sino que es preciso que los *sintamos* por nosotros mismos, que los experimentemos en propia conciencia. De continuo

proclama el idioma vulgar esta verdad, cuando afirma de muchas penas, alegrías, ó emociones, que «hay que pasar por ellas para saber lo que son»; y en efecto, existe una natural imposibilidad de comunicar á un tercero, con igual fuerza, lo que cada cual siente. Para conseguirlo, sería necesario que en el tercero se juntasen las mismas causas, iguales premisas que en el sujeto inicial han producido el estado de que se trata. Por último, es indudable que tienen mayor fuerza y pueden, no sólo observarse con mayor profundidad, sino promover una mayor emoción, los estados que reconocen origen directo en nuestra conciencia personal, porque son *más nuestros* y *más inmediatos* que los procedentes de simple reflejo. De aquí resultaría la consecuencia de que el literato sólo puede expresar con vigor en materia psicológica (y alcanzar, por tanto, en ello la perfección suprema del arte), los estados propios, la esfera de realidad en que se mueve; siendo todo lo demás aproximaciones, siempre falsas en lo esencial, aunque disfrazadas con los encantos de un convencionalismo brillante que la mayoría de los lectores acepta sin pretender nada más.

Fácil es comprender cómo, si se lleva este

razonamiento á sus últimas consecuencias lógicas, queda reducido el campo propio y lícito de cada escritor á muy estrechos límites, que traban de modo extraordinario la libertad literaria. No habría por tanto otra realidad legítimamente explotable que la vida propia; la literatura sería autobiográfica puramente. Si Dostoyuski, pues, ha podido describir tan admirablemente la vida en las prisiones de Siberia por haber participado de esa vida, tendríamos que pensar que Bourget, para escribir su *Discípulo,* tuvo que descender á la miseria moral del protagonista de su novela, ó bien que las excelencias de arte que en ella suponemos son falsas y carecen de verdadero valor artístico.

Pero no es así como procede el arte, ni como, en realidad, han procedido los grandes novelistas y dramaturgos. Lo que les caracteriza, por el contrario, es la facultad de reconstruir, partiendo de un conocimiento fragmentario, de datos sueltos, de indicios, á veces, todo un cuadro vivo, un estado psíquico ajeno, diverso de los que el artista suele experimentar. Esta reconstrucción, para ser causa de grandes aciertos artísticos, necesita ser como una proyección *hacia adentro* (no meramente como una representación

imaginativa) en la cual, después de *figurarse* el artista el estado ajeno, logre producir en su espíritu los mismos, ó aproximados, fenómenos que hubiera sentido de ser él sujeto primario de la realidad que pretende retratar. Llámase á esto *identificarse* con otro; y no de otra suerte logran los grandes actores dramáticos comunicar al espectador la expresión viva de un estado que ellos, propiamente, no experimentan como hombres, sino como artistas, en virtud de un esfuerzo en que superponen, en su propia conciencia, la personalidad artística á su personalidad natural.

Cualesquiera que sean los límites de este poder, no tiene duda que existe, y muy desarrollado, á veces, en algunos artistas. Gracias á él, es posible la literatura objetiva ó épica en todas sus manifestaciones, y se puede producir esa riquísima complejidad de la obra de los grandes novelistas modernos, como Balzac y Galdós.

Y he aquí cómo la novela, en manos principalmente de hombres, ha podido, no obstante, profundizar la psicología femenina y darnos en este siglo interesantes ejemplos de caracteres de esta clase.

Todavía puede decirse más, y es que la litera-

tura contemporánea — á partir de Goethe — parece haber demostrado particular inclinación hacia este estudio, no ya sólo con la franca incorporación de la mujer burguesa y de la obrera al campo del arte — con lo cual da éste nuevo testimonio de su sentido democrático en nuestro siglo, — sino también con mayor detención en el examen de la mujer aristocrática, que por algún tiempo pareció ser la única protagonista — aunque convencional y descuidada — de la novela.

Ciertamente, sería muy interesante examinar, por grupos, los tipos femeninos de la novela moderna, viendo cómo en ellos han alcanzado los escritores á expresar, v. gr., el carácter de la mujer adolescente, de la enamorada, de la fanática, de la adúltera, de la histérica, de la aristócrata, de la popular, etc., etc.; y no faltan, en la literatura crítica de otros países, estudios de este género dedicado á las mujeres de Goethe, á las de Balzac, á la mujer rusa en el drama y en la novela, etc., ó, con carácter más general, á la soltera joven. Indudablemente, de este examen se deduciría que, si es posible, como llevamos dicho, la *identificación* psicológica en el arte y en la vida, ofrece no pocos peligros, y que á menudo autores notables han flaqueado en esta

parte, dejándose llevar de fantasías puramente arbitrarias, inventando una psicología á capricho, ó siguiendo los tópicos convencionales de la literatura romántica: en suma, ahondando poco, ya por falta de energía identificadora, ya por escasez de los datos experimentales en que ésta necesita apoyarse.

Nada tiene que ver con esto, por de contado, la cacareada impenetrabilidad del alma femenina. La mujer es tan incomprensible y misteriosa como el hombre, puesto que hay muchos hombres de conducta no menos ilógica ó solapada que la comúnmente atribuída como característica á las mujeres. Lo único cierto es que éstas han sido menos estudiadas de lo que es necesario para conocerlas bien, hasta donde el sujeto ajeno puede ser conocido y penetrado (1); y que limitándose generalmente á las relaciones y afectos amorosos el punto de vista desde el cual las consideran los literatos, resulta el estudio excesivamente parcial y reducido. Y no sólo lo es por esta razón, sino que en el mismo punto de vista comúnmente adoptado, es preciso reconocer que la literatura tiene todavía mucho que

(1) Véase *Psicología literaria, III, Cartas de amor.*

ahondar y que descubrir. Nada en verdad tan desconocido realmente como los sentimientos muy generales. Su misma generalidad induce al error de una supuesta igualdad de caracteres en todos los sujetos, y la consecuencia es confundir las manifestaciones elevadas con las vulgares, que son las mayores en número, ó fundirlas todas en un incoloro término medio, *substratum* de las notas más repetidas, que no son nunca las mejores. Así sucede, en gran escala, con el amor.

VIII

Absurdos de preceptiva.

A pesar de los dos grandes movimientos saneadores de la literatura que registra el siglo XIX — el romanticismo y el realismo naturalista, — aun quedan rezagos de la preceptiva neo-clásica, famosa por las unidades teatrales. La fuerza de la tradición, de la herencia, que sigue moviendo la actividad inconsciente de individuos y pueblos, es bastante poderosa para arrastrar todavía á muchos críticos de los que exteriormente parecen ganados por la cultura y el sentido estético modernos. Y lo más curioso del caso es que, tanto el romanticismo como el naturalismo, no obstante su propósito libertador, llevan en sí, y los defienden con argumentos nuevos, algunos de los absurdos de la preceptiva que quisieron aniquilar. Tal sucede, v. gr., con la unidad de los caracteres y la verosimilitud de la acción.

Contra la unidad de los caracteres — los hombres de una pieza, rigurosamente lógicos en todos sus pensamientos y actos, inflexibles, tiesos, sin una duda, sin una contradicción, sin un desfallecimiento de la voluntad, — han predicado mucho las escuelas realistas.

Como si no. Los mismos críticos que tienen la experiencia constante de las flaquezas, de las contradicciones del espíritu humano, en el círculo de sus amistades, de su familia, en su vida propia muchas veces, en cuanto se trata de un libro olvidan la realidad, y piden á los autores que hagan proceder á sus personajes en línea recta, convirtiendo cada uno de ellos en «un carácter», como se dice vulgarmente: lo cual equivale á pedir lo que sólo muy rara vez se encuentra en la vida, lo que estamos solicitando por el amor de Dios hace medio siglo para la dirección de la cosa pública, sin que todavía hayamos podido encontrarlo.

Este olvido de lo que se sabe del mundo en cuanto se trata de juzgar la literatura, muestra dos cosas: que el divorcio entre las actividades intelectuales y la vida real persiste, no obstante las pretensiones realistas de la educación moderna, y produce el efecto de hacer ver como

cosas distintas, regidas por leyes también distintas, la conducta humana y su expresión por medio de la literatura; y que los críticos no cuidan bastante de contrarrestar ese influjo enorme de la tradición literaria con un estudio sostenido de la psicología, es decir, con un factor también intelectual, que desarraigue el hábito de pensar abstracto que acompaña á la observación y el juicio de las obras artísticas. Si los críticos, ya que no reflexionen bastante sobre la experiencia diaria, supiesen más psicología de la que suelen saber, no lanzarían gritos de asombro y de indignación cuando un novelista ó un dramaturgo honrado, sincero, hace que sus personajes se muevan como hombres, no como tratados de lógica con figura humana, y deja que reflejen la ondulación incesante de la inteligencia, del sentimiento, de la voluntad, que es el pan nuestro de cada día. Si estudiasen, en vez de escribir «lo primero que les salta á la mollera», como decían los románticos, ó mejor, lo que les dicta (sin que ellos se den cuenta) el fondo hereditario y primitivo de estados de civilización sobrepujados hoy por la humanidad culta, sabrían que, aun en aspectos muy determinados del carácter, hay á menudo contradicciones

naturalísimas; sabrían, v. gr., que un hombre *valiente* no suele serlo en todos los órdenes de la vida, sino que, las más de las veces, somos valientes para unas cosas y cobardes para otras, y aún que somos lo uno ó lo otro según los momentos y la disposición del espíritu. La historia y los archivos de la psicología experimental, están llenos de ejemplos de esta clase. Y sin embargo, ¡ay del mal aconsejado escritor que se atreviera á presentar un tipo de valiente que, una sola vez siquiera, se condujese como cobarde!

Lo mismo es en todo. La inalterabilidad legendaria de Pí y Margall sigue siendo para muchos, no sólo lo apetecible, sino la representación del tipo humano que la literatura debe reflejar con exclusión de todo otro. No les cabe en la cabeza que, sinceramente, se pueda cambiar de conducta ó de pensamiento, ni que se viva en contradicción perpetua entre la idea y la acción. Las enfermedades de la voluntad — cosa vieja en psicología — son desconocidas para la crítica á que me refiero.

Cosa análoga sucede con el principio de la verosimilitud. La repugnancia natural á los absurdos é invenciones, cuando el literato pretende reflejar la psicología y las costumbres de su

tiempo ó del pasado (no cuando usa, con todo derecho y con toda conciencia, de la libertad artística que muchos grandes escritores han usado), se interpreta estrechamente, juzgando de la verosimilitud de una acción por la experiencia limitada del que juzga. Recuerdo á este propósito que, hace algunos años, un literato, ya fallecido, escribió una novela en que había su correspondiente adulterio. Como por entonces regía el naturalismo más riguroso, el autor procuró documentarse bien, y quizá no se limitó á documentos ajenos.

La novela, medianilla como arte, como realismo era un dechado. El mismo autor no vacilaba en señalar por sus nombres á los personajes y hasta juraba (y no creo que mintiese) que las cartas que de vez en cuando figuraban en la narración, eran auténticas, *ce* por *be*. Pues bien; al poco tiempo, recibió una crítica de un colega provinciano en que éste, á vueltas de muchos elogios de la obra, se pasmaba del refinamiento inmoral de la protagonista, diciendo que mujeres tales debían ser fruto de la sociedad madrileña, porque lo que es en su pueblo no se criaban así. Y el autor, después de leerme la crítica, añadió sonriendo:

— ¡Ahí tiene usted lo que son los juicios humanos! La *modelo* de mi protagonista es paisana de este señor, quien, por lo visto, conoce poco el paño femenino de su tierra!

Casos así, los hay todos los días. Muchachos que apenas han comenzado á ver mundo, deciden de la verosimilitud de una obra de arte, tan sólo porque aquello que allí se cuenta «no está en su libro», es decir, á él no le ha pasado nunca, ni ha visto que le pasase á ninguno de sus amigos. Y lo mismo ocurre con la pintura de costumbres locales, de paisajes, etc. Todo lo que sale de la esfera limitada de la experiencia del crítico, no sólo es sospechoso, sino falso; así, en redondo.

Y mientras tanto, los que procuran nutrir su experiencia con una atención constante á la realidad, y salen de su rincón y estudian á los hombres y se rozan con todos, saben bien que el alma humana está llena de sorpresas, que no se puede juzgar á los demás por lo que es uno mismo, y que la vida será siempre más variada, sorprendente y original que la misma «loca de la casa», reina del Arte.

IX

De la benevolencia en literatura. :: ::

Se ha comparado á la Humanidad con el individuo. Como éste, se ha creído que pasa por la juventud, por la virilidad, que ha de llegar á la vejez... Los historiadores filósofos disputan sobre si ha llegado ó no á tal ó cual de esas edades y se esfuerzan por distinguir en la vida de ella períodos que corren parejas con los del desenvolvimiento psíquico del sujeto individual. Tengamos un escepticismo, no agresivo, sino dulce y benévolo, para con todos esos moldes á que se quiere sujetar lo futuro en vista de un insignificante pasado, no siempre bien conocido; y seamos más modestos en nuestras conclusiones, ó, mejor, no las tengamos en cosas tan delicadas y abiertas á la fantasía.

Miremos á nuestro alrededor, en nuestra pro-

pia experiencia, y anotemos hechos. Anotemos éste. La humanidad, unas veces parece joven; otras, vieja. Ya le domina la reflexión, hija de la madurez del espíritu; ya los entusiasmos y arrebatos que parecen propios de un espíritu nuevo, lleno de fuerza, de espontaneidad, y ávido de afirmaciones rotundas, de decisiones radicales, del proceder rígido é inflexible. Cuando se encuentra en uno de esos momentos, ama las fórmulas que condensan la realidad en pocas palabras; los sistemas que la troquelan y reducen á límites infranqueables; es intransigente, intolerante, fanática. Cuando pasan tales exaltaciones, se maravilla ella misma de haber sido así, de haber estrechado de tal modo su criterio, privándose de tantas cosas buenas y bellas como había del lado de allá de su molde. Y poco después, vuelve á lo mismo, incorregible, como si no pudiera avanzar más que por sucesivos exclusivismos que mutuamente se destruyen.

¿Estaremos ya en el principio del fin de ese tejer y destejer inexplicable? Nadie podrá decirlo; pero lo cierto es que hoy nos acordamos con asombro de aquellos tiempos, no lejanos, en que el realismo y el naturalismo pretendían reducir toda la producción literaria á las fór-

mulas de su sistema, negando en absoluto condiciones de arte á lo que no se plegaba á sus conceptos especiales; de idéntico modo que, en tiempos anteriores, había sostenido igual negación el romanticismo y antes que él el neoclasicismo, etc. Una prueba de que todas estas idolatrías pasajeras obedecen á una misma ley psicológica, es que constantemente han usado los mismos argumentos para rechazar lo que de ellas se aparta, y con unos mismos argumentos también, han sido rechazadas por sus contradictores. Igual sucedió en el campo de la filosofía. Si releyéramos, v. gr., las acusaciones lanzadas contra el cartesianismo en el siglo XVIII y la defensa que de su derecho á la vida intelectual hizo Feijóo, creeríamos ver repetidas las polémicas sobre el krausismo que llenaron los años primeros de la segunda mitad del siglo XIX.

¡Y cómo nos asombran aquellas intransigencias de entonces! Sin darnos cuenta de ello, las hemos ido abandonando, haciendo hoy una concesión, mañana otra, á las formas de arte nuevas y viejas que no cabían dentro de los principios intangibles de la doctrina ortodoxa, ó advirtiendo que las razones con que se pretendía reducir á la teoría consagrada autores y obras anteriores

á ella, èran sutiles y deleznables. Una vez más hemos roto el dogma y abrimos el espíritu á los cuatro vientos, decididos á recibir, sin preguntarle la procedencia, todo lo que haga vibrar en nosotros las fibras de la emoción con eso que llamamos belleza y que no sabemos á punto fijo en qué consiste.

Y ahora, pensando sobre lo que venimos haciendo en este orden, nos damos cuenta de cómo es posible que así sea y de cómo realmente sólo así podemos penetrar y reconocer sin reservas el mundo infinito de la producción artística. El hecho es muy sencillo. Consiste no más que en dejar libre nuestro gusto para que se manifieste de un modo espontáneo; en no trabarle con reglas, que serán siempre caprichosas; en ser sinceros respecto de nuestras impresiones, sin avergonzarnos por gozar con la lectura de este ó el otro autor porque no reúna la totalidad de las condiciones que una preceptiva sistemática exige, ó porque el vulgo ó la mayoría (suelen ser lo mismo) lo rechacen y motejen. Es seguro que casi siempre tendremos razón nosotros. Y la tendremos, por dos causas: primera, porque la impresión de belleza es cosa muy subjetiva, muy subordinada á factores particulares de la

vida y de la cultura de cada cual, incluso en esferas que no pertenecen al arte (1); segunda, porque las obras literarias no es preciso que sean perfectas, ni aun medio perfectas, para que gusten, sino que les basta tener *un* elemento de belleza — entre tantos como el artista puede ver y expresar — para con él producir la emoción que á las obras de arte pedimos. Cuanto más amplia sea nuestra aptitud de apreciar esos elementos, desgajándolos del resto de la obra para sentirlos en todo lo que valen, mayor será el campo de nuestros placeres estéticos y más nos elevaremos sobre la masa de los lectores de espíritu reducido, en que sólamente vibra una cuerda.

La historia literaria, por su parte, nos está dando continuamente lecciones de este género. Voy á mencionar una, por lo mismo que se refiere á un autor moderno de mérito indiscutible: á Blasco Ibáñez.

Si nos fijamos bien en las condiciones artísticas de las novelas de Blasco, habremos de reconocer que difícilmente se hallará en nuestra literatura actual un escritor menos *literato* que él

(1) Vid. *Psicología literaria, I. Los lectores.*

y que más se eleve con un solo elemento de ese arte complejísimo. Notaremos, en efecto, que no es un psicólogo, que no es un inventor de argumentos complicados y que, además, no se preocupa poco ni mucho de lo que vulgarmente se llama estilo, es decir, del manejo del lenguaje. No le importan á Blasco, ni las asonancias, ni las repeticiones de palabras en oraciones próximas, ni las cacofonías, ni ninguno de esos defectos que desesperaban á Flaubert y que no puede menos de advertir todo oído castellano. Estoy seguro de que los académicos y puristas creen á Blasco indigno de codearse con ellos y de figurar en la lista de los escritores castizos; y es indudable que, también, muchos de los críticos para quienes Galdós «escribe mal», fingirán que desprecian (ó quizá lo desprecien sinceramente) al autor de *La Barraca.*

Tampoco es Blasco, decía, psicólogo á la manera que desde Balzac y Stendhal se ha entronizado en la literatura, con excepción tal vez de Maupassant en algunas de sus obras: psicólogo de profundos y latos análisis buzadores de almas y reveladores de reconditeces psíquicas. Su separación de esta corriente moderna es tal, que ni siquiera da importancia al individuo en sus

obras. Sus personajes, como muchos de Zola, son representativos y muestran tan sólo las notas más generales y externas del grupo que representan.

Ni usa Blasco de argumentos que por su tono y peripecias encubran esa falta (para quien sea falta) á que aludo y arrastren tras sí al lector ligero, que busca en la literatura lo que el vulgo llama «distracción».

Y sin embargo de todo esto, las obras de Blasco son movidas, dramáticas, de un interés que estremece al público todo, el erudito y el popular; están llenas de vida y carácter á tal punto, que las figuras que entran en acción, con sólo tener lo genérico y externo de su psicología, parecen de carne y hueso; y el estilo, en fin, con todas sus incorrecciones, pinta, dibuja, vibra y alcanza, cuando la ocasión lo requiere, una elocuencia natural, fresca y robusta, que hace olvidar todas las demás condiciones. Ved pues cómo un novelista que, analizado menudamente, habría de resultar falto de muchos elementos de arte que las escuelas creen imprescindibles, triunfa y se impone, al modo de esas mujeres en cuya cara, facción por facción, no encuentra nada perfecto quien mide con com-

pás la belleza y que, sin embargo, son admiradas por todo el mundo é inspiran las pasiones más vehementes (1).

Si de la literatura moderna pasamos á la antigua, á nuestros clásicos consagrados, ¡cuántas confirmaciones no hallaremos de esta regla! En unos atrae la elegancia y la suavidad de la frase; en otros, la sustancia de la idea sobriamente dicha; en éste la gracia de narrador; en aquél la intimidad profunda de su lirismo ó la riqueza inventiva de su fantasía... No hay dos que gusten y solacen por los mismos motivos, por la sujeción á iguales preceptos de estética, por el cuidado y realce de idénticas condiciones. Y al lado de las notas bellas, todos tienen sus defectos, sus debilidades, que á veces pasman por lo numerosas y lo oscurecidas que quedan junto á los aciertos. ¿Cómo no recordar á este propósito las máculas del *Quijote*, las veces que dormita el gran Shakespeare? Y sin embargo... Cuando los Goncourt censuran el colorido de

(1) Las últimas obras de Blasco Ibáñez permiten rectificar algunas de las observaciones que sobre su psicología como novelador y sobre su estilo se hacen en el texto, escrito hace algunos años.

Rafael, tienen razón; cuando los críticos hablan de las incorrecciones del Moisés de Miguel Angel, aciertan: tan visibles son, que cualquier mediano observador las advierte. ¡Y sin embargo . . . Rafael fué un gran artista, cuyas obras producirán eternamente momentos de inefable placer, y el coloso de Miguel Angel os sobrecoge, á los pocos momentes de mirarlo, con la impresión de la vida, con la angustiosa y solemne seguridad, que sin saber cómo penetra en vosotros, de que va á levantarse, á mover sus enormes manos, á erguir hasta el techo las líneas gigantescas de su busto medio cubierto por la rizosa barba!

¿Qué ha hecho la humanidad para ir seleccionando esas obras inmortales, fuente de alegrías infinitas? Ha olvidado los defectos y ha pensado sólo en las bellezas, pero con la singularidad de que éstas no son siempre las mismas, ni del mismo orden en cada una de las obras; sino muy diferentes y aún, á veces, hasta cierto punto, contradictorias entre sí. Este espíritu de eclecticismo benévolo es en el fondo muy justo, y es el que hoy parece haber ganado nuestras almas contra los exclusivismos que pretendían reducir el campo de nuestras emo-

ciones. No consiste la benevolencia, entiéndase bien, en negar los defectos y en desconocer las diferencias de valor que distinguen unas obras de otras; sino en ver lo bueno que cada una de ellas tiene, en saberlo gozar, aislándolo de lo malo y sin hacerle perder nada de su fuerza estética, y en no vincularlo á ninguna propiedad invariable de la producción artística. Si es verdad, por ejemplo, que un estilo puede tener belleza dentro de la incorrección — por su energía, por su fuerza plasmadora, por el jugo ideal de su espontánea frescura — no por eso hemos de negar la belleza propia, exclusiva, de un estilo correcto, que tiene en su forma, en su música, y no en otra cualidad, elementos bastantes para impresionar y atraer; y, por tanto, no nos empeñaremos en proclamar como ley el descuido del lenguaje tan sólo porque hay estilos descuidados que son bellos. Hoy se propende demasiado á negar el valor de lo que se llama retórica; y aunque la explicación de esto se halle y se justifique plenamente en los excesos de brillantez de una oratoria que tuvo su época, exagerar la reacción es privarnos de bellezas especiales que cada idioma lleva consigo, por su propia índole. Se advierte esto muy bien en las traducciones.

Hay una gran parte de las obras literarias que sigue siendo bella aunque cambie mucho el medio de expresión, y por eso tanta gente que ignora el griego puede gozar con la lectura de la *Odisea* y la *Ilíada;* pero hay otra parte que jamás gozará sino quien pueda leer los armoniosos versos del poeta heleno en el idioma en que fueron escritos.

Aplíquense estas reflexiones á los demás elementos de la literatura, y se llegará á iguales conclusiones. Lo que hace falta es tener el espíritu flexible, amplia y sutil la sensibilidad para notar y recoger, aunque sea entre ortigas, las flores fragantes, esplendorosas de color ó atractivas de forma, del alma del artista. Y esta benevolencia hay que aplicarla lo mismo á las obras de genio que á las del trabajador humilde, á quien llegó una vez la hora de acertar con la cuerda de oro cuyas vibraciones llenan por un momento el espacio é iluminan para siempre una vida modesta que vuelve á sumirse en la oscuridad. Tomemos de ella ese momento feliz y démosle gracias por él, puesto que nos proporciona una sensación agradable. El punto de separación de esa benevolencia con la de los críticos que todo lo encuentran bueno, consiste en

distinguir tan sólo lo que merece distinguirse y en no ocultar ni desvanecer los defectos que en lo demás existan... ó nos parezca que existen.

*

Los obstáculos á esa amplitud de criterio para el goce artístico, no nacen sólo de los rigores doctrinales de las escuelas. Proceden, muy á menudo, de preferencias personalísimas del lector, ajenas á toda preocupación ideal, y de circunstancias inevitables de la vida. Cada edad parece tener gustos especiales, repugnancias características. Los sentimientos que juzgamos más permanentes é indestructibles en nosotros, se esfuman y desvanecen con los años y con la mudanza de condiciones en nuestro vivir. No solemos darnos cuenta de ese lento desaparecer de emociones que parecían adueñadas de nuestro espíritu. Y de pronto, la aparición nueva del excitante, que ya no conmueve ni una sola de nuestras fibras — como no sea con el recuerdo puramente intelectual de lo sentido en tiempos á veces no muy remotos,—nos revela bruscamente el abismo que separa dos épocas de nuestra vida. Nos parece entonces imposible haber sufrido el

dominio absorbente de tal ó cual pasión, de esta ó la otra de las ilusiones que llenan la juventud y la virilidad del hombre y en cuya indestructibilidad éste cree. Ya no hay para ellas calor en el alma; y ésta fluctúa entre la melancólica tristeza que añora lo pasado, y el desprecio de cosas que parecen ráfagas de locura á la luz, tal vez, de locuras nuevas, mansas y engañadoras.

Cada una de estas situaciones de espíritu tiene gustos propios. Imposible sería lograr de ellas que sintiesen las obras literarias engendradas por la vibración de cuerdas que el tiempo y las circunstancias han roto. A veces, un misterioso enlace con el pasado renueva por breves momentos el fuego de otros días. Luego, todo recae en el obscuro olvido.

La mayor parte de la humanidad es así. Conquista cada día menos horizontes a costa de los antiguos. Gana por un lado lo que por otro pierde...

Sólo algunos espíritus, felices entre los felices, van atesorando sin perder nada; suman y no restan, amplían cada vez más su sensibilidad y su poder de goce y permanecen eternamente abiertos a las emanaciones siempre frescas de la realidad inextinguible, inagotable de formas

y combinaciones. Esos son los que todo lo comprenden y todo lo perdonan por un momento de dicha.

X

De la inmoralidad en literatura. :: ::

El glorioso triunfo de los dreyfusistas — es decir, de los partidarios del derecho contra la calumnia, de la ley contra el espíritu de bandería en los tribunales —, ha evocado de nuevo el gran nombre de Zola. Esa evocación va naturalmente ligada al célebre *Yo acuso,* que para la humanidad y la civilización vale tanto como *La Terre* ó *La Débâcle*; pero esto no impide que los que en tiempos no lejanos fuimos luchadores en la magna contienda del naturalismo, pensemos también en Zola, que personificó nuestras doctrinas de la juventud y nuestros entusiasmos de primerizos.

Como ocurre siempre — en literatura, en política, en todo, — pasado el hervor de la pelea,

restablecido el imperio de la reflexión libre, uno y otro bando se asombran hoy de haber sostenido muchas de las cosas que sostuvieron con fe y convicción inquebrantables; y no son pocos los que han ido segregando del programa de entonces tantos artículos, que ya casi nada de él queda. De los segregados (ó atenuados, por lo menos) es el de la moralidad, briosamente discutido por unos y otros.

Es seguro que los más de los *idealistas* de entonces ya no creen en «la inmoralidad repugnante» de las novelas naturalistas, que Cánovas llegó á equiparar á la famosa *Historia de la prostitución*, de Pierre Dufour; como también es indudable que muchos furibundos *naturalistas* no soportan ya, sin cierto asco, algunas de las sonadas libertades que Zola solía tomarse, extremando la nota, como todo luchador y, más que por gusto, *pour épâter le bourgeois*. Pero la cuestión sigue en pie, porque es eterna. Si repasáis los periódicos y los libros de crítica del período romántico (en estos días he repasado yo las colecciones de *El Liceo*, *El Artista*, *El no me olvides* y otros, de que os hablaré algún día, porque vale la pena rememorarlos), advertiréis que los argumentos con que se dis-

cutía entonces, y que los clásicos echaban á la cara de los innovadores de la literatura, son los mismos que luego usaron antinaturalistas y naturalistas. La humanidad inventa poco en materia de desprestigios para el contrario y de elogios para el amigo. Las acusaciones de hoy son como las de ayer y las de siempre; y si queréis convenceros, comparad las que en el siglo XVIII se hacían contra el cartesianismo (Feijóo las resume y las combate) con las que en el siglo XIX se acumularon contra el krausismo, y veréis que no hay entre ellas diferencia esencial. Este hecho significa que los hombres tienen bien metida en el cerebro una serie de tópicos valedera para todas las ocasiones en que conviene detener la invasión de algo nuevo que trastorna las ideas y costumbres tradicionales, y que las generaciones aprenden poco unas de otras, á pesar de la difusión de los estudios históricos; ó para ser más exactos, que hasta hoy han aprendido poco de la experiencia ajena. Y digo hasta hoy, pues ya se advierten signos de que algo de enmienda ha comenzado en materia de discusiones en que juegan datos de historia.

En esa discusión de la moralidad en el arte, los naturalistas decían una cosa en que llevaban

toda la razón, á saber: que las cuestiones de moral no se limitan á las del sexto mandamiento, sino que hay otras de mayor gravedad en que no se fijaban los idealistas, no obstante importar mucho tenerlas en consideración cuando se escribe. Aquella limitación sigue siendo hoy la dominante en el mundo. Cuando se trata de escoger un libro de entretenimiento para una señorita ó un niño, las gentes sólo se preocupan de que sea *moral* en el sentido de que no sea obsceno ó sugestivo para la obscenidad. Satisfechas en este punto — que estimo debe considerarse con grande atención —, ya no piensan en ninguna otra de las condiciones que el libro puede tener. Y sin embargo, es lo cierto que la inmensa mayoría de los libros castos son inmorales, y que su lectura contribuye á sostener muchos de los vicios y de las pasiones de los hombres.

Recordad el interés con que los pedagogos del siglo XVIII — Rousseau, entre ellos, y por ser Rousseau, con más influencia que ninguno, — estudiaron la conveniencia para los niños de leer fábulas ó capítulos de historia. Respecto de estos últimos, negaban la posibilidad de que el niño penetrase el fondo de los hechos humanos; pero también hallaban peligros en el conocimiento

de muchos *grandes* acontecimientos del pasado. En punto á las fábulas, no obstante su sencillez y su aparente candor, veían en ellas (en las de Lafontaine, en los cuentos fabulosos de Perrault, etcétera) causas de deformación del sentido moral de la infancia.

Este juicio, que á muchos contemporáneos debió parecer demasiado riguroso, se impone hoy con mayor fuerza á la mente de los educadores, porque nuestro ideal de una humanidad nueva es más definido que lo era en el siglo XVIII, y nuestras exigencias mucho mayores que las que se puso Goethe en el *Wilhelm Méister*, y de otro orden, en no pocas cosas, que las expuestas por Fichte en sus *Discursos á la nación alemana*. Realmente, el problema educativo de nuestro tiempo no es, como muchos piensan, el de difundir la cultura, el de extender los conocimientos y disminuir el analfabetismo; es el de formar hombres nuevos, educados en el ideal moderno. Si es que aspiramos á que ese ideal sea la realidad de tiempos próximos, necesitamos apresurarnos á rodear á la infancia de un ambiente moral — es decir, de ideas referentes á la conducta en todas sus direcciones — concordante con nuestra aspiración. Proceder de otro modo,

es ir deshaciendo con una mano lo que se construye con la otra.

Ahora bien; es indudable que la literatura amena — quizá más que ningún otro género de literatura — está nutrida principalmente por ideas viejas, de las que forman el precipitado de la civilización, de las que quedan en la infraestructura de la vida mental y allí perduran ocultas por la capa exterior que constituyen las que el empuje de los tiempos va acarreando, pero dispuestas siempre á perforar esa capa y á reaparecer en la superficie, dominándola de nuevo. Esto hace, en rigor, sumamente difícil hallar un libro de poesía, de teatro, de novela, que pueda ponerse sin recelo en manos de un niño ó de un adolescente á quien pretendéis educar en firme.

La fuerza de ese problema la he sentido yo muchas veces con relación á los obreros, cuyas lecturas hay que cuidar tanto como las de los niños, no sólo porque mentalmente son en gran parte como éstos — por su incultura fundamental, — sino porque siendo ellos hoy los elementos progresivos por excelencia de la colectividad, hay que mantenerlos en esta dirección con grandísimo cuidado: y tanto la pueden perder con los libros reaccionarios, *clericales*, etc., como con

otros aparentemente inofensivos. Pensad en los infinitos libros—novelas, poemas, dramas—cuyos sentimientos impulsores son el espíritu guerrero, la patriotería, la venganza de agravios, el *castigo* de culpables más ó menos ciertos, el afán de la dominación, el cultivo de la vanidad de riqueza, de talento, de clase, etc., y decidme si un individuo de la humanidad futura, en que todos esos sentimientos han de desaparecer, ó queremos que hayan desaparecido, no debe considerar como perjudiciales semejantes lecturas, tanto más peligrosas cuanto que no presentan su fondo de ideas en forma doctrinal, sino en acción, que desde luego las afirma y las impone como una realidad viviente.

Vista así la literatura, muy pocas obras escaparían al espurgo de un hombre que tratase de aislar á su educando — por lo menos, antes de que la formación intelectual y moral de éste fuese perfecta — de todas las sugestiones contrarias al ideal. Mucha parte de nuestro teatro clásico (y desde luego, del de Echagaray); los poetas de la guerra; los mismos novelistas de aventuras; aun á veces los del tipo de Cooper, Maine Reid, Julio Verne, Aymard; casi todos los escritores griegos y latinos; la mayoría de los cuen-

tistas de la infancia... en suma, los libros en que pensaríamos primeramente, atendiendo á sus cualidades literarias, para ponerlos en manos de la gente joven, deberían ser desechados.

Y habrán de serlo, sin duda, el día que nos preocupemos seriamente de cambiar la orientación de las generaciones nuevas para librarlas del peso de las tradiciones de una humanidad que ya empezamos á ver como cosa distinta de nosotros, como piel vieja que hay que remudar como remudan la suya muchas especies de animales. La baronesa de Suttner ha estudiado este punto con relación especial á los libros de historia que cultivan el patriotismo y la gloria guerrera; y sabido es que los socialistas, y en general los pacifistas, procuran por todos los medios *neutralizar* esos libros en la enseñanza popular.

Con motivo del Congreso histórico de Roma, he hablado yo de la simpática proposición de este género que presentó y defendió el doctor Luis Hartmann. Esa proposición no fué más que un episodio en la lucha que vienen sosteniendo los correligionarios de la baronesa de Suttner en todas partes. El libro del profesor Hervé, que tanto ruido metió en Francia no hace mucho, es un ensayo (aunque no perfecto, ni enteramente

puro) de lo que debería ser la literatura histórica concebida á la manera didáctica corriente en la enseñanza pública. Manuales así, escritos por hombres verdaderamente imparciales y superiores á las mismas luchas de ahora (que también tuercen el juicio y hacen resurgir á veces las pasiones de ayer), serían los libros de lectura apropiados para una educación como la que sueñan ya muchos reformadores. En la literatura amena tenemos alguna colección modelo de cuentos y poesías en que se ha procurado reunir tan sólo textos que respondan á los nuevos ideales. Tales son, verbigracia, en castellano, las colecciones de la malograda biblioteca «Cultura y Arte», que un obrero, Morato, comenzó á publicar en Madrid. Todavía en ellas se rinde culto á flaquezas tradicionales, arrimando demasiado el ascua á la sardina socialista, que tiene el peligro de la consabida «lucha de clases», cuya interpretación vulgar encierra derivaciones conducentes á lo mismo que en otro orden combaten los hombres que quieren ser nuevos; pero el camino es ése. Hay que pensar, cada día más, en las muchas inmoralidades de la literatura extrañas á la jurisdicción del sexto mandamiento, pero que, como ya dije más arriba, ayudan á que perduren

en nosotros el hombre primitivo, el salvaje que necesitamos perseguir sañudamente á través de todos los disfraces de civilizacion que lo desfiguran á cada paso, pero no lo cambian.

XI

La crítica literaria.

No es sólo en indumentaria donde aparecen, á menudo, modas extravagantes é irracionales. También las hay en la vida intelectual, y éstas son más dañinas, porque afectan á cosas substanciales del vivir humano, cuyos descarríos traen siempre gravísimas consecuencias. Cierto es que unas y otras modas sólo arrastran y perturban, por lo general, á los espíritus frívolos, y á los que carecen de personalidad para reobrar contra el empuje de las *novedades;* pero como el ejemplo es siempre pernicioso y la imitación inconsciente obra, á la larga, sobre la mayoría de los hombres, interesa dar de vez en cuando la voz de alerta para que los aun no atacados de la enfermedad, se prevengan contra la invasión. Esa voz es tanto más necesaria, cuanto que tales modas intelectuales suelen ser prohi-

jadas por los cucos, que encuentran en ellas elementos de protección para sus cuquerías y armas para realizar sus pequeñas venganzas, hijas de la envidia ó el despecho.

Así ha ocurrido durante algún tiempo con la moda de despreciar la crítica literaria. Aunque es moda pasada, en gran parte, todavía se empeñan en sostenerla (cuando les conviene) algunos literatos. Considero, pues, de utilidad discurrir acerca de ella.

Indudablemente, la crítica tuvo una época de florecimiento en el siglo pasado, durante la cual, con más ó menos firmeza, creyeron las gentes en su valor absoluto, no sólo como juicio de la producción literaria, sino como medio educativo — singularmente en la función de policía, que es una manera de educar — para los aspirantes á literatos. Tal creencia no debe extrañar á nadie. No es un fenómeno especial de la crítica, sino un hecho que se repite constantemente en la historia, con motivo de toda función que lleve en sí algún propósito directivo, disciplinario, desde la política á la enseñanza. Rousseau, Goethe, Fichte, creyeron en la omnipotencia de la pedagogía, en lo absoluto de sus resultados, y á ese juicio asintió toda la humanidad civilizada durante mu-

de un siglo. La Revolución, los políticos todos educados en el racionalismo del Derecho natural y que con él han transformado el mundo, creyeron igualmente en la omnipotencia de los cambios constitucionales. Unos y otros se equivocaron; pero esa equivocación no ha destruído ni la fuerza real de la pedagogía y el interés creciente que le otorgan los espíritus substancialmente reformadores, ni el poder y la misión del Estado en la vida. Toda la rectificación ha consistido en hacer más modestos á políticos y pedagogos, en reducir su acción á los justos límites y en depurar los métodos para que produzcan el mejor efecto que sea dable.

Lo mismo ha sucedido con la crítica literaria, respecto de la cual, sin embargo, aquella creencia no fué nunca tan absoluta y general como las correspondientes á la enseñanza y á la política. Posible es que algunos críticos se considerasen «de derecho divino» (por lo menos, los hay que lo confiesan así, aunque el testimonio sólo vale para los confesados); pero esto, que obedece, más que á concepto de la función, á la idea que de su valer propio tiene cada cual, puede cargarse en el capítulo de las faltas personales, no en el de la crítica misma. Bastantes faltas tiene

ésta, como juicio humano que es, para que se le cuelguen otras ajenas.

Pero lo curioso es que quienes rechazan como inútil y, substancialmente, necesariamente erróneo, el juicio de la crítica profesional, no suprimen toda función de este género. En cuanto á lo presente, sustituyen aquél con el juicio de los profanos, del gran público, fiando de un modo exclusivo en el instinto artístico que atribuyen á la masa; y en cuanto á lo futuro, se entregan al fallo de las generaciones venideras, á la obra infalible (?) del tiempo. Analicemos esas dos nuevas creencias.

La primera, supone dos cosas: que los profanos no se equivocan, mientras los profesionales sí; que, en todo caso, el juicio de aquéllos es superior, de más garantías de acierto, que el de éstos. Asombrémonos del admirable candor que supone creer infalible el juicio del gran público en materia de arte, ó en cualquier otra. Se necesita haber olvidado que ese gran público, que esos profanos, tuvieron por admirables novelistas — las ediciones de cuyas obras se agotaban rápidamente — al vizconde de D'Arlincourt y á Pérez Escrich, á Ohnet y á Paul Fevai; por insignes poetas á Velarde y á Grilo; por drama-

turgos inconmensurables, á Scribe y Bouchardi... Los ejemplos se podrían multiplicar con poco trabajo de la memoria. Y nótese que, las más de las veces, tales juicios de los profanos eran contradichos por los profesionales, y que la razón estuvo de parte de éstos. Si D'Arlincourt y Pérez Escrich, Feval y Ohnet, Velarde y Grilo atendieron más al voto de los primeros que al de los segundos, para orientarse en la producción literaria (y así parece que fué), no debe ya extrañarnos que persistieran en sus ñoñeces y vulgaridades y que formasen de sí propios un altísimo concepto, como cosa asentada en opiniones infalibles. Y si á lo presente miramos, ¿cabe duda que muchos de los autores preferidos hoy por el gran público, y cuyas obras se venden que es un primor, se hundirán en el olvido pasadas dos ó tres generaciones? ¿Tomaremos por oro de ley, por juicio incontrovertible, el aplauso de los profanos á eso que se llama el género chico? ¿Reputaremos de buen gusto é infalible el entusiasmo por *La marcha de Cádiz* y la canción del *morrongo?* Pues todo ello lo sancionaron esos profanos que se pretende colocar á la cabeza de la crítica artística.

Cierto es que los críticos profesionales se

equivocan también. Bueno fuera que no; pero son hombres y se equivocan, como en lo suyo sufren equivocaciones constantes los médicos, los abogados, los ingenieros y hasta los negociantes. Pero aquí no se trata de negar que los críticos se equivoquen, ni eso lo ha pretendido nunca nadie, como no sea, á veces, el propio crítico si es soberbio y se tiene por superhombre. Lo que se quiere evidenciar aquí es que también se equivocan (y en gordo) los no profesionales. La conclusión sensata podría ser que no nos fiáramos ni de unos ni de otros.

Vengamos ahora á la segunda afirmación que supone la sobrestima del juicio profan á saber: la de la superioridad de éste comparado con el de los críticos profesionales. ¿Por qué esa superioridad? El argumento que se usa es análogo á uno que se usó para probar la necesidad del Jurado en materia penal: porque el profesional está lleno de preocupaciones de escuela y de envidias ó celos de clase, y no puede, por tanto, ni ser imparcial, ni tener la clara, serena visión de lo bello, que suele estar por encima de todo dogma de filosofía estética. En lo que se refiere al orden intelectual, este argumento representa la solución de un problema lógico de la mayor

importancia: el de la jerarquía en que se hallan el conocimiento vulgar y el científico y, en otros términos, el de la necesidad ó inutilidad de las especialidades técnicas; y esa solución significaría, aplicada en todo su sentido, que el vulgo sabe más que el hombre de ciencia, y que no sólo no hace falta estudiar y especializar para entender de las cosas y poder hablar de ellas con autoridad fundada, sino que el estudio y la especialización perjudican. Por lo tanto, cuando se trate de estimar el valor arquitectónico de una catedral gótica, verbigracia, yo acudiré al juicio del carbonero de la esquina, ó del comerciante retirado que vive del cupón, antes que al de un arqueólogo que se ha pasado la vida estudiando y viendo monumentos; y como el de éste no me sirve para nada, pediré desde ahora que se cierren todas las cátedras de arqueología y se quemen todos los libros que de semejante ciencia tratan. Con disponer de sentido común y con el juicio espontáneo del vulgo, tendremos bastante.

Ya sé yo que los mantenedores del susodicho argumento clamarán contra esta consecuencia y la calificarán de exagerada; pero esos clamores no significarán sino que se dan cuenta del ab-

surdo implícito en su teoría y retroceden ante su declaración lógica. Por más vueltas que le den, esa es la conclusión en que ha de pararse.

Si, á pesar de esto, pueden todavía creer en semejante absurdo algunos hombres ilustrados, débese á que viene apoyado en dos hechos ciertos, que dan apariencia de verdad á la afirmación entera: el uno es que, efectivamente, toda profesión (cuando no la acompaña una cultura enciclopédica conveniente, ó no se orea de continuo con nuevas influencias) tiende á cristalizarse en ciertos dogmas, en ciertos principios de sobrada rigidez que quitan espontaneidad y flexibilidad al juicio; el otro, que, indudablemente, los profanos, con tal de que sean hombres de cultura (una minoría, pues, dentro del gran público), poseen un buen gusto natural, un sentido lógico común, que les permiten formar juicio propio sobre muchas cosas que profesionalmente no conocen, con una independencia y una frescura de pensamiento que no son cantidades despreciables en la constitución del criterio general. Mas lo primero queda compensado con las mayores preocupaciones de que adolece siempre el juicio de los legos en cualquier materia. El vulgo — tomando la palabra en su acepción

llana, no en la ofensiva — tiene á su modo prejuicios doctrinales y, además, pesan sobre él los que constituyen el residuo de las ideas viejas, desechadas ya por las inteligencias directoras, y que se perpetúan en forma de herencia inconsciente de generación en generación, aumentando de cada vez la suma de opiniones hechas, erróneas, que son el más formidable obstáculo para el progreso. Es preciso que continuamente remueva ese fondo estadizo, misoneísta, la predicación de los profesionales, para que no inutilice por completo la obra general de la civilización.

En cuanto á lo segundo, tiene un límite que, aun en el terreno político (donde más fuerza han adquirido las ideas democráticas), reconocen hoy todos los que piensan sobre estas cosas. Es cierto que todo ciudadano entiende, en cierta manera, de los problemas públicos, y puede aportar su juicio á la resolución de ellos; pero la gobernación del Estado ofrece aspectos técnicos, que ni pueden ni deben confiarse á los que carecen de preparación adecuada. Pues en arte, sucede lo propio. Hay algo del arte asequible á todo el mundo, y en que cabe conceder á todos derecho para formular opinión; pero hay más todavía

que sólo entenderán y podrán apreciar los especialmente capacitados por una larga ó intensa dedicación al asunto. Desconocer esta verdad y entregarse á la única guía de la masa, de los profanos, puede servir para darles gusto «hablándoles en necio», como dijo Lope de Vega, para conquistar una popularidad ruidosa y temporal, pero no para crear obras imperecederas de arte. El verdadero artista sabe, por el contrario, que él es un escogido, un espíritu selecto; y cuando crea, aspira á remontarse todo lo más que puede sobre el nivel medio de la vulgaridad. Los mismos sostenedores de la teoría que voy examinando, lo hacen así, á pesar de todas sus afirmaciones doctrinales (tan doctrinales como las de los críticos); y por hacerlo, han llegado algunos y llegarán otros á producir obras maestras, ó por lo menos, obras que perduren.

En cuanto al fallo de la posteridad, cierto que, en términos generales, es el que decide, descartando todos los casos de autores olvidados injustamente durante muchísimo tiempo y de otros cuya fama injusta persiste por varias generaciones; pero si se analizan los elementos de que está formado ese fallo, fácil será advertir

que la mayoría de ellos procede de los especialistas, de los profesionales, y que la masa no sólo se limita á aceptar los juicios de éstos y á repetirlos, sino que necesita á cada momento que la soliciten y espoleen para no caer en la indiferencia más grande respecto de los más admirables libros. Lo que sucede con la supuesta popularidad del *Quijote,* es un buen ejemplo que no debieran olvidar los defensores de la opinión profana.

Nada de esto impide que el criterio erudito reciba constantemente del vulgar influencias que lo modifican y depuran en muchas cosas. Mediante esas mutuas acciones y reacciones, se va produciendo la obra intelectual humana; pero siempre será cierto que quien tiene más probabilidades de acertar en una cuestión, es quien la estudia. Y el arte no es cosa tan llana y asequible que pueda opinarse acerca de él — por lo menos, en sus manifestaciones de cierta altura — de buenas á primeras. Para gustar un romance de ciego, basta y sobra el criterio de la Maritornes; para gustar de la *Odisea,* ya hace falta un poquito más de preparación.

Queda por decir algo en punto al capítulo de envidias y celos de clase. Que de esto hay mucho

en la vida literaria, no cabe dudarlo; los mismos que de ello se quejan, suelen padecer de ese mal. Pero ni es cosa exclusiva de aquella vida, ni tiene nada que ver con las cualidades intrínsecas, intelectuales, de la crítica. El escritor que, al juzgar la obra de otro, se deja llevar por la envidia, por los celos ó (cuando alaba) por la simpatía, comete una inmoralidad que, por de contado, no suele engañar mucho tiempo á las gentes; pero es este un defecto individual (de que no están exentos los profanos), no un vicio propio de la crítica misma. Además, sólo en un hombre atrabiliario y amante de molestar al prójimo, ó totalmente desprovisto de sentido de justicia, cabe suponer que proceda así con todos ó con la mayoría de los autores. Por lo común, la injusticia se comete con alguno en quien la consideración de los agravios personales ó de la simpatía llega a sobrepujar el deber de decir lo que verdaderamente se siente, ó pone antojeras en la vista del crítico; pero, en los más de los casos, esto no ocurre, y en muchísismos críticos, ni siquiera una vez.

Por ultimo, es erróneo el supuesto de que la crítica, cuando censura, no sirve para nada. A los corregibles, los enmienda; á los audaces, los

contiene. La historia literaria de todos los tiempos demuestra que, cuando no hay un látigo — aunque éste no sacuda muy fuerte, — todas las nulidades salen de sus agujeros é infestan la vida intelectual. Es la historia eterna del gato y los ratones. Hace falta el gato.

XII

La primera condición del crítico
(Carta à un crítico novel)

Mi estimado amigo: Tiene usted la bondad de consultarme acerca de su vocación literaria, y sin meterme á discutir mi mayor ó menor competencia para dar opinión en este caso (lo cual sería más grave inmodestia real, aunque aparentase otra cosa, que conformarme con el llamamiento y tratar de complacer á usted lisa y llanamente, sin *calificativos*, como lo hago), allá va mi leal saber y entender relativo al asunto.

No insisto acerca de las condiciones positivas que revelan *ya* los escritos de usted. Me figuro que no es esto lo que principalmente quiere usted que le diga, ni yo me encuentro con ánimos de convertir esta carta en registro personal de esos que suelen hacer los amigos (y los enemigos también) cuando disponen de la Prensa

más ó menos imparcial y culta. Bien sabe usted que mi franqueza es de buena ley, aunque desusada; por eso puede formularse brevemente, sin fraseología ni ambigüedades.

Creo que goza usted de uno de esos talentos claros y vigorosos tan frecuentes en nuestra tierra y tan abonados, y aun forzados, por el intelectualismo dominante, talentos que á todo ó á casi todo pueden atreverse con seguridad de *brillar* en lo que se propongan, pero que en esto mismo llevan su peligro mayor: el de atreverse demasiado, gastando fuerzas preciosas en empresas que no responden á su verdadera vocación, ni descansan en preparación adecuada, ni acaso responden á la idiosincrasia verdadera de su mente.

Hay en esto su poquito de inmoralidad, hija del aturdimiento ó de la prisa, porque

il suo dì di festa anco tardi á venir,

que dijo el poeta. Lo moral es, por lo contrario, aquí como en otras muchas cosas, lo económico: no dedicar las fuerzas sino á lo que mejor pueda hacerse, para lograr lo *más con el menor trabajo posible.* Si cada cual hiciera esto, ¡cuántas energías hoy perdidas pudiera ahorrarse la Humanidad!

Pues bien: creo que este punto es el que á usted conviene, ante todo, meditar seriamente. Ya sabe usted que si se empeña en ser crítico, lo será con lucimiento; es decir, cuando menos, *lo parecerá*, sin hacer *mal papel* entre las gentes.

Pero á un hombre como usted entiendo que no debe bastarle esa satisfacción. Me atrevo á suponer que si algún zahorí certificara á usted, verbigracia, de que no había de pasar del susodicho *buen papel* en la crítica, y que en cambio podría usted ser gran astrónomo á poco que se dedicara á la ciencia de Galileo, me atrevo á suponer, repito, que dejaría usted sus empeños de ahora, sacrificando quizá vanidades ya despiertas, por triunfos más sólidos, aunque más remotos.

Me apresuro á decir que yo no sé si valdría usted más para cualquier otra aplicación de la inteligencia que esa de la crítica. No le conozco á usted *pedagógicamente* lo necesario para diagnosticar delicadezas de ese jaez. Pero, en fin, á usted toca examinarse en este respecto.

No vaya usted ahora á interpretar mis reflexiones demasiado estrechamente. No vaya usted á ponerse exigencias desmesuradas, ni á establecer comparaciones (tambien inmodestas, en el

fondo) que le desanimen. No crea usted, por ejemplo, que de no ser un Homero no puede ser poeta. Cada cual llega donde sus fuerzas permiten..... y no está obligado á más. Lo único que le está prohibido es desperdiciarlas, á no ser por fuerza mayor.

Con todo esto, ya verá usted que me dirijo á extremos muy diferentes de los que tal vez pensara usted en un principio. Quizá le pasme lo que va á seguir; pero, amigo mío, así es como yo entiendo el punto sujeto á consulta.

Doy por hecho que á usted le consta ya la seguridad de su preferencia por la crítica entre todos los géneros literarios; que está usted dispuesto á seguir estudiando todo lo que la empresa pide de suyo, que no es poco; que va usted á ella con amor, no tomándola como *medio*, á la manera que otros toman el periodismo ó la política; que piensa usted dedicarle lo mejor de sus energías y de sus entusiasmos...

En todo esto, lo mismo que en cualquiera otra condición de la clase de las intelectuales, seguramente ha pensado usted.

Pues con importar todas ellas mucho, aún hay otra de género distinto que, á mi parecer, importa más, y en ella quisiera yo que pensara usted

también un poco. Es, para mí, la primera cualidad del crítico, y se llama «tener corazón».

Tener corazón es sentir la belleza, hállese donde se halle; es ser justo; es anteponer la razón de estética á todas las razones humanas; es olvidar, pluma en mano, por la pasión del arte, las otras, lícitas é ilícitas, que pueden perturbarla; es tener la valentía y la lealtad de declarar en público, siempre, lo que en el fuero interno se aprueba, aunque sea de un enemigo; es no pensar en *sombras* ni en *competencias;* es no hacerse cómplice de la *conspiración del silencio,* ni de las vanidades de los endiosados; es no poner nunca la luz debajo del celemín, ni consentir que la pongan otros; es no tener horizonte estrecho, confinándose siempre en los mismos nombres... aunque tengan mucha mano para ayudar en propósitos egoístas de la particular ilusión del crítico; es tener abierto el espíritu á todos los vientos del arte y saber orientarlo hacia los puntos de donde soplan nuevos y frescos, que suele ser del lado de los humildes y de los jóvenes; es poner sobre todos los intereses el supremo interés de la belleza y del arte, olvidando lo demás del mundo como el buen sacerdote olvida, cuando dice misa, todo lo que

no sea de Dios y para Dios; es ser bueno, indulgente, franco, absolutamente franco, lo mismo cuando la franqueza acusa defectos de quienes, por estar altos, pueden creer que son impecables é indiscutibles, que cuando descubre méritos nuevos que también saben mal, á veces, á los que convierten el arte en coto cerrado; es participar un mucho de la enfermedad de Marcial, el de *La Pasionaria,* que se traduce luego en la facultad de indignarse por las tropelías... *críticas* que otros cometen; es tener *sangre* y *vergüenza,* como dice el vulgo, en las relaciones á que obliga la literatura; es, en fin, no olvidar, en medio de la franqueza, ni la cortesía, ni aquel calor de humanidad que sólo los buenos saben poner, incluso en sus más severas justicias.

Si usted cree poseer todos estos extremos de la cualidad citada, sea usted crítico. Si teme que le han de vencer la envidia, la enemistad, la dureza para con el caído, la desconfianza y frialdad para con el nuevo, el placer de inventar un chiste ó de pulverizar á un contendiente, á guisa de discusión parlamentaria, entonces deje usted el propósito y evite á su talento la ocasión de lucirse haciendo el mal... y tal vez evitando que otro haga el bien.

Quizá tendrá usted por demasiada y excéntrica exigencia ésta de que hablo; pero, amigo mío, siempre será verdad que las condiciones éticas son las que deben guiar la vida, y, por fortuna, en este sentido van las corrientes modernas del arte literario que usted tan bien parece conocer, á juzgar por uno de los artículos de *muestra* que me envía.

Crea usted que, por no pensar en ellas, se malogran los mejores propósitos, y la obra buena posible de muchos talentos se convierte, no ya en infructuosa, en nociva, aun para los mismos que la realizan.

Claro es que hay que luchar con no pocas dificultades *internas* y *externas*, que tuercen del buen camino; pero esas las encuentra usted en todas las profesiones sociales. Luchan con ellas el juez, el abogado, el profesor, el político, todo el mundo. Más le diré á usted. En algunas de estas esferas la complejidad de la vida autoriza casi, ó tolera, cuando menos, una cierta *manga ancha*. Pero no cuando se trata de juzgar al prójimo, y menos si el papel de juzgador se lo toma uno porque le viene en ganas, sin que nadie se lo pida y sin que sea de temer que, por faltar, deje la tierra de dar vueltas alrededor del sol ni de seguir su curso la literatura universal.

No olvide usted que, á despecho de todas las democracias, son muy pocos los hombres que piensan por sí, que tienen personalidad para el juicio, ó cuando menos para declararlo y hacer que pese; y que, por tanto, la inmensa mayoría, si usted llega á gozar de fama y respeto, se guiará por usted y á usted someterá, en las más de las cosas, su opinión. Con esto, se puede usted hacer responsable de que la sociedad siga creyendo genios á los que no merecen tal calificativo; de que se acostumbre el vulgo al servilismo y á la grosería, que van juntos siempre, porque el que es servil con los encumbrados mientras lo están, es grosero casi siempre con ellos cuando dejan de estarlo; de que corran y se arraiguen prejuicios infundados contra personas y cosas de que todo el mundo habla sin conocer; de que se olviden ó se ignoren los méritos de los humildes, de los que, metiditos en su rincón, sin mezclarse al tráfago malsano de la vida pública, trabajan, trabajan... y esperan hasta morir...

Recuerdo ahora el párrafo final de uno de los artículos de usted. Se refiere á las revistas de los literatos jóvenes y de los estudiantes, que en París son en gran número, y á las cuales no

dejan de prestar atención los buenos críticos franceses.

Reconoce usted, con muy buen sentido, que esta misión de seguirles los pasos á los jóvenes, de interesarse por su obra, de procurar *sentirla*, es una de las más grandes de la crítica moderna, si bien sólo es dada á los espíritus que saben ser siempre jóvenes, es decir, que no se petrifican ni se dejan consumir por el egoísmo.

Piense usted un poco si usted es de éstos, si esas protestas que ahora hace no las olvidará el día en que deje de ser joven, quiero decir, desconocido; si sabrá usted amar á los *nuevos* y simpatizar con sus luchas y sus afanes, que ahora son todavía los afanes y luchas de usted propio; si tendrá usted paciencia para escucharlos, para buscarlos inclusive, como se *busca* á los verdaderos pobres en vez de malgastar limosnas á ciegas, en la calle; y si, á pesar de ingratitudes, de desengaños (que hallará usted, como en todos los órdenes de la vida, ni más ni menos) tendrá siempre la fortaleza de seguir siendo justo y de cumplir la bondad suprema de los que han llegado al fin del camino, que es mirar á los que les siguen y cerner la harina para bien de todos.

Si cuando la gloria le sonría á usted y la opinión pública le acate y pueda usted conceder patentes de mérito, no ha olvidado lo que ahora defiende y reconoce por necesario, consuélese de todos los sinsabores sufridos y crea que, á despecho de las mayores desigualdades de inteligencia, usted ha sido más crítico que todos los que se hayan dejado vencer por las pasiones, por la soberbia ó por la pereza, aunque valgan en talento como Léssing, como Wínckelmann ó como Vinci.

XIII

La erudición.

Desde que la escuela histórica — la que representa gloriosamente Savigny — reaccionó contra el *racionalismo* revolucionario (no sólo el de Francia, sino el de Kant y sus discípulos), ha pasado mucho tiempo, y pudiera creerse que han pasado también y se han hecho imposibles las polémicas que entonces dividieron á los filósofos y juristas. El *realismo* de que se envanece — con razón — la ciencia moderna; el sedimento que por todas partes han dejado los métodos del positivismo; la dirección práctica, intuitiva, de la enseñanza novísima, todo hace presumir que la orientación intelectual de los hombres de hoy... y de mañana, sea completamente enemiga de toda lucubración que no se funde en un nutrido saber de hechos, en una sólida base de investigaciones concretas, sin las que toda generalización, toda *síntesis* (como suele decirse), que-

dan en puros lirismos más ó menos ingeniosos, pero inútiles siempre.

Y sin embargo, no es así. Muchos de los que se precian de hombres modernos, de espíritus revolucionarios, y se expresan á todas horas como defensores de la formación realista de la inteligencia, no perdonan ocasión para zaherir á los que llaman *eruditos,* despreciando la labor que éstos representan. En esas censuras y ese menosprecio, hay una contradicción y un orgullo.

Empecemos por la contradicción. Y en primer lugar, digamos que se equivocan quienes reducen la erudición al saber de libros viejos ó nuevos, es decir, al saber de lo que otros han dicho sobre la materia propia de nuestro estudio. Erudito es el que sabe eso y el que conoce directamente gran cantidad de hechos relacionados con su especialidad. Pongamos como ejemplo al insigne Martínez Marina, investigador de nuestra historia jurídica. Si hojeamos su *Defensa*, la veremos rebosante de citas de autores, cuyos pareceres aduce en favor de su tesis: esa es una erudición de las que algunos llaman hoy *libresca,* resucitando la palabra de Montaigne y Rabelais, aunque no enteramente con el sentido que le daban estos autores. Pero si leemos el

Ensayo histórico-crítico del mismo escritor, veremos que la erudición en él amontonada es de género muy distinto, sin dejar de ser *erudición*. Procede del examen directo de documentos históricos: fueros, leyes, crónicas, etc., cada uno de los cuales suministra un hecho ó una serie de hechos tan reales y positivos como los observados en un laboratorio de química ó los recogidos en el campo por un zoólogo.

Ocioso ha de parecer que defendamos la legitimidad de esa erudición. Sin ella no podrían avanzar un paso las ciencias que versan sobre los hechos de los hombres, ya que esos hechos, y no otra cosa, son los que dan semejante erudición. Bien puede decirse, por el contrario, que quien más erudito sea en tal sentido, será el más sabio en las materias á su erudición referentes, porque podrá argumentar, no en el aire, sino con igual solidez que un especialista de las disciplinas experimentales. Querer otra cosa, sería parecerse á cierto autor de Historia del Derecho, que *deducía* del Derecho natural y de la psicología (moderna) de los sentimientos humanos ¡la organización de la familia entre los iberos primitivos! Historia, Derecho, Política, Economía, Cuestiones sociales, Educación, todas las

infinitas ramas de los estudios antropológicos, tienen vinculado lo mejor y más preciso de su saber á la acumulación de hechos singulares, de observaciones menudas que, poco á poco, van fundando conclusiones cada vez más amplias.

Lo que hay es que la pedantería en el uso de esa erudición la ha desprestigiado enormemente. Hay quien no sabe escribir el más ligero juicio sin amontonar citas que, claro es, resultan en su mayoría impertinentes; y autor ha habido que para criticar una mala novela de cien páginas, ha necesitado escribir otras ciento, en que se trasladan innumerables pasajes de novelistas y poetas de todos los siglos, en sus respectivos idiomas, desde el griego al alemán. Pero esos abusos, de los que todos nos reímos, nada deben pesar contra el valor indiscutible, la necesidad irremediable de la erudición verdadera y oportuna. ¿Qué es, al fin y al cabo, la obra monumental de la sociología spenceriana, sino una ensambladura admirable de numerosísimos datos concretos, es decir, de erudición de historia pasada y presente, que han permitido al autor ascender á conclusiones de cierta generalidad?

Veamos ahora la otra especie de erudición: la de autores. A primera vista, puede parecer

ésta inútil y hasta embarazosa para el libre desenvolvimiento del pensar propio. Y sin embargo, no es así, sino todo lo contrario. Fundamentalmente, la inteligencia de las generaciones actuales es un *resultado* de la herencia de las generaciones pasadas, y sobre el cimiento de éstas levanta su propia altura y ofrece una orientación especial. Concretamente en cada individuo, el saber ajeno, pasado y presente, necesita ser incorporado para cada cuestión de estudio, respecto de la que cumple el fin de «ahorrar fuerzas, preparar el terreno, sugerir procedimientos é ideas, prevenir falsas direcciones y evitar, en suma, como ya observaba Spencer, que se repita en cada individuo la evolución intelectual de la humanidad entera desde su comienzo: cosa para la cual es dudoso que tuviera tiempo bastante cada hijo de vecino. Y claro es que, suponiendo un caso absoluto de autodidactismo — consecuencia última del desprecio de la ciencia ajena — el autodidacto estaría en evidente inferioridad respecto de los que se deciden á edificar su saber sobre el resultado de la labor ajena» (1).

(1) De mi artículo: *El saber ajeno.*

Siempre que de esto hablo, me viene á la memoria un episodio de la vida literaria de cierto escritor muy celebrado por su ingenio chispeante y vivo. Tuvo nuestro hombre que escribir un discurso para no sé qué Ateneo, Academia ó cosa por el estilo, y pensó, naturalmente, en un asunto literario que (naturalmente también) había de ser lo más profundo y original posible. Sin comunicar á nadie el tema escogido, se puso á trabajar en él á la manera que le era usual, es decir, empleando, por todo instrumento de produción, su talento natural y su ingenio, apenas nutridos por algunas lecturas de la juventud en lo tocante á estudios fundamentales. Terminada la obra, que á él le pareció exquisita, y sobre todo muy nueva, se le ocurrió comunicarla á un amigo, por cuyo saber sentía nuestro autor profundo respeto. Fué allá, encontró al amigo muy propicio, le leyó el discurso y en acabando, le preguntó ansioso:

—¿Qué te parece? ¿Está bien mi teoría?

—Muy bien — contestó el otro, á quien la amistad le daba derecho á toda franqueza. — Sólo que eso, ya lo había dicho hace cuarenta años Hégel, en su *Estética*.

Excuso pintar el asombro del hombre de inge-

nio, que había *inventado*, después de muy hondo cavilar... una teoría de Hégel.

Pues eso mismo les ocurre con frecuencia á los que desdeñan la erudición en los asuntos que estudian. ¡Y medrados estaríamos, en cuanto al progreso de las ideas, si lo mejor de nuestras energías lo empleásemos continuamente en reinventar lo ya inventado, en vez de nutrirnos de ello para continuar la obra y perfeccionarla! Precisamente para esto, que debe ser la suprema aspiración de los profesionales de la inteligencia, lo fundamental es enterarse bien, antes de acometer una labor, de lo que hay hecho á su propósito, tanto en orden á los procedimientos como á las conclusiones y resultados de la investigación en la seguridad de que, cuanto mejor se conozcan los precedentes, más hondo y firme y nuevo será el surco que se abra en el camino de la ciencia ó del arte.

Hay más todavía. No basta tener la erudición, adquirirla personalmente para aprovecharla en la obra propia; es necesario, además, difundirla, exhibirla, no para envanecerse con ella y que los demás se maravillen de lo extensa y variada que pueda ser, sino para prestarles uno de los más señalados favores que un hombre de cul-

tura puede prestar á sus semejantes: orientarlos respecto del estado de los problemas científicos ó artísticos, dirigirlos en sus lecturas, señalarles lo que deben tener en cuenta y, en suma, ahorrarles, ó muchos tanteos en busca de fuentes, ó muchos errores por insistir en cosas ya rectificadas ó en el uso de medios de trabajo que equivaldrían á emplear hoy, en la guerra, el fusil de chispa. Esto, aparte de lo que ilumina la posición actual de los problemas, la historia del cómo han llegado los especialistas (ó la humanidad toda) á verlos como hoy los ven: en lo cual está muchas veces quizá la explicación de de equivocaciones de trascendencia ó de puntos de vista parciales.

Por otra parte, el espíritu de imparcialidad objetiva, que cada día va penetrando más en el terreno científico, hace que sea exigida á todo hombre de ideas la exposición fiel y completa de las contrarias y, en general, de todas las que difieren de las suyas, para que el público, dándose cuenta de la totalidad de los aspectos de cada cuestión, tal como los han visto y los han formulado los diferentes tratadistas de ella, pueda formar juicio exacto y personal, en vez de recibir exclusivamente el del autor. Aquella especie

de libros dogmáticos que se limitan á defender un sistema ó teoría especial y despachan en dos renglones, con unas cuantas frases de desdén ó con una indicación de pormenor, todos los sistemas y teorías ajenas (cuya substancia, naturalmente, queda ignorada para los lectores), han caído ya en el desprestigio que merecen. Libros de esos hay (verbigracia, de filosofía) que dedican medio cuarto de página á *refutar* el kantismo ó el pesimismo ó el positivismo, sin cuidarse de decir en qué consisten (lo que supondría una exposición detenida) y creyendo que cumplen con su deber científico para con el público degollando así direcciones del pensamiento abonadas por nombres ilustres y que han movido la inteligencia de numerosas generaciones. Bien es verdad que muchas veces esa parquedad estriba en que los autores de tales libros no saben de esos sistemas *contrarios* más de lo que de ellos dicen, que es siempre una vulgaridad simplista.

Para evitar esos peligros, hay que tener erudición y hay que mostrarla en cuanto sea útil á los demás, para que éstos se enteren de lo que supone cada asunto concreto. Precisamente la inferioridad de los pueblos intelectualmente inferiores, consiste en ignorar los problemas, las

direcciones varias del pensamiento humano, y en figurarse que todo está ya resuelto y que basta, para poseer la verdad inconmovible, leerse un manualito donde un escritor de los *del partido* sirve, con mejor ó peor aderezo, la doctrina consagrada, de modo que no hay más sino aprendérsela de memoria.

Por mi parte, cada día me afirmo más en la creencia de que hay que ilustrar al público respecto de todas las soluciones para abrir el espíritu en vez de cristalizarlo; y tranquilo ante la esperada censura, ante el mote de *erudito*, seguiré aprontando erudición y citando libros y autores con el propósito de que á otros sirvan como me han servido á mí para esclarecer ideas, y con la franca sinceridad del que, lejos de esconder las fuentes en que ha formado sus conocimientos, las revela para que todos las utilicen.

Y ahora, dígase si no es contradicción, en quienes blasonan de realismo, despreciar el conocimiento del saber ajeno que, aparte otras cosas, es un dato real — tan real como un hecho externo — sin el que no cabe explicarse la ciencia presente.

En cuanto al factor de orgullo que hay en ese desprecio de la erudición, fácilmente se advierte.

Rechazar por inútil el saber ajeno ú ocultarlo sistemáticamente cuando se tiene, quiere decir que se le estima en poco, que se considera muy superior el fruto original de la propia inteligencia y que se revierte al racionalismo puro de los revolucionarios de otros tiempos, que creían poder pasarse de la tradición, de los precedentes, de lo histórico, para construir un mundo nuevo, enteramente nuevo, con el solo esfuerzo de la razón individual. Cierto es el valor de ésta en la obra científica. Si todos fuésemos tan sólo repetidores de lo que se pensó antes que nosotros, no habría lo que llamamos progreso; pero los que defienden *la erudición* no tratan de desconocer el papel necesario y fructífero de la originalidad racional: tratan, únicamente, de reducirla á su propio campo, y de reivindicar la función esencial de ese otro factor de la vida científica, asiento inexcusable de todos los demás.

XIV

El periodismo literario

Muchos vacíos tiene aún nuestro periodismo. Uno de ellos es el de la sección literaria. Entendámonos.

Aunque el periódico ha sufrido recientemente una crisis muy honda en punto á sus caracteres, ya invadiendo el campo propio de la revista, ya evitando el sentido doctrinal y renunciando á ser órgano de la opinión ó representante cerrado de un partido político, para limitarse á la función puramente informativa sensacional, no cabe duda que sus transformaciones tienen un límite infranqueable, á saber: la condición esencial del periódico mismo, que éste no puede perder sin condenarse á muerte como género literario. Esa condición es, para mí, *la noticia.* El periódico sirve, ante todo, para enterarnos diariamente, con toda la rapidez y exactitud posibles, de lo que

ocurre en el mundo. Es, en este sentido, la fuente más inmediata de conocimiento de la historia presente, de la que está produciéndose á cada instante, teniéndonos por espectadores y aun como actores directos. Así lo han entendido algunas universidades norteamericanas, en cuyas bibliotecas históricas existe una sección formada exclusivamente por recortes de los periódicos, clasificados por asuntos; y también lo entendió así Spencer, cuyo material sociológico han nutrido más de una vez los telegramas y las informaciones reporteriles de los diarios de su patria. El que esta fuente sea insegura y necesite una rigurosa comprobación, no le quita su cualidad: lo mismo se ve obligada á hacer la crítica con las otras fuentes de la historia pasada, abundantes también en mentiras y exageraciones. Tampoco la modifica el hecho de comentar lo sucedido, aunque sea en la forma de un «artículo de fondo». Los narradores de sucesos pasados comentaban igualmente; y el crítico sabe bien cómo ha de descontar, del testimonio, lo que es pura opinión del que narra. Esto, aparte de que todo artículo doctrinal es también una noticia, necesaria para reconstruir el estado de opinión de un grupo más ó menos numeroso de

personas, que quizá influyen hondamente en el movimiento histórico de un país ó en la solución de un asunto determinado.

Esa misma condición esencial á que vengo refiriéndome, traza el campo propio del noticierismo, señalándole su límite inferior y las líneas de su horizonte más amplio. Ella condena esas minucias insubstanciales en que suele perderse el reporterismo indiscreto, y el error frecuente de conceder importancia á cosas que no la tienen sino para el chismorreo de las comadres del barrio á que se refiere la información.

Noticia que no responda á un legítimo interés general, ya del mundo entero, ya de una nación sola, ya de una localidad determinada ó de una agrupación corporativa de hombres, es noticia que debe suprimirse ú ocupar el menor espacio posible en el periódico. A medida que crece el público á quien puede importar la cosa, crece el valor y la utilidad de su información; y así va siendo ya una costumbre en muchos diarios, la publicación constante de los horarios de ferrocarriles, correos, etcétera, de la localidad, que á todos puede convenir saber en un momento dado, sin grandes investigaciones.

La sección literaria tiene, para formar parte

del programa de los periódicos, el derecho de su utilidad. Indudablemente, no interesará su contenido á *todos* los lectores, aunque debiera interesarles; pero lo mismo ocurre con los telegramas de la Bolsa, y sin embargo, ningún periódico prescinde de ellos. No se tendrá por exagerado decir que hay más gentes para quienes la literatura *(latu sensu)* significa ó puede significar algo en la vida, que tenedores de papel y jugadores de Bolsa. Pero la sección literaria suele entenderse muy estrechamente. Se cree que con publicar un folletín, algún que otro cuento indígena ó traducido, quizá una hoja dominguera de *colaboración*, dar cuenta de los estrenos teatrales é insertar de vez en cuando sueltos de *bibliografía* (redactados, muy á menudo, por los editores, ó reducidos al sumario de la revista ó al índice del libro), ya está cubierta la necesidad. Nada de eso. Lo propiamente *periodístico* de la sección referida es la información de los sucesos literarios del mundo. No sólo tienen á ella derecho los lectores aficionados y profesionales, sino la totalidad de los del periódico, á quienes (lo deseen ó no, de momento) se les prestaría así un servicio cuya utilidad recogerán más tarde ó más temprano.

Esa información debería comprender todos los *hechos* de la vida literaria importantes, ya por su valor propio, ya por las circunstancias de *actualidad:* acontecimientos teatrales, conferencias de ateneos y centros de cultura, cursos universitarios, artículos salientes de las revistas, publicaciones de libros de interés general ó de gran mérito, necrologías de escritores... todo al día, perseguido con el mismo afán con que se persigue (con más afán, debiera decir) la noticia del suicidío, del escándalo del Ayuntamiento, de la llegada del cacique, de la fuga de presos, de todas esas minucias de la vida diaria, política y social... ó de la vanidad de las gentes que buscan interviús y sufren cuando, un día sí y otro también, los periódicos no dicen algo de ellas.

Digo que la noticia de los hechos literarios debería *perseguirse* como cualquier otra información, por lo menos, porque la práctica general en la prensa es que no se diga una palabra de los libros que *no se envían* á la redacción (así sean del escritor más grande del mundo), y que se espere, para dar cuenta de otros hechos, á que los interesados ó personas allegadas (el secretario del ateneo, casino ó lo que fuere) remitan un sueltecito que, más que noticia, es

casi siempre un *bombo*. No se concibe que un repórter que va á los ministerios, á la alcaldía, al juzgado, al cementerio inclusive, vaya á las librerías para enterarse de las últimas novedades; á los centros de enseñanza, para hacerse eco de su actividad, de las cosas útiles que pueden ofrecer al público, de los defectos que en ellos se notan; á casa de los literatos, para saber qué libro preparan ó qué piensan del suceso del día que se refiere á su profesión; á la de los editores, para averiguar, con datos numéricos, las aficiones dominantes en el público, las empresas acometidas ó que se van á plantear; á todos los sitios, en fin, donde se producen los mil hechos de la vida intelectual literaria, que importan como signos de un aspecto de la vida colectiva. Claro es que si nada de esto se concibe como labor común y corriente, menos se podrá concebir la posibilidad de que el *suceso* del día por excelencia sea, alguna vez, del género literario, y que el artículo de fondo, en vez de hablar de política, hable del libro, ó del artículo, ó de la conferencia de don Fulano de Tal. Y sin embargo, eso puede ocurrir realmente. La publicación de una novela de Galdós, de un volumen de *Estudios* de Menéndez y Pelayo, pueden

representar para la vida nacional (incluso en sus relaciones con otros países) más que los discursos y cabildeos del político A ó B. Y si es así, ¿por qué no ha de hablarse de ello en el lugar preferente del periódico? Haciéndolo, no sólo se cumpliría con una ley del reporterismo —que es la de la proporción ó perspectiva de los hechos,—sino que se produciría una acción de cultura de que está harto necesitado nuestro público (1).

De intento he callado lo referente á la crítica. Hay críticos que son á la vez periodistas, sin que pierda nada su altísima *misión*. Ixart y *Clarín* fueron de esos. Pero la mayoría de ellos no son así, y se comprende. La crítica es, esencialmente, otra cosa, una función aparte: didáctica, en cuanto el crítico, por su cultura especial y por su gusto depurado, puede educar el gusto de los otros y guiarles en sus lecturas; literaria en cuanto, aparte ese influjo de autoridad (á veces muy dudoso), lo que más importa en la

(1) Justo es decir que desde que se escribió este ensayo a la fecha de la presente edición, el periodismo ha mejorado mucho y realiza ya una gran parte de las cosas que aquí se preconizan.

crítica no es el *juicio* de la obra, sino lo que acerca de ella se le ocurre á un hombre de talento, de ingenio, que *hace* arte con motivo de una obra ajena. De *l'esprit sur les lois*, como se dijo de Montesquieu. Por eso la crítica no impide el reporterismo literario, ni debe confundirse con él. A un revistero de teatros no se le debe exigir que escriba, pocas horas después del estreno (y por lo común, ni aun *muchas* horas después), un artículo *crítico*, y los grandes diarios extranjeros donde estas funciones están divididas, lo han entendido así perfectamente. Un periódico puede no tener crítico, no le es indispensable; pero necesita de todo punto un noticiero que sepa referir los hechos... y no se meta en camisa de once varas.

No quiere decir esto que el noticierismo literario haya de ser cosa insubstancial y puramente exterior. Sin llegar á la crítica, cabe en él mucho arte, mucha altura; y si los literatos profesionales tuviesen aquí, como tienen en otros países, el sentido de lo periodístico y el conocimiento del público á que el periódico se dirige, podrían hacer mucho en este sentido. La información se elevaría notablemente, y su utilidad sería cada vez mayor.

Pero estas consideraciones se van prolongando desmesuradamente. Hago punto aquí, creyendo que lo dicho basta para dar la medida de todo lo que pudiera decirse sobre la materia. Ahora, compare el lector ese *desiderátum* con lo que suelen hacer nuestros periódicos, y sacará esta doble consecuencia: lo imperfecto del periodismo literario español y el valor que tienen las excepciones representadas por algunos diarios que han intentado llenar este enorme vacío.

XV

Teoría del descontento

El artista — y en especial el literato — es un ser sin intimidad alguna. No puede retener nada de sus impresiones, de sus ideas: tiene «el pecho de cristal», y su vida es una larga serie de confianzas imprudentes que el público comprende unas veces y otras acoge con sonrisa ó con lástima.

De todas esas confidencias — verdaderos desahogos del alma .. y de los nervios — la más frecuente y menos asequible á la masa es la que se refiere á las grandes crisis intelectuales que preceden y siguen á la producción de una obra.

Jamás comprenderán los lectores que á la vez no sean también artistas, la angustia de Flaubert cuando corregía su estilo, la excitación de los Goncourt mientras buscaban una frase; pero todavía comprenderán menos el desaliento que

se apodera de los escritores de raza (sinceros y humildes ante el papel, aunque sean soberbios á menudo en la vida social) después de terminada una obra en que han puesto lo mejor de sus energías, lo más caldeado de sus entusiasmos. No basta el decaimiento físico, la natural reacción que sigue á la tensión desmesurada del trabajo, para explicar ese descontento amargo y terrible, en que resultan heridos los sentimientos personales más elevados, á la vez que las suspicacias pertinaces y rebeldes del amor propio que á todos dominan con este ó el otro disfraz, como ya supo descubrir La Rochefoucauld.

No hace muchos días, Zola confió uno de esos desalientos al periodista Luis de Robert. «Para escribir mi libro — dijo refiriéndose á la novela *La Débâcle* — he tenido que hacer esfuerzos inmensos; consultar á los militares, que me han enseñado el uso de las voces técnicas; leer muchísimo y reunir una porción de documentos. Estoy fatigado. En Sedán, ¡cuántas veces pedí á los famosos parajes, testigos que fueron de tanta miseria y de tanto desastre, un recuerdo, un suceso olvidado, un dato!.... Algunas páginas de mi libro me han costado un trabajo espantoso; he pasado horas y horas escribién-

dolas y temí á ratos no poder terminarlas. Anteayer volví á leerlas y me parecen *tout simples*. Los pasajes más penosos; aquellos que exigieron todos mis esfuerzos, desfilan naturalmente, *tout bêtement*, ante mí. ¡Cómo! me pregunto. ¿Esto es todo? ¿Cómo pude yo trabajar y sufrir tanto para escribir cosas tan vulgares?... ¡Oh, sí! Esta es la eterna decepción.»

Esa queja ingenua y profunda, arrancada de lo más íntimo de la persona del artista, no sabe el vulgo interpretarla. Puede apostarse doble contra sencillo á que, después de leerla, muchos sentirán de repente menosprecio hacia el libro que antes les parecía una joya; porque ¿cómo aplaudir una obra de que está descontento el propio autor?

Pásales á estos lectores lo que al espectador aquel á quien entusiasmaba una comedia, hasta que notó los signos de reprobación que un señor muy respetable, y del oficio, hacía desde la butaca de al lado.

—¡Diantre!—se dijo el primero—¿pues no me estaba gustando la comedia? Lo que es no entenderlo. Será preciso demostrar lo contrario, porque si no, ¿qué dirá este caballero vecino?

El descontento de los autores no es un juicio,

no puede serlo. Su criterio es inmediatamente subjetivo. Nace en parte de la fatiga nerviosa, que deprime y disgusta; en parte de la disconformidad eterna entre el plan ideal de la obra y la realidad de su ejecución; y algo también de ese callado y misterioso desprecio que solemos sentir hacia nosotros y nuestras obras en momentos de desesperante sinceridad: desprecio análogo al que, en medio de los más ardientes amores, experimenta un sexo respecto del otro, sin que basten á explicar fenómeno semejante los motivos que Tolstoy expone en *La Sonata à Kreutzer*, ya que, aun donde no existe la depravación que el gran escritor analiza, se produce el mismo hecho. Resultado de esa depresión, de ese desengaño, de esa vergüenza hacia la pequeñez de lo conseguido frente á lo grande del intento, es que no sea por punto general momento adecuado para corregir el inmediato á la terminación de la obra. ¡A cuántos pintores no se ha visto, como al Claudio Lantier de *La Obra*, destrozar una figura bien hecha á fuerza de enmendarla y quererla hacer más perfecta!

Lejos de parecer todo muy bien cuando está recién concluído, parece muy mal: menos si el orgullo del artista llega á tanto, que todo lo que

produce lo cree divino. Sino que, en casos tales, suele el *artista* no ser más que un vizconde de *Argenton*, el *declassé* tan saladamente retratado por el autor de *Jak*. *De Argenton* no corregía nunca sus escritos; bien es verdad que no es esta la única forma del orgullo literario, y que tal autor que corrige *trece* veces las pruebas de un artículo que ni es de ciencia, ni tiene hebreo ó sánskrito, revela, ó que no sabe escribir, ó que todo le parece poco para su egregia firma.

Pero volvamos á los artistas verdaderos. El célebre precepto de Horacio no es exacto y prudente más que á medias. La razón es clara, y debieran tenerla en cuenta todos los que aplican á roso y velloso, sin crítica alguna, fórmulas que derivan de un cierto concepto del arte literario (y cuyo valor, pues, depende de ese concepto), á literaturas cuyo fundamento filosófico es completamente distinto, como hijas de un siglo tan diferente del siglo de Horacio.

La precaución de guardar los escritos algún tiempo para leerlos más tarde y poder advertir á sangre fría las incorrecciones, es una precaución retórica, y que sólo en retórica, por lo que se refiere al elemento más externo del estilo, tiene

cumplida consecuencia. Las repeticiones de palabras, los hiatos, las cacofonías, la debilidad de las imágenes... todo esto cabe mejor notarlo algún tiempo después que á raiz de haber escrito, cuando el oído está sobado por las pruebas repetidas y los ojos leen menos las letras trazadas sobre el papel que las expresiones ideales, hirvientes en el cerebro.

Pero en cuanto á la idea, á lo que llaman *fondo* de la composición, el efecto es distinto.

Todo trabajo intelectual supone una concreción de fuerzas dirigidas á un mismo punto. Alrededor del pensamiento central acumúlanse las asociaciones particulares de ideas, hechas en vista de un solo fin, y todo en el cerebro vibra en función de un resultado único.

Semejante concurrencia de energías tiene que producir, si el cerebro está conformado adecuadamente, una riquísima complejidad de combinaciones ideales y elevada tensión intelectual.

Lo que entonces se logra aprovechando aquel caldeo subido del órgano y el riego abundante y continuo de la sangre que acude como nunca, sobrepuja á veces las mismas esperanzas y el plan del autor. La sorpresa de cosas que nunca se habían ocurrido, es frecuente; y de seguro que, pa-

sada la excitación, sería imposible repetir lo inesperado. A este fenómeno se llama *inspiración* y, como todas las funciones, puede metodizarse, arrancándola al desarreglo (más *teórico* que real, sin duda) de los románticos. Ahora bien; semejantes condiciones no pueden prolongarse largamente, pero al desaparecer, se llevan consigo toda la riqueza del pensamiento y toda la originalidad personal del trabajo; por tanto, también toda aptitud para comprenderlo de lleno, tal como ha sido concebido, y juzgar si su desarrollo corresponde al punto de vista propio.

Todo el que escribe tiene seguramente experiencia de mil cosas empezadas y no concluídas que, al cabo de algún tiempo, ya *no dicen nada* al autor. Con las notas sucede lo mismo, y aún en mayor escala. Cada nota es una abreviatura, cuyo sentido se va perdiendo con los días que pasan; y así como las notas de un hombre no suelen servir para otro, así las de hace dos ó tres años no suelen ser entendidas por el mismo que las redactó. El espíritu ha volado; y se necesita un gran esfuerzo para repetir el estado mental á que respondieron.

Compréndese, pues, que la crítica del autor no pueda ser nunca tan justa, tan perfectamente

informada por el sentido *histórico* de la obra, como cuando el cerebro está en la ebullición provocada por ella. En este hecho se fundan las máximas que recomiendan no dejar de la mano un trabajo hasta concluirlo, tener continuidad en la ejecución y no emprender á la vez varias obras, porque cada una pierde en intensidad lo que se da á las otras.

En esto se funda también la superioridad de los pueblos constantes y ordenados en el trabajo sobre los pueblos de arrebato, de esfuerzo repentino y muy intermitente, desiguales y varios en la aplicación de la energía.

Mas precisamente de esta excitación cerebral, que eleva y sublima las fuerzas y los productos intelectuales, nace el descontento por el resultado conseguido y la relativa incapacidad de corregir, de que antes hablábamos; y en tal contradicción, irreductible para la mayoría de los hombres, reside la debilidad del artista y la superioridad inmensa de los que llegan á vencerla.

La decepción, de todos modos, se da siempre.

Ya hemos visto que Zola, el propio Zola «de labor tarda y pesada,» se confiesa víctima de ella; y sabido es cuán metódica y hasta friamente parece trabajar el gran novelista.

El mismo ha recomendado la variación entera de procedimiento, desde la inspiración brusca é intermitente de la exaltación bohemia, al orden escolar que todos los días, á iguales horas, coge el papel y la pluma para escribir los *deberes*. Semejante sistema sirve á maravilla para establecer «costumbres» en el cerebro, para regularizar la corriente nerviosa y el riego sanguíneo de los órganos de la inteligencia y, por tanto, para dar periodicidad metódica al esfuerzo y hacer más fácil la repetición de estados mentales análogos.

Mas por mucho que se afinen los métodos de disciplina cerebral; por mucho sosiego, compás y regla que se pretenda introducir en las operaciones de la producción artística, no podrá suprimirse el descontento, la desilusión, el decaimiento amargo y triste que acompaña á la terminación (total ó parcial) de la obra; descontento que no se explica, repetimos, solamente por la depresión nerviosa, ni por las alternativas de luz y sombra que caracterizan el temperamento de los artistas, tan hermosa y verdaderamente pintado en una de las mejores novelas de Zola, *La obra;* sino que precisa ver en él la confesión cruel y humilde de la pequeñez humana, que

lleva constantemente en desacuerdo las aspiraciones y los actos, el ideal y la conducta, incluso en esa esfera de la vida intelectual que parece la más desligada de las miserias terrestres, pero en la cual hay, sin embargo, muchos hombres que valen más que sus obras, aunque no deje de haber algunos cuyas obras — es decir, cuyos libros — valen más que los propios autores.

XVI

Teatro libre.

En la primavera del presente año (1896) la dirección de *Los Lunes del Imparcial* abrió una información entre los literatos y artistas, en punto á la conveniencia de fundar en Madrid un Teatro libre.

La circular decía lo siguiente:

«Varios literatos tratan de fundar un *Teatro Libre ó Independiente*, destinado á la representación de obras antiguas y modernas, las cuales, por su carácter especial, difícilmente cabrían en los moldes convencionales de la actual dramática.

«¿Cree Ud. conveniente la fundación de ese Teatro para los fines del arte? ¿Entiende Ud. que cabe en el género dramático más amplitud de la que hoy existe y que es posible admitir

en nuestro tiempo la libertad de fondo y de forma propia del Teatro clásico español»? (1).

Hé aquí la contestación que envié el citado periódico.

Cualquiera que sea el juicio que particularmente merezcan las obras del llamado Teatro Moderno ó libre, en Francia, en Alemania, en Bélgica... me parece muy conveniente para los fines del arte, semejante tentativa.

Para creerlo así tengo las siguientes razones:

1.ª El arte, más que ninguna otra actividad humana, vive de la iniciativa individual. Todo lo que sea facilitar á esta iniciativa el camino para producirse libremente, sin preocupaciones de «moldes convencionales», rutinas, empresas, público, etc., ha de ser necesariamente fecundo. La historia del pensamiento en todas las naciones da testimonio de que así es. Y aunque se

(1) *Los Lunes del Imparcial* han publicado, hasta ahora, sólo parte de las contestationes recibidas. Hoy por hoy, la conclusión práctica de este tanteo no puede ser más desconsoladora y (digámoslo claro) más vergonzosa para Madrid, capital de España y residencia de la mayor parte de los literatos. Siempre resultará que lo que ha podido hacerse en Barcelona no se ha podido ó querido dejar hacer en Madrid. (Nota de 1896.)

pueda apostar doble contra sencillo á que no han de nacer á granel los genios por la sola circunstancia de existir un Teatro libre, recuérdese que la atmósfera propia de ellos es la libertad.

2.ª Porque la representación de obras antiguas ha de constituir saludable recordatorio para los mojigatos y pusilánimes de ahora, que han echado en olvido lo que fué nuestro arte dramático y en general toda nuestra literatura; y ayudará juntamente á barrer la falsa leyenda sobre el pasado que mantienen los que pretenden ser más papistas que el Papa.

3.ª Porque siempre será un hecho que no todas las obras son para todos los públicos. Los que reconocen la heterogeneidad de los grupos sociales en política, y aun se apoyan en ella para atacar diferentes puntos del programa democrático de este siglo, no pueden negar que en las masas que van al teatro ocurre lo mismo. Goethe dijo ya que sus obras no serían populares; y no le faltaba razón. Téngase en cuenta que si los nombres de Homero, Virgilio, Séneca, y aun del propio Cervantes, están en boca de todo el mundo, la inmensa mayoría de quienes los pronuncian no ha leído las obras respectivas, ó se aburrió soberanamente al intentar leerlas. Para sentir

ciertas bellezas (modernistas ó no) del arte, se necesita una cultura especial; y no veo por qué el gusto superior de los menos ha de estar sujeto al voto inferior de los más, y privarse por esto de funciones y de espectáculos legítimos.

4.ª y última. Porque así como en pintura, v. gr., no interesan al *gran público* los ensayos, las tentativas para encontrar un nuevo camino, los momentos iniciales de una escuela, con sus equivocaciones, inocencias y arrepentimientos, pero á los artistas de corazón y á los entendidos no sólo interesan sino que instruyen y aleccionan, así ocurre también en el teatro; y puesto que el *gran público* no está educado para eso y no cabe por tanto dárselo en las funciones ordinarias, me parece inexcusable que el público escogido tenga un teatro para su uso particular. De este semillero saldrá después lo que debiere salir; porque en punto á novedades en el arte (como en la ciencia) ¿quién es capaz de decir que ya no cabe más, aun dentro de las *convenciones* forzosas que lleva consigo el teatro?

En cuanto á la adaptación de las libertades de nuestro Teatro clásico, no me parece ni aun discutible, en tesis general; salvo reservas especiales que no cabe ahora exponer.

XVII

La literatura, el amor y la tesis.

Discutiendo una novela de Emilia Pardo Bazán *(La piedra angular)* escribí hace poco lo siguiente: «Nuestra novela se va pareciendo algo, en el trascendentalismo de su *intención*, á la novela rusa y á parte de la alemana; y semejante deserción de los modelos eróticos franceses, semejante apartamiento de la futilidad artística, bien valen ser notados y recibidos con palmas.»

Pues bien; esto se ha creído que sentencia en menosprecio de las novelas de asunto amoroso; y la citada ilustre escritora replica con mucha razón que el amor es cosa tan esencial en la vida como cualquiera de las cuestiones más ideales; que ahondando en su estudio puede llegarse al planteamiento de problemas altísimos y transcendentales; y que si algo falta á la literatura, es

hacer ese sondeo y sacarle el tuétano á los documentos de amor, cosa que, por lo general, no hacen los novelistas. Conforme y á eso voy. Lo mismo ha dicho mi muy querido Leopoldo Alas, al escribir con motivo de *Realidad:* «¡El amor en la novela! ¡Qué poco ha trabajado el realismo todavía en el amor! ¡Cuánto se deja en este asunto capitalísimo al convencionalismo y á los hábitos románticos!, etc.»

A lo mismo me refería en el párrafo transcrito. Las palabras van siempre en función del pensamiento capital que informa la proposición á que se refieren.

Empezaba mi artículo sobre *La piedra angular*, refiriéndome á *Insolación* y *Morriña*, esos dos cuentos amorosos de Emilia Pardo Bazán, que tengo (dicho sea sin ofensa), por lo más superficial y externo que ha escrito; y claro es, ya no pude quitarme de la memoria la imagen de esos ejemplos, en los que pensaba cada vez que surgía la comparación entre la novela erótica y la de *tesis* diferente. También pensaba, como es natural, en la gran masa de obras francesas que á lo sumo han intentado encontrar «la verdad erótica exaltando el elemento *material* de esta pasión», y formulaba dentro de mí el juicio de

que aun en la propia obra de Zola, la parte amorosa, si más incitante para la mayoría del público, es inferior, *de menos calado*, que las otras en que analiza y penetra distintas pasiones y sentimientos.

Referíame, pues, siempre, á una realidad actual, á lo que hasta ahora (salvo contadas excepciones), pero sobre todo en las obras contemporáneas, ha dado de sí la literatura dedicada á este tema; é igual criterio he seguido en análogas ocasiones discutiendo lo mismo, como podrá ver el lector que me dispense la honra de mirar los capítulos titulados *La literatura y las ideas* y *Señal de los tiempos* del libro *Mi primera campaña* (1).

Nada de esto lleva, por tanto, camino de desconocer la virtualidad *esencial* de la materia amorosa para ser fuente de grandes obras de arte. No, yo nada niego. ¿Cómo ha de negar tal cosa quien adora en la inimitable novela de Balzac *Le lys dans la vallée?* Pero, ¡cuán pocas veces llegan á esto los autores! ¡Por cuánta

(1) Los diferentes capítulos de este libro se hallarán distribuídos en varios volúmenes de la presente *Serie Literaria*.

superficialidad de Feuillet, de Cherbuliez, de Ohnet, de Daudet, de Goncourt, de Alarcón, del propio Bourget, hay que saltar para llegar á *Sapho*, á *Chérie*, á *Cœur de femme* y poco más! Nótese que cito autores buenos y medianos, atendiendo sólo á la popularidad (bien ó mal adquirida, positivamente mal en algunos) de que gozan, pues sabido es que el mismo público que arrebata de las librerías los tomos de Zola, lee ó compra con afán á Feuillet.

Ahora bien; cuando en el amor se ahonda, desaparece la futilidad y salta el problema. Entonces, la novela amorosa es tan de tesis y tan trascendental como la de más alta filosofía; y entonces ¿quién lo duda? interesa de igual modo que *Realidad*, *La Fe* ó *La piedra angular*. Problema amoroso hay en *Ana Karenina*, como, en cierta manera, lo hay en *La sonata à Kreutzer;* dos de las mejores novelas de Tolstoy y de este siglo; y lo hay también en *Realidad*, cuya Augusta es un modelo en la literatura española y en la *galdosiana*.

Todos saben — y yo mismo lo he dicho hace poco — que los lectores franceses, preguntados acerca de las novelas que mejor pintaban el amor, especialmente el de la mujer, han resuelto,

en plebiscito abierto por *Le Figaro*, que las únicas que merecían este juicio eran *Chérie*, de Goncourt, *Salambó*, de Flaubert, *Ursula Mirouet* y *Le lys dans la vallée* de Balzac. El número cinco en la votación lo ocupan las *Cartas* de la Srta. de Lespinasse, y aun de los cuatro anteriores, hay que confesar que *Salambó* no es, ni pretendió Flaubert que fuera, predominantemente novela amorosa, y que *Ursula Mirouet* dista algo de su compañera y de las demás obras maestras de Balzac. ¡Y esto en una literatura tan acentuadamente erótica como la francesa!

Pero debe también notarse otro aspecto de la cuestión.

Con raras excepciones, meramente teratológicas, el problema del amor se plantea en la vida de todos los hombres. Para todos, este sentimiento llega á adquirir los caracteres de cuestión litigiosa, que preocupa, excita el pensamiento y sugiere resoluciones más ó menos ideales. Por esto las fábulas de amor interesan universalmente de un modo personal, subjetivo, no desde el punto de vista del arte (esto se queda para muy pocos) sino desde el de los compromisos, recuerdos y esperanzas individuales. Mas también es muy cierto que la mayoría de los hom-

bres no pasa de aquí; que para la masa del género humano no hay otro problema, verdaderamente problema, con relieve bastante para formar un alto en la vida y llenar por sí solo la edad de las memorias melancólicas y dulces, que el del amor; y aun así, cada cual lo plantea á su modo, y de seguro hay muchos que no *sienten*, que no saben sentir, la hermosa tristeza de una novela amorosa como *Nido de hidalgos*. Con ser el amor una cosa elemental en la vida, todavía resulta que muchísimos lectores no llegan á su fórmula ideal, precisamente aquella en que mayor exaltación puede lograr el arte: con lo cual se establece ya una primera limitación en lo que respecta á la trascendencia de los asuntos amorosos.

Pero además del problema amoroso, hay otros muchos en la vida humana, precisamente aquellos que más distinguen al hombre y á la sociedad de los hombres de los demás individuos y sociedades naturales. Esos problemas — sociales, políticos, filosóficos, religiosos, etc., como dice Emilia Pardo — no adquieren tal cualidad sino para un número escaso de gentes que, por ley natural, son las más cultas, educadas y nobles de espíritu. El resto, si parece que también entra

por este camino, no entra en realidad; es arrastrado, llega á sentir el choque real y áspero que aquellos problemas producen en la vida, pero no los plantea idealmente, y no le interesan por tanto los libros que hablan de ellos; y justamente este resto de humanidad es la menos culta y elevada de espíritu. Cabe pues, decir, que los asuntos sociales, políticos, etc., no sólo en su propia esfera, sino en la del arte también, son superiores á los amorosos, porque pertenecen á una esfera superior de desarrollo psíquico. Tal es el sentido en que yo me atrevo á sostener, no la *mayor miga* de los asuntos en cuestión, porque todo es infinitamente *ahondable*, hasta donde el poder del sujeto alcanza, pero sí su jerarquía mayor, su más alto grado relativamente á la evolución cerebral humana; y por ello digo que los novelistas suben en excelencia cuando, después de los cuentos puramente amorosos — especialmente si se plantean según la vulgaridad dominante — llegan á *sentir* aquellos otros asuntos y á encender en ellos la llama de su inspiración.

Después de lo cual, voto porque se ahonde mucho en el asunto amoroso, y porque, siguiendo las huellas de Balzac y de Bourget,

llegue el arte moderno á una superior concepción y vista, á un más profundo análisis y examen de ese eterno problema, del que tan poco sabemos todavía á pesar de Stendhal.... y de Mantegazza.

XVIII

Poesía de las Catedrales góticas.

Sabido es que en la época romántica de la arqueología estuvo muy de moda — y por lo común era el único punto de vista de los arqueólogos — explicar la arquitectura ojival como el resultado simbólico de las aspiraciones ideales contemporáneas, cuya orientación religiosa venía á plasmarse en las altas bóvedas de las Catedrales, en los arcos apuntados, en las agujas de finísima labor, en los remates de los pináculos, en las líneas todas del edificio que se elevan al cielo y que tan vivo contraste ofrecían con las del románico achaparrado y macizo.

Hoy día esta explicación parece pueril y ha quedado relegada á la categoría de tópico oratorio de algunos obispos y congresistas católicos, poco versados en la historia del arte. No sucede lo mismo con la decoración. Su simbolis-

mo es exacto y obedece á un método. Un escritor francés, Mr Mâle, recogiendo, sistematizando y completando estudios anteriores, acaba de demostrar (1) que, por lo que á ella se refiere, guiaron al arte las tradiciones de la Iglesia medioeval y el pensamiento de los teólogos, á lo menos hasta el siglo XIII. Bajo la inspiración de aquéllas y de éstos, la Catedral gótica se convierte en una «Suma», en una enciclopedia del saber y el creer de entonces. Los escultores, los pintores, los vidrieros, siguen la doctrina de Santo Tomás, Vicente de Beauvais, Jaime de Voragine, Guillermo Durand, Dionisio Areopagita y otros escritores. El lazo íntimo que unía la ciencia, la religión y el arte, se muestra visible punto por punto, de una manera concreta; y la poesía de esa decoración docente, de esas pinturas y esculturas que obedecen á una tesis, en vez de aminorarse cobra mayores vuelos al iluminar su realismo con la poderosa idealidad de una fe candorosa y una ciencia llena de tradicionales fantasías.

Pero hay otra fuente de poesía en la Catedral gótica que ningún libro ha puesto todavía en

(1) *L'Art religieux du treizième siècle en France.* Paris, 1902.

relieve. Es la poesía del esfuerzo mental de los constructores, la que va envuelta en el problema técnico de aquella arquitectura, la que debe considerarse como madre y creadora de todas las demás.

Por encima de todo el simbolismo, de toda la riqueza decorativa de los templos ojivales, están para mí las intuiciones y los cálculos maravillosos que permitieron levantar aquellos edificios sin muros, aquellas bovedas que parecen sostenerse en el aire y que ligan, con un sistema de fuerzas admirablemente estudiadas, las partes todas, hasta las menores piezas de la construcción. La posibilidad, la ocasión misma de los adornos, dependen muy á menudo de ese mismo sistema; y lo que parece fantasía, exuberancia de decoración, es, á veces, un recurso para tapar, para disimular hábilmente huecos y líneas arquitecturales que dañarían á la belleza del conjunto, ó para auxiliar de otro modo al arquitecto. Antes que en los finos cinceladores de la piedra, pienso yo siempre en aquella legión de obscuros artistas cuyos nombres no conserva la historia, que lentamente fueron restaurando la ciencia matemática y el saber constructivo, y en sus tanteos — que á veces han dejado huellas indu-

dables — para transformar los modestos edificios del siglo IX, las obscuras iglesias románicas del X y el XI, en las luminosas Catedrales del XII y el XIII. Los veo haciendo ensayos de pilas nuevas, arranque de nuevos arcos que permitirán modificar la bóveda; los veo estudiar el contrafuerte y la elevación de los muros para dar ligereza á éstos y más luz á las naves; los veo detenidos por la falta de materiales en la localidad, ó esforzándose por apropiar los que encuentran, cuyas condiciones les sugieren ideas imprevistas; los veo equivocarse, caer en la desesperación por los fracasos repetidos, suplir con el ingenio los huecos de una ciencia todavía joven, brillarles los ojos de alegría por un éxito que hoy consideramos insignificante y que, sin embargo, era la condición para otros mayores; leo la historia de sus afanes, de su lucha con la masa y las fuerzas en esos edificios que alguien llamó de «transición», donde á los elementos románicos puros se mezclan otros reveladores de tendencias aún no bien definidas; los adivino, á través de su anónimo, en esa lenta evolución de la arquitectura (muchos de cuyos eslabones intermedios se han perdido ó aguardan todavía quien los estudie) que, aspirando

á reanudar el arte clásico, produjo, arrastrada por las necesidales de los tiempos, por el germen de orientación nueva que bajo su capa romana llevaban los siglos medios, ese arte ojival, tan alejado del Capitolio. Y en todo ello me enamora la poesía del trabajo, la poesía de la investigación persistente, genial á veces, la voluptuosidad inefable del triunfo... También en esto son las Catedrales del siglo XIII una enciclopedia y una Suma: la enciclopedia del saber matemático, del arte arquitectural, del ingenio constructivo, lentamente acumulados siglo tras siglo; la Suma de todos los esfuerzos individuales, condensados gloriosamente en esas obras que serían menos grandes si fueran hijas de un momento de inspiración, sin lucha y sin antecedentes. Visto así el arte ojival, los esplendores todos de la decoración quedan convertidos en un homenaje que las artes hermanas rinden al triunfo del arte y la ciencia de aquellos arquitectos á quienes se debe el armazón en que había de lucir poderosamente el realismo simbólico de pintores y escultores.

XIX

Leonardo de Vinci y el ideal de la vida

Una novela de Merejskowsky, *La resurrección de los dioses*, ha hecho que el gran público se fije (y aun diré «se entere», pues para muchos habrá sido una revelación) en la colosal figura de Leonardo de Vinci, uno de los hombres que mejor representan el complejísimo fenómeno de la historia europea llamado Renacimiento. Ya es cosa perfectamente averiguada que este nombre, entendido como suele entenderlo la mayoría, es inexacto; porque la restauración de la cultura clásica (griega y latina) no fué, en aquel bullir grandioso de los espíritus, más que uno de los factores y de los objetos, y no el esencial, sin duda. El estudio de la vida y de las obras de Leonardo de Vinci ofrece de esto una prueba completísima.

En el mundo erudito no es de hoy el interés por el gran artista y científico italiano que cierra la Edad Media y abre gloriosamente la moderna (1452-1517). La literatura «leonardesca» es ya numerosa, y todos los días se enriquece con algún valioso aumento. Los italianos han emprendido una edición monumental del Códice Atlántico, y en el Congreso de Ciencias históricas celebrado en la Ciudad Eterna (1903), una de las preocupaciones de la Sección IV (Arqueología e Historia del Arte) fué recomendar la adoptación de nuevas reglas para publicar las obras de Vinci, y la preferencia que debe darse a las que aun se conservan inéditas.

En esa complejidad de los hombres del Renacimiento a que antes aludía reside et título mayor que Vinci tiene a ser, como Homero, como Shakespeare, come Goethe, un espíritu cuyas producciones pueden interesar a las diversas clases de lectores que existen en el mundo, desde los especialistas hasta los que buscan tan sólo en las obras de la inteligencia solaz y emociones de orden estético. Dejando aparte sus cuadros — cuya contemplación y goce es accesible a todo el que posea mediana afición y cultura —, en sus escritos han de hallar las almas que vibran a

impulso de la Poesia y el Arte, ocasión de altos deleites y motivo para grandes divagaciones ideales.

Un ejemplo bien elocuente de esto que decimos nos lo da Arturo Farinelli en su trabajo sobre «El sentimiento y el concepto de la naturaleza de Leonardo de Vinci», publicado en la «Miscelánea de estudios críticos», que han dedicado al ilustre Arturo Graf algunos de sus discípulos y admiradores.

En él Farinelli, aparte de desentrañar la doctrina naturalista de Vinci, ve y discurre los problemas de sentimiento y de conducta que a cada paso suscitan las ideas de Leonardo y que, por referirse a elementos eternos del vivir, son, ahora como siempre, palpitantes y ligan la atención del hombre moderno a la restauración, que algunos llamarán arqueológica, del pensamiento de un antiguo.

Uno de esos problemas es el del ideal del reposo en el campo. Los contemporáneos de Vinci creían en él y eran capaces de gozar en los espectáculos de la Naturaleza, como los más profundos de nuestros «naturalistas» modernos. «Con verdadera voluptuosidad, Policiano (1464 a 1494) gusta del placer de la vida dulce, segura,

alejada de los negocios, en las selvas», «alla frescura dei verdi arbuscelli»; siente el hálito vivificador de la Naturaleza. Al igual de Policiano, otros muchos; mientras que en Miguel Angel parece repetirse, vivida, aquella sentencia que Platón pone en boca de Sócrates: «Los campos y los árboles nada tienen que yo pueda aprender, y no puedo hacer progresos más que en la ciudad, en la sociedad de los hombres.»

Leonardo amó la Naturaleza y supo verla como fuente de apacibles goces. Farinelli protesta de que se califique ese amor de puramente intelectual, sin que en él tomase parte alguna el corazón. «Por bajo de la labor de pensamiento que indaga la Naturaleza, hay que ver a menudo el placer ingenuo, el goce espontáneo, incondicionado; hay que sentir el palpitar de su corazón de artista.» Leonardo piensa en retirarse al campo, «para mejor especular las formas de las cosas naturales». Aunque los afanes de la vida le hacen ir a las ciudades, sabe estar en ellas aislado («como en su viñedo, más allá de la puerta Vercellina») con el mundo de sus ideas. Quisiera él que se evitasen las aglomeraciones urbanas, y cree que al artista (la flor de la Humanidad en su concepto) le conviene «el aisla-

miento, la máxima concentración posible». «La soledad — dice — es la nodriza del ingenio.» Pero en Vinci, ese amor a la soledad y al comercio íntimo con la Naturaleza no degeneró nunca en sentimentalismo No es un desengañado del vivir, un pesimista, un amargado romántico, como Byron. «Leonardo pone en todo un pensamiento de vida, vivifica la misma muerte en los escritos científicos; y de haberla representado en sus cuadros, hubiese sido bella y serena como en los mármoles helénicos, dulce como en las rimas del Petrarca. Hay en él esa suprema resignación a las amarguras naturales de la vida, que vino a destrozar luego el romanticismo, que por algo tuvo añoranzas medievales. Como Renán, «halló tolerable y serena la vida, digna de ser vivida», que es como la hallan los que más derecho tendrían a quejarse de ella, los pobres, los que sufren hambre y sed del cuerpo y de justicia. Es curioso fenómeno que sean los intelectuales quienes más reniegan del vivir, cuando, por lo común, o no hallan verdaderas dificultades en su existencia, o si las hallan son muy inferiores a las que constantemente llenan de abrojos el camino de los desheredados. Quizá responde esto a que los dolores morales, los dolores de la in-

teligencia son más insufribles que los relativos a las necesidades físicas; pero el hecho es exacto, y en él debieran fijarse los sentimentales para reducir a justos límites sus jeremiadas.

XX

La demostración de Arte valenciano (Mayo de 1923)

Escribo este artículo bajo el cielo nuboso de Holanda, en una semioscuridad cenicienta que rima muy bien con la monotonía de la lluvia espesa y continua. El campo, frondoso y por todas partes verde, con el esmalte, aquí y allá, de rododendros, geranios y rosas, recuerda el paisaje de verano de Asturias y Galicia; pero aquí falta, en estas horas de cielo gris, la alegría que, aun con la niebla, tienen nuestras tierras españolas del Norte, cuya media luz, tan divinamente melancólica, es todavía brillante y animadora.

Esta vez, el contraste ha sido más fuerte para mí, porque aún tengo la retina vibrante con la luz espléndida y los colores calientes de las pinturas y los barros valencianos que acabo de ver en Madrid. De ellos, he de hablar particularmente hoy a mis lectores.

El Círculo de Bellas Artes de Valencia ha querido presentar a España toda, en ese gran centro de vida nacional que, a despecho de algunos envidiosos, es y será siempre Madrid, una demostración de lo que significan actualmente las artes plásticas de la región valenciana. Quizás pensarán algunos que el empeño es inútil, puesto que todo el mundo conoce la gran pintura valenciana moderna, y mucho se sabe también acerca de la cerámica, de la abaniquería y de otras manifestaciones artísticas. Pero se equivocarían los que tal pensaran.

Cuando un país tiene verdadera alma de artista, es seguro que estará en perpetua evolución, o para ser más exacto, en cambio perpetuo, y que para conocer bien esa alma, será preciso contemplarla a menudo y no reducir su visión a ningún momento determinado, por grande que él sea. Unos cuantos años transcurridos, una nueva generación, una sola hornada nueva de juventud, y es más que probable que los rumbos artísticos hayan cambiado en no poco. Así, con ser Sorolla tan representativo y tan admirable, sería un error creer que es todavía toda la pintura valenciana, ni aunque le añadamos otros nombres epónimos, como los de Pinazo y Muñoz

Degrain. En los mismos discípulos de Sorolla, el Arte ha cambiado ya, como en los de Benlliure (José). Y lo mismo puede decirse de la escultura.

De ahí un primer interés que tiene la actual demostración valenciana. En él ha pensado principalmente el Círculo de Bellas Artes, y a mi juicio, con un gran sentido y una fina percepción de lo que es la cualidad artística de su país, como todas las de esta clase.

No olvidemos, en efecto, que ser artista es, ante todo, poseer una sensibilidad finísima para percibir en la realidad cosas y aspectos que las demás gentes no perciben, lo mismo en el orden de las formas, colores y luces, que en el de los sentimientos, ideas, caracteres y pasiones humanas. Cuanto más aguda y afinada sea esa sensibilidad, mayor número de cosas y aspectos le serán revelados, más rica aparecerá ante ella la realidad, más hondamente podrá penetrarla y más originales serán sus concepciones; es decir, sus composiciones de los elementos reales observados. Así, los pueblos que poseen una alma artista de primer orden, cultivan con igual o parecido éxito todas o muchas de las Artes; y, por tanto, cuanto mayor es la capacidad espiritual,

más extenso es el campo artístico que puede cultivar con feliz éxito. Un pueblo así dará pintores, escultores, dibujantes, músicos, mueblistas, sederos y literatos, con singular profusión y excelencia. Tal es la condición del pueblo valenciano, en el que incluyo, naturalmente (y lo mismo ha hecho el Círculo de Bellas Artes), el de las tres provincias del antiguo reino: Castellón, Valencia y Alicante. Y, por natural consecuencia, también en un pueblo así cada individuo nacerá con una predisposición naturalísima a ver en la realidad cosas nuevas y a cambiar, por lo tanto, la visión de Arte de una manera prácticamente infinita. Por lo tanto, la tradición no cristalizará jamás: será una tradición de profesiones y de gustos, pero no de fórmulas y maneras, y la teoría del Arte se desarrollará a través de los siglos gloriosamente, en manifestaciones de cada vez nuevas y originales.

Eso es lo que hasta ahora viene demostrando Valencia; y por eso es altamente interesante que España, a través de Madrid, vea cómo apuntan las nuevas originalidades artísticas de aquella región en las obras de los jóvenes, comparadas con las de los maestros que ya fijaron su personalidad artística.

La demostración que me ocupa ofrece bastantes elementos para comprobar la verdad de esa afirmación; pero no todos los que hubiera convenido que se reuniesen para ese efecto. No diré yo por qué causa, aunque creo firmemente que no por falta de diligencia en el Círculo; pero es lo cierto que en la Exposición de Arte valenciano se nota la ausencia de muchos artistas que deberían estar allí con objeto de hacer más sensible la «lección de cosas» que se ha querido ofrecer para mayor gloria y honor de lo que está por encima de los individuos todos: el alma del grupo y de la persona social, de vida indefinida.

Aún así, la lección es clara. El Arte valenciano no se ha inmovilizado. En los vislumbres y esperanzas de la juventud actual, hay muchas cosas nuevas — algunas muy expresivas ya — que prometen un mañana espléndido y nuevo. Esto es, a mi juicio, más interesante que encontrar dos o tres obras maestras, acabadas, que repiten un ritmo ya conocido. Creo, además, que todo *maestro* digno de este nombre debe siempre preferir que sus discípulos *no se parezcan a él.* El Arte es otra cosa que la Moral o la Filosofía. ¡Y aún en ésta, los más grandes pensadores son

los que han dejado una descendencia más heterogénea y divergente de discípulos!

Tampoco es completa la demostración valenciana relativamente a la totalidad de las Artes plásticas que en la región se cultivan. Hay en ella mucha pintura y bastante escultura; pero muy poca cerámica y casi nada de moblaje, tapicería, abaniquería, etc. De floricultura, nada en absoluto; y sin embargo, Valencia es maestra en la combinación de flores en forma de tapiz y en otras manifestaciones de ese arte delicado y brillante.

Quien no tenga, pues, un conocimiento previo y suficientemente amplio de la producción artística valenciana, formará una idea muy incompleta de lo que ella es con la sola contemplación de lo que ahora se exhibe.

Ciertamente, vale más en estas cosas pecar por carta de menos, puesto que lo arriesgado en la vida es prometer o aparentar lo que no se tiene, y es mejor sorprender con mayor riqueza de la que se presuma; pero el riesgo de que se suponga pobreza donde la realidad es todo lo contrario, no debe correrse en estas demostraciones.

Insisto en creer que eso no es culpa del Cír-

culo. Hagan examen de conciencia quienes sean culpables y dispónganse, en la futura demostración — que no debe tardar muchos años — a revelar a España *todo* aquello de que son capaces las espléndidas cualidades artísticas del alma valenciana.

XXI

Sorolla

Cuando escribí el artículo anterior, no podía figurarme que tan pronto tendríamos que lamentar la muerte de uno de los grandes maestros de la escuela valenciana de pintura, de Joaquín Sorolla.

Es cierto que Sorolla era ya, para el Arte y para la vida social, un muerto. Pero como siempre ocurre, a todos nos quedaba en lo íntimo de nuestro espíritu una esperanza, sin duda inconfesable porque no podía razonar su fundamento, pero muy viva, en que aquella mano creadora de tantas bellezas y aquellos ojos en los cuales había fulgurado de manera tan singular la luz de casi todas las regiones españolas y, sobre todo, el sol de las tierras y del mar levantinos, volverían a ser algo activo en la vida del Arte.

No se amolda uno fácilmente a creer que pueda agotarse de pronto una fuerza espiritual como la de Sorolla. La supervivencia de otra, valenciana como la suya, la de Muñoz Degrain, era un aliento.

Pero esta vez, la esperanza no se ha cumplido; y en esta tierra de pintores (1), donde cada día estoy frente a obras de Arte de primera fuerza y cuyo ambiente se podría decir que es principalmente pictórico, ha venido a sorprenderme la noticia de que Sorolla ha muerto.

Lo primero que he podido comprobar con este motivo, es que, aun entre los profesionales, Sorolla es aquí poco conocido. Suelen saber algo más de otros pintores nuestros contemporáneos, aunque, en general, muy deficientemente; con lo que cada día me afirmo más en la creencia de lo necesaria que sería aquí una Exposisión de pintores y escultores de España, a partir de Pradilla, por ejemplo, en que viene pensando años ha el Comité hispano-holandés de Madrid. Y si esa Exposición encontrase dificultades que la retrasase mucho, ¿no cabría, como preparación de ella y para ir dirigiendo la atención y la curiosi-

(1) Se escribió esto en Holanda.

dad de los artistas, el envío de una buena colección de fotografías de cuadros y estatuas modernos, que podría exponerse, v. g., en la Sociedad artística *Pulchri studium,* que posee en La Haya una casa social perfectamente utilizable para el caso?

Pero volvamos a Sorolla. He dicho antes que era un gran maestro. Tal vez la calificación necesita explicarse. Hay muchas clases de maestros, en Arte como en Filosofía, en Literatura, etc. Los hay que dejan tras de sí una larga teoría de discípulos continuadores, en quienes perduran los rasgos distintivos de quien los formó. Otros hay que influyen de manera muy distinta; y sin dejar propiamente continuadores, fecundan con su ejemplo y con los nuevos horizontes que descubren temperamentos y espíritus muy diferentes del suyo, o que, por lo menos, ven el Arte de otro modo.

Algo de eso me parece que ha ocurrido con Sorolla; y lo que dije acerca de los nuevos pintores valencianos (los más jóvenes, los principiantes) en el artículo que precede, puede ser una prueba de esa hipótesis mía. Quizá la explicación de ella no está únicamente en la vivacidad personal del espíritu valenciano, sino, tam-

bién, en la condición del arte de Sorolla. Un periódico de Madrid recuerda estos días la siguiente opinión de un crítico cuyo nombre creo adivinar como correspondiente al de un antiguo y querido amigo mío, que lo fué también mucho de don Francisco Giner: — «No juzguen ustedes nunca a Sorolla con el criterio de perfección clásica. Es un pintor incompleto, incompletísimo. Tiene prisa por producir. Su defecto es, sin duda, la presteza. Yo le compararía con Lope de Vega. Pinta cuadros como el gran poeta hacía comedias. La calidad se resiente; se resiente también la hondura. Pero, con todo, ¡qué grandes temperamentos!»

Si el autor de ese juicio es quien yo supongo, desde ahora digo que en su intención no hay ninguna censura, y mucho menos un menosprecio del arte de Sorolla, aun suponiendo que lo que de él afirma sea absolutamente exacto. Incluso la palabra *defecto* sería, en mi hipótesis, un *lapsus linguae*. Porque sólo se puede hablar realmente de defectos en la obra de un gran artista cuando se cree que existe una manera *única* de producirla, y que esa manera tiene cánones inflexibles. Quienes los cumplen totalmente, son los perfectos. ¿Pero se puede hoy día considerar

así el Arte? Todo lo que desde hace más de medio siglo se viene observando y estudiando sobre la vida del espíritu y sobre la historia humana, ¿no nos lleva, por el contrario, a considerar que hay muchas maneras de Arte y que quien se produce intensa y plenamente según su temperamento (cuando se trata de un espíritu de primer orden, como el de Lope) es tan *artista* y tan *grande* como el que se produce también conforme a un temperamento distinto? Yo creo que sí, y cada día más, a medida que penetro el fondo de la Historia. Por eso Lope de Vega, con todos sus *defectos,* viene siendo, desde hace muchos años, apreciado por los historiadores y críticos de nuestra literatura tanto o más que otros dramaturgos que, juzgados con el criterio de esos cánones absolutos, pueden parecer *más perfectos.* El pleito de los valores de producción intelectual es otro. Y conforme a él, Sorolla, como Lope, significa algo grande precisamente *por lo que era su temperamento* y por lo que lo supo expresar profundamente. Otra cosa, sería no comprenderlo. Y recordemos que casi todos los grandes errores en el juicio de las personas proceden de incomprensión de su punto de vista en la vida.