Mª. de los Ángeles Ayala
Rocío Charques Gámez
Enrique Rubio Cremades
Eva Mª. Valero Juan

LA LABOR PERIODÍSTICA DE RAFAEL ALTAMIRA (II)

Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en *La Ilustración Ibérica*, *Revista La España Regional*, *La Ilustración Artística* y *Álbum Salón*

SEMANARIO CIENTIFICO LITERARIO Y ARTISTICO

El presente libro contiene el Catálogo descriptivo y la antología de las colaboraciones del polígrafo alicantino en *La Ilustración Ibérica*, *La España Regional*, *La Ilustración Artística y Álbum Salón*. Este volumen ha sido preparado por Enrique Rubio Cremades, Mª. de los Ángeles Ayala, Rocío Charques y Eva Valero, integrantes del proyecto «La labor periodística de Rafael Altamira: recuperación, recopilación y análisis de los trabajos dispersos en la prensa española e hispanoamericana» (GV06/043), que fue financiado por la Conselleria d'Empresa, Universitat i Ciencia de la Generalitat Valenciana y desarrollado entre los años 2006 y 2007. Este proyecto inicial tuvo su continuidad en el titulado «Rafael Altamira: su obra, su vida, su tiempo. Recuperación del material disperso en la prensa española, europea e hispanoamericana y recopilación de su epistolario inédito» (MCI FFI2008-05226/FILO), financiado en este caso por el Ministerio de Ciencia e Innovación, desde enero de 2009 hasta diciembre del presente año 2011. Este volumen, que contiene las colaboraciones de Altamira en los principales periódicos de Barcelona, es resultado del trabajo realizado en este último periodo de investigación, y tendrá su continuidad en próximos volúmenes.

LA LABOR PERIODÍSTICA DE RAFAEL ALTAMIRA (II)

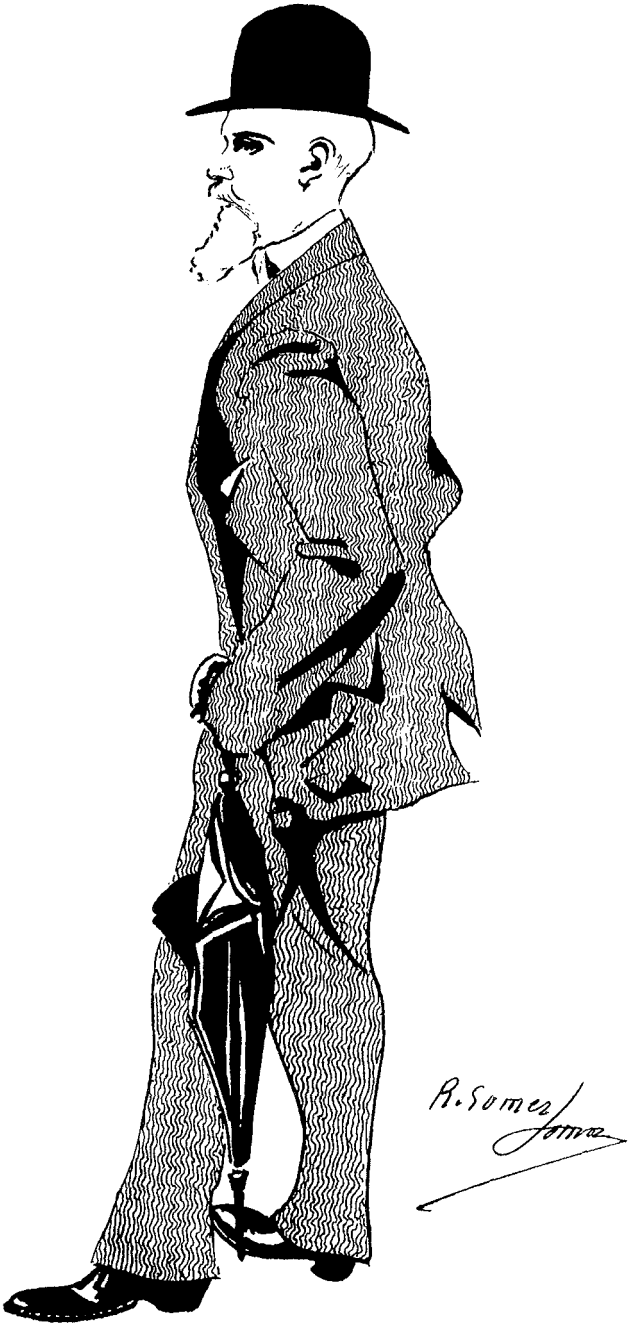
Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en *La Ilustración Ibérica*, *Revista La España Regional*, *La Ilustración Artística* y *Álbum Salón*

Mª. de los Ángeles Ayala
Rocío Charques Gámez
Enrique Rubio Cremades
Eva Mª. Valero Juan

LA LABOR PERIODÍSTICA DE RAFAEL ALTAMIRA (II)

Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en *La Ilustración Ibérica*, *Revista La España Regional*, *La Ilustración Artística* y *Álbum Salón*

Alicante
Publicaciones de la Universidad de Alicante
2011


R. Somerville

Este trabajo está integrado en el proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, titulado «Rafael Altamira: su vida, su obra y su tiempo. Recuperación del material disperso en la prensa española, europea e hispanoamericana y recopilación de su epistolario inédito» (FFI2008-05226/FILO)

© los autores

ISBN: 978-84-9717-176-2
Depósito legal: A-876-2011

Maquetación e impresión:
Espagrafic

ÍNDICE

Prólogo por Enrique Rubio Cremades 11

La Ilustración Ibérica

Catálogo descriptivo 17

Antología 23

«Mujeres de la novela contemporánea» 23

«El realismo y la literatura contemporánea» 33

«*La obra*. Novela parisiense de E. Zola» 160

«Novelistas contemporáneos. Tolstoi» 177

«Pedagogía literaria» 182

«El renacimiento religioso I» 186

«El renacimiento religioso II» 194

«La literatura y las ideas» 200

«Novelistas contemporáneos. Maupassant» 209

La España Regional

Catálogo descriptivo 225

Antología 227

«Revista literaria. Ibsen en España; *Casa de muñecas*; el drama y nuestro público; Ibsen Biörsen; promesas españolas» 227

«Revista literaria. Libros de historia; el centenario de Colón y su literatura; literatura amena; *El romancero de Lugo*; promesas; *El libro de la Pousta y Oblomoff*; la última novela de Bourget» 235

«Revista literaria. Dos poetas americanos; *Dolores*, drama del Sr. Feliu y Codina» 244

La Ilustración Artística

Catálogo Descriptivo 253

Antología 255

«Flores de invierno» 255

«En la mina» 258

«El responso en el mar» 263

«Cartas de Hombres. Intimidad» 269

«Tipos levantinos. *Afanes*» 273

«La romería» 280

Álbum Salón

Catálogo descriptivo 291

Antología 293

«La literatura del reposo» 293

«Días de campo (Monólogo)» 299

«Mañanita de invierno (Del *Diario de una recién casada*)» .. 307

PRÓLOGO

La prensa constituye uno de los bastiones más relevantes de la personalidad del escritor del siglo XIX. Analizar el ideario estético de un novelista o crítico sin este componente fundamental sería tarea absurda y carente de sentido. Desde que Larra instaura de forma sólida e inteligente el periodismo crítico a finales del primer tercio del siglo XIX, la prensa periódica ha alojado entre sus páginas el rancio sabor de ilustres críticos que no sólo se limitaron a incluir en dichas publicaciones sus creaciones literarias, sino también la producción crítica, su análisis sobre la literatura de su época, como en el caso del propio Altamira o el de su compañero de claustro, Clarín.

Es bien notorio y sabido que el periodismo constituye en este periodo una base de datos fundamental para el conocimiento de las corrientes estéticas, de las polémicas y tendencias de la literatura. Si esto configura la naturaleza de una determinada etapa literaria en la que confluyen distintos conceptos estéticos, como la perteneciente a la primera mitad del siglo XIX, en la que se debaten acaloradas ideas entre neoclásicos y románticos, en la época de Altamira la prensa cumple la misma finalidad, pues se polemiza sobre la finalidad misma de la literatura y, especialmente, de la novela, de sus rasgos y esencias, su finalidad y componentes estéticos y argumentativos. El periódico se erige así como un bastión fundamental para el conocimiento del ideario estético del escritor, del crítico, pues la defensa de un rasgo determinante en un género literario permitirá desvelar su visión de la literatura, sus conocimientos y su peculiar forma de analizar la obra literaria. Rafael Altamira es

consciente de la importancia de la prensa como elemento o medio fundamental de ejercer la crítica. Él no es ajeno a la polémica naturalista, de suerte que sus criterios y juicios sobre la novela constituyen hoy en día uno de los documentos más precisos para el análisis del Realismo-Naturalismo, tal como se puede constatar en la serie titulada «El realismo y la literatura contemporánea». Artículos que por primera vez se reproducen en su integridad, pues Altamira nunca los publicó en volumen, de ahí que la difusión de esta serie de ensayos haya permanecido silenciada.

El corpus periodístico que figura en este volumen discurre, precisamente, por esta directriz, la crítica literaria, cuyo contenido se complementa con la creación literaria, con la publicación de relatos breves o cuadros de costumbres, tal como era habitual y harto frecuente en las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo XIX. Así, en *La Ilustración Ibérica*, Altamira armoniza o conjuga tanto la creación literaria como la crítica, pues publica artículos referidos a la gran novela europea del momento y narraciones breves ambientadas en contextos geográficos de grato recuerdo al escritor. El realismo y la literatura coetánea a Rafael Altamira serán los ejes fundamentales por los que discurre la crítica vertida en *La Ilustración Ibérica*, al igual que los artículos insertos en la también publicación barcelonesa *Revista La España Regional*. Si en la primera el Realismo constituye la base fundamental de su crítica, dirigida a un amplio mosaico de escritores y rasgos de la estética del Realismo-Naturalismo, en los que figuran Zola, Maupassant y Tolstoi en un lugar privilegiado; en la segunda publicación citada, Altamira analizará no sólo las creaciones literarias de Ibsen y Bourget, sino también libros de historia, pedagogía o creaciones literarias de autores españoles.

En las publicaciones que ofrecemos en el presente volumen, Altamira realiza una serie de trabajos que desentrañan un amplio mosaico de contenidos relacionados con el pensamiento, la historia y las humanidades. Polifacética labor que será una constante en sus colaboraciones periodísticas, en sus incursiones en la prensa como redactor, colaborador o corresponsal. Esto hará posible que su figura como escritor sea poliédrica, multidisciplinar, pues en él se conjuga o armoniza tanto los estudios jurídicos como los relacionados con la Historia y la Literatura. Poliédrica faceta que se

complementa con la creación literaria, con la publicación de relatos de indudable calidad literaria, como los insertos en *La Ilustración Artística* y *Álbum Salón*, prestigiosas revistas barcelonesas en las que participaron los escritores más afamados de la época. En el presente volumen incluimos también las colaboraciones periodísticas de Altamira insertas en estos dos últimos periódicos citados, tendentes todas, excepto la titulada *La literatura del reposo*, a la creación literaria. El corpus general de estas narraciones nos remite al género cuento, a la publicación de una serie de narraciones que guardan estrecha vinculación con su terruño natal o con sus vivencias asturianas, como en el caso de los titulados, entre otros, *Flores de invierno*, *El responso del mar*, *La romería*, *Tipos levantinos*, *Días de campo*... Colaboraciones que no sólo se circunscriben al género cuento, sino también al epistolar, como en el caso de las entregas que llevan por título *Cartas de hombres*.

La lectura de todo este conjunto de colaboraciones posibilita el conocimiento profundo de la personalidad de Altamira, de sus reflexiones íntimas y sentimientos personales. Así, por ejemplo, su estudio literario sobre lo que él denominaba *La literatura del reposo*, publicado el 19 de diciembre de 1897, avanza una serie de reflexiones, estados anímicos o situaciones íntimas que años más tarde tomarán cuerpo en su novela *Reposo* redactada a finales del año 1902.

El presente catálogo descriptivo de las publicaciones que en él se detallan ofrece al lector o estudioso de la obra de Altamira un copioso material noticioso de su producción periodística que, una vez catalogada y ordenada, nos permite escudriñar a *tempo lento* tanto su ideario estético como su producción literaria y crítica. El análisis de todo este corpus periodístico posibilita la reflexión, el estudio y análisis de una producción periodística necesaria y fundamental para situar en su justo lugar el mérito y la aportación indiscutible de Rafael Altamira a la literatura de su tiempo.

Enrique Rubio Cremades

LA ILUSTRACIÓN IBÉRICA

CATÁLOGO DESCRIPTIVO DE LAS COLABORACIONES EN *LA ILUSTRACIÓN IBÉRICA* (BARCELONA)

«El tío Agustín», 16 de mayo de 1885, Año III, nº. 124, pp. 319-320.

[Creación literaria. Novela corta]

«El tío Agustín. Continuación», 23 de mayo, nº. 125, pp. 335-336.

[Creación literaria. Novela corta]

«El tío Agustín. Continuación», 30 de mayo, nº. 126, pp. 351-352.

[Creación literaria. Novela corta]

«El tío Agustín. Continuación», 6 de junio, nº. 127, pp. 367-368.

[Creación literaria. Novela corta]

«El tío Agustín. Conclusión», 13 de junio, nº. 128, pp. 383-384.

[Creación literaria. Novela corta]

«Mujeres de la novela contemporánea», 19 de diciembre de 1885, nº. 155, pp. 806-81 [*][1].

[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea», Año IV, 24 de abril de 1886, nº. 173, pp. 262-263 y 266 [*].

[Estudio literario]

1. Los artículos marcados con asterisco se encuentran reproducidos a continuación en la Antología de las colaboraciones en *La Ilustración Ibérica*.

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 1 de mayo de 1886, nº. 174, pp. 278-279 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 15 de mayo de 1886, nº. 176, pp. 311, 314-315 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 5 de junio de 1886, nº. 179, pp. 359, 362-363 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 19 de junio de 1886, nº. 181, pp. 399 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 26 de junio de 1886, nº. 182, p. 414 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 3 de julio de 1886, nº. 183, pp. 427 y 430 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 10 de julio de 1886, nº. 184, 442-443 y 446 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 17 de julio de 1886, nº. 185, pp. 459 y 462 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 24 de julio de 1886, nº. 186, p. 467 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 31 de julio de 1886, nº. 187, p. 483 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 7 de agosto de 1886, nº. 188, p. 499 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 14 de agosto de 1886, nº. 189, p. 515 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 28 de agosto de 1886, nº. 191, pp. 550-551 y 554-555 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 4 de septiembre de 1886, nº. 192, pp. 567, 570-571 y 574 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 11 de septiembre de 1886, nº. 193, pp. 586-587 y 590 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 18 de septiembre de 1886, nº. 194, pp. 603 y 606 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 25 de septiembre de 1886, nº. 195, pp. 615 y 618-619 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 2 de octubre de 1886, nº. 196, pp. 634-635 y 638 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 9 de octubre de 1886, nº. 197, pp. 647, 650-651 y 654 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 16 de octubre de 1886, nº. 198, pp. 663, 666-667 y 670 [*].
[Estudio literario]

«El realismo y la literatura contemporánea. Conclusión», 23 de octubre de 1886, nº. 199, pp. 678-679 y 682 [*].
[Estudio literario]

«La obra. Novela parisiense de E. Zola», 22 de mayo de 1886, nº. 177, pp. 326-327 [*].
[Estudio literario]

«*La obra*. Novela parisiense de E. Zola», 29 de mayo de 1886, nº. 178, pp. 347-348 [*].

[Estudio literario]

«Mujeres de la novela contemporánea. Mujeres de Daudet», Año V, nº. 237, 16 de julio de 1887, p. 451.

[Estudio literario]

«Mujeres de la novela contemporánea. Mujeres de Daudet. Continuación», Año V, nº. 238, 23 de julio de 1887, p. 467.

[Estudio literario]

«Mujeres de la novela contemporánea. Mujeres de Daudet. Continuación», Año V, nº. 239, 30 de julio de 1887, p. 483.

[Estudio literario]

«Mujeres de la novela contemporánea. Mujeres de Daudet. Conclusión», Año V, nº. 240, 6 de agosto de 1887, pp. 502-503.

[Estudio literario]

«Un bohemio», Año VI, 20 de octubre de 1888, nº. 303, pp. 671-672.

[*Dedicado a su amigo el poeta valenciano Sanmartín y Aguirre*]

«Un bohemio. Continuación», Año VI, 27 de octubre de 1888, nº. 304, pp. 686-688.

[Dedicado a su amigo el poeta valenciano Sanmartín y Aguirre]

«Un bohemio. Continuación», Año VI, 3 de noviembre de 1888, nº. 305, pp. 703-704.

[Dedicado a su amigo el poeta valenciano Sanmartín y Aguirre]

«Un bohemio. Continuación», Año VI, 10 de noviembre de 1888, nº. 306, pp. 719-720.

[Dedicado a su amigo el poeta valenciano Sanmartín y Aguirre]

«Un bohemio. Continuación», Año VI, 17 de noviembre de 1888, nº. 307, pp. 735-736.

[Dedicado a su amigo el poeta valenciano Sanmartín y Aguirre]

«Un bohemio. Continuación», Año VI, 24 de noviembre de 1888, nº. 308, pp. 751-752.

[Dedicado a su amigo el poeta valenciano Sanmartín y Aguirre]

«Un bohemio. Continuación», Año VI, 1 de diciembre de 1888, nº. 309, pp. 767-768.

[Dedicado a su amigo el poeta valenciano Sanmartín y Aguirre]

«Un bohemio. Continuación», Año VI, 8 de diciembre de 1888, nº. 310, pp. 783-784.

[Dedicado a su amigo el poeta valenciano Sanmartín y Aguirre]

«Un bohemio. Continuación», Año VI, 15 de diciembre de 1888, nº. 311, pp. 799-800.

[Dedicado a su amigo el poeta valenciano Sanmartín y Aguirre]

«Un bohemio. Continuación», Año VI, 22 de diciembre de 1888, nº. 312, pp. 815-816.

[Dedicado a su amigo el poeta valenciano Sanmartín y Aguirre]

«Un bohemio. Conclusión», Año VI, 29 de diciembre de 1888, nº. 313, pp. 881-882.

[Dedicado a su amigo el poeta valenciano Sanmartín y Aguirre]

«Novelistas contemporáneos. Tolstoi», 8 de febrero de 1890, nº. 371, pp. 83 y 86 [*].

[Estudio literario]

«Novelistas contemporáneos. Tolstoi. Continuación», 15 de febrero de 1890, nº. 372, pp. 103 y 106 [*].

[Estudio literario]

«Novelistas contemporáneos. Tolstoi. Conclusión», 22 de febrero de 1890, nº. 373, pp. 119, 122-123 [*].

[Estudio literario]

«Pedagogía literaria», 31 de mayo de 1890, nº. 387, p. 342 [*].

[Pedagogía. Cátedras de literatura]

«El renacimiento religioso I», 7 de marzo de 1891, nº. 427, pp. 150-151 y 154 [*].

[Teología. Tolstoi]

«El renacimiento religioso II», 14 de marzo de 1891, nº. 428, pp. 164-166 [*].

[Teología. Tolstoi]

«La literatura y las ideas», 2 de enero de 1892, nº. 470, pp. 11-15.

[Estudio literario. Sobre la novela]

«Novelistas contemporáneos. Maupassant», Año X, nº. 478, 27 de febrero de 1892, pp. 135 y 138-139 [*].

[Estudio literario]

«Novelistas contemporáneos. Conclusión», Año X, nº. 479, 5 de marzo de 1892, pp. 148-150 [*].

[Estudio literario]

«Arrepentimiento», Año X, nº. 519, 10 de diciembre de 1892, pp. 796-797.

[Creación literaria. Cuento]

ANTOLOGÍA DE LAS COLABORACIONES EN *LA ILUSTRACIÓN IBÉRICA*

«Mujeres de la novela contemporánea», 19 de diciembre de 1885, nº. 155, pp. 806-811[1].

Para estudiar con provecho una literatura y poder escribir su crítica es forzoso conocer por adelantado y con perfecto sentido el estado social que refleja o las costumbres especialísimas que retrata. De aquí que no pueda siempre ser exacto el juicio de los contemporáneos acerca de una manifestación literaria. A un lado los prejuicios de escuela, de tradición y hasta las influencias personales, hay el inconveniente de la proximidad del hecho, que no permite la clara percepción de sus elementos y del engranaje de sus partes. En el estudio de la vida social —como en la experiencia de la realidad física— se dan espejismos y equivocaciones de medida, con la particularidad, por otra parte, naturalísima, que tanto equivoca el alejamiento excesivo como la mucha proximidad. Hoy, a Dios gracias, nos vamos curando algo de lo primero: *los lejos* de la Historia pierden poco a poco la confusión de tintas que los caracterizaba y vamos viendo claro, de lo que debemos gratitud a una porción de santos varones que han pasado lo mejor de su vida estudiando antigüedades, para que luego les salga cualquier filósofo de Ateneo negándoles hasta la racionalidad.

Pero de la contraria no nos curamos. La coexistencia del sujeto que juzga y los hechos juzgados, es la circunstancia más inducente

1. El presente artículo sirve de introducción o prólogo al libro que con igual título está escribiendo el autor.

a error que puede ocurrir. No digo yo que falten en *absoluto* (¡válgame Dios, con la palabra!) hombres suficientemente prevenidos contra los espejismos del juicio y las preocupaciones de época para tomar en su justo valor los acontecimientos; pero la generalidad, aseguro que continúan movidos de todas las alucinaciones que son del caso. Hay que dejar correr los hechos, dejar que corra con ellos el tiempo y luego, en vista (cuando menos) de sus consecuencias inmediatas —porque las remotas no suelen verlas los contemporáneos— así que la *actualidad* deja el campo a los recuerdos, entonces se puede decir algo de verdad.

En esto se basa la gran dificultad de la crítica, que les digo a ustedes que no es cosa de juego, aunque así lo crean algunos. Influyéndose recíprocamente de los modos más diversos, la literatura que refleja estados y la sociedad que ofrece puntos de vista, de tal modo que unas veces, quieras que no, la sociedad (su modo de ser en determinado momento) es obra de la literatura, por más que en desquite, sea regularmente la literatura hija del estado social; se hace muy difícil discernir en cada caso si tal o cual movimiento literario es producto legítimo o adulterino de las circunstancias, y aún más, si es efecto puro o lleva pretensiones de causa influyente; y en tal punto qué clase de influencias representa y qué importancia y alcance se las debe dar.

Diga lo que quiera Spencer, —y yo respeto grandemente la opinión de tan ilustre sociólogo y aun más ilustre *psicologista*—, la historia de la humanidad es en mucho la historia de los grandes hombres. Ellos han creado situaciones especiales y han arrastrado tras de sí la muchedumbre de gentes que se contentan con pensar por mandatario, y aun muchas de las que creen pensar por cuenta propia. Luis XIV creó una sociedad y toda una literatura, ficticia y maleante, pero con bastante vida para traer al arte durante dos siglos, una porción de daños, algunos que subsisten hoy y otros que no sé cuanto durarán todavía. Ello es que a los hombres de aquella época les parecía aquella literatura la cosa más natural del mundo; y vean ustedes qué lejitos estaban de la verdad, aunque hagamos aprecio de algunos chispazos de buen sentido que por allá lucen.

Este es otro de los tropiezos de la crítica. Las influencias personales trastornan de un modo grandísimo el orden regular de los acontecimientos; y a veces, por su culpa, hacemos un alto en la

evolución (o en el progreso, como ustedes quieran) si no es que retrocedemos.

Ahora creerán ustedes que yo me olvido del epígrafe; pues no, que ya me voy a él, y todo lo dicho (con algo más que de ahí se deduce y yo no escribo para no irme del asunto) viene muy a propósito para sentar por vía de antecedente, que es muy preciso el estudio de la sociedad en que se dio tal cual literatura o género de ella, para juzgarla como es de ley: y más hoy en que con buen acuerdo, nos hemos acostumbrado a escudriñar los orígenes de las cosas buscando su *causa natural;* que todo la tiene, aunque muchos que yo me sé no lo crean.

Vea usted: esos cuentecitos de Bret-Harthe, (v. gr.) que huelen los perfumes acres de la vegetación californiana y el olor grosero del alcohol, nos complacen en extremo por reflejo exacto, pintura preciosísima y vigorosa, franca, de aquellas tierras ¡pero si vieran ustedes cómo ayudaría a su mejor aprecio (desde este punto de vista) un buen conocimiento de aquella sociedad *sui generis*, un viajito, pongo por caso, para experimentar sobre el terreno todo eso que nos cuenta el autor con tanto cariño hacia el original! ¡Ea! que me voy otra vez del asunto. Así como así, no están los críticos todos los días para viajar, ni aún a París como *Fígaro.*

Pues digo —cortando digresiones— que nuestra literatura actual, contemporánea (ya estamos a cien leguas de la romántica) es la más legítima hija de su época que conozco. Comprendo en ella sus antecedentes de Alemania, que fue, con Inglaterra, la primera innovadora en el asunto; aquí lo hemos tomado más despacio, pero no hay que dolerse. Yo no sé por qué, es decir, no sé cierta o completamente por qué, en toda nuestra historia literaria (aun en las épocas más calamitosas) ha predominado un cierto sentido juicioso, muy *real*, que ha producido la supervivencia corta y trabajosa de todas las enfermedades que en otras literaturas han causado hondas y largas perturbaciones. Cuando Francia, en pleno siglo XVII estaba ahogada por su pseudo-clasicismo, y Alemania urdía fábulas de teatro disparatadas, nosotros, cerrados a todo trato internacional por temores ciertamente no artísticos, teníamos una literatura magnífica, aunque hubiera podido serlo más, lo cual no empecé.

Y ya me tienen ustedes enredado otra vez. Ahora era caso de decir el porqué de todo lo apuntado, y especialmente de eso de que no fue nuestro *siglo de oro* tan de oro como se dice, sino lo *más de oro* que tuvimos. Pero esto me llevaría muy lejos, y además prometo decirlo otro día.

El caso es, que el pseudo-clasicismo lo recibimos con mucho retraso y lo matamos pronto; que la algarada sentimental del romanticismo, la tuvimos, más en traducciones que en originales, y también murió a poco; con otros y otros ejemplos que podría decir. Ello es que al fin estamos en el buen camino, que lo sabemos, y que nos preocupa no extraviarnos. Item más, se piensa en construir la Ciencia de la Literatura, que buena falta nos hace, aunque yo crea que aún no le ha llegado la hora. Y en resumen, que nuestro arte literario (el legítimo arte), refleja y copia exactamente la realidad del estado social en que vivimos.

Aquí está mi punto de apoyo. Estudiar nuestra literatura tanto vale como comprobar nuestras costumbres y nuestros ideales; pero para comprender y penetrar el último sentido y la razón de ser de algunas particularidades de esa literatura, es preciso tener en cuenta la evolución de nuestras ideas, tan lejanas en muchos puntos de las que rigieron no hace mucho.

En este sentido, toda nuestra literatura es revolucionaria. Lo están diciendo ese humanitarismo filosófico que, mejor o peor entendido, más o menos discretamente expresado, va desde Dickens a Loti; esa preferencia por lo débil, lo menesteroso, lo doliente, lo que necesita apoyo y conmiseración; ese amor (alguna vez mal llevado) a estudiar lo imperfecto y mostrar la llaga buscando su curación; la ingerencia franca, verdadera y muy atendida de la infancia en los *procesos* novelescos, con algo de intención pedagógica; el aspecto serio, científico de algunas de nuestras obras de arte, que vienen a ser como preparación de la inteligencia, dando, con la impresión enérgica de la realidad de la vida que a todos toca e interesa a todos, la luz de intuición a los no preparados.

Pero en lo que es una especialidad nuestra literatura, no desmintiendo sí que afirmando el carácter que hemos señalado; en lo que muestra por manera relevante la legitimidad y la pureza de su origen, su genealogía razonada, *positiva*, su instinto de la verdad (su mayor mérito, después de todo), es en los tipos feme-

ninos. ¡La mujer! ¡Oh! lo que es esta vez la hemos entendido, y sin más que retratándola fielmente. Es su mejor panegírico, mejor cien veces que las paradojas de D. Severo Catalina y la erudición de Rodríguez Solís.

En literatura alguna —si se exceptúa la dramática griega— conozco figuras tan hermosas, tan imperecederas, tan humanas (ahí está el *quid*), como esta *Pepita Jiménez*, esta *Gloria*, esta *Marianela*, esta *Desheredada*, esta *Ana Ozores* por no hablar sino de las de casa, y entre ellas de las mejorcitas. Bien sé yo que en las literaturas antiguas no podían darse grandemente figuras de mujer en las novelas, por la sencilla razón de que en aquellos tiempos, apenas sí floreció la Novela. Pero es que ni aun en el teatro[2] ni en la épica, ni en género alguno, se dan tales modelos. El hombre fue el preferido, y esto por razones sociales que no he de apuntar: a ellas ayudó, sin duda, el carácter *idealista*, verdaderamente idealista (a lo Hegel) de casi todas las producciones artísticas de entonces.

No hay, sin embargo, que hablar en absoluto. Desde el Renacimiento a acá, empiezan a darse tipos admirables de mujer, si bien pocas veces, y de éstas, las más, velados por cierta vaga idealidad, como formando *los lejos* de la creación artística; tal *Beatriz*, la simbólica *creatura bella* del Dante, y con ella alguna otra, más humana, que pasa rápida pero deslumbrante por las páginas del gran poema; tal varias de nuestra dramática en Calderón, en Moreto y aún en Tirso; tal (para concluir) y muy principalmente esas hermosas, simpáticas, eternas mujeres de Shakespeare: Ofelia, lady Macbeth, Julieta, Desdémona....

En la novela comenzamos igual. En cierto modo se dio en la novela todo el proceso de evolución que ha seguido la literatura toda, salvo las modificaciones que impone el género. Y aún aquí, —vuelvo a lo dicho—, ofrece una especialidad nuestra novela clásica. ¿Que nación puede presentar en los siglos XVI y XVII (sobre todo en este último), unas narraciones tan frescas, tan sencillas, tan naturales, rebosando vida y colorido como nuestra novela de entonces? Si algo nos faltó fue extender el campo de observación y salir del género picaresco a que nos ceñimos mucho y en que vivían muy a sus anchas los noveladores; pero quizás esto no era posible

2. Repito, que hay muy bellas excepciones en el teatro griego.

por razón de época. La verdad es que por esto o por lo otro, no hay en la novela tipo alguno notable de mujer; algún dibujito a la pluma, cosa de cartones goyescos, no falta (dígalo Cervantes). Pero la novela de la Mujer aún no ha venido; aún no se la dedica preferentemente la atención, ni se escribe para una sola, un tomo.

A fines del siglo pasado empiezan los ensayos: entró la afición por el lado sentimental y bucólico de Richardson y de Saint-Pierre; pero hasta Goethe no aparece nada grande, sobre todo nada humano[3]. Goethe creó en la novela preciosísimas figuras de mujer, que una vez conocidas no se olvidan: tal era *Mignon*, melancólica y tierna, que atrae como un enigma y seduce como una esperanza.

Desde aquí sigue la corriente. Los tipos se reproducen, las creaciones se multiplican; y sin embargo, quedan pocos modelos. Muchos novelistas han tropezado en ese escollo; hay quien no puede salvarlo; y es que, mediando en el asunto (como no ha mucho observaba perfectamente un crítico), la dificultad subjetiva de la diversidad de sexos —si se tiene en cuenta que la mayor parte de los novelistas son hombres, aunque no faltan muy excelentes, aunque escasísimas mujeres— se necesita un ingenio exquisito para adivinar, en muchas ocasiones, por intuición vivísima, ciertos repliegues y fases del carácter que no es fácil observar ni penetrar; de aquí que, a menudo, lo íntimo de la mujer, *lo eterno femenino* que tan diversamente se manifiesta y se da en cada tipo, se les escape de entre las manos cuando mejor cogido creen tenerlo; y dan por mucho dar, en la idealidad más embustera que en trances literarios puede ocurrir. ¿Quedan hoy, ni quedarán aún más dentro de poco —y eso que participan de un subjetivismo muy apreciable— muchas de las heroínas de Jorge Sand? Pero quedan otras, que vinieron luego con la gran corriente sana y magnífica del realismo que, quieras o no, se impone a los mismos idealistas por sistema, y les alcanza (mal de su grado tal vez, pero en honra del arte) hermosos triunfos.

Esto no es negar que la escuela idealista carezca de esas grandes figuras. Tiene algunas muy bellas ciertamente: las de Mme. de Stael, las de Lamartine, las de Víctor Hugo, de Dumas, hasta de Chateaubriand. Pero digo de ellas lo que de todo el arte idealista: si es bueno no es el mejor, y menos aún el más perfecto. Puede uno

3. Excepto la *Manon Lescaut* de Prevost.

gozar de su grandeza falsa, porque al fin es algo grande; pero no obsta para desear y aplaudir mayormente lo que sin dejar de ser grande, no es falso.

Aquí se me ocurren ciertos paralelos entre las ciencias *racionales* (que son *ideales)* y las ciencias *positivas*, con los sistemas literarios. Quizás, como aquellas primeras, es el idealismo literario preparación (y por lo menos es precedente del realismo); pero de fijo que estas segundas, a las que puede equipararse nuestra actual *manera* literaria, son más ciertas, más exactas (en cuanto conformes con el *objeto*), más reales y tocan más la perfección del conocimiento.

Las ciencias *racionales* —como observa en alguna parte de sus obras Spencer— prescinden de los factores menos importantes de los hechos, mutilan la realidad y suponen un estado especial— v. gr. que los planetas describen una elipse perfecta[4]—, en cuyas condiciones deducen las leyes de su acción; pero luego, sabiendo ya cómo obran los cuerpos en esos estados *ideales*, rígidos (que no se suponen sino actualizando por completo las propiedades de ellos como no interrumpidas o modificadas por imperfecciones o por influencias externas), se puede descender a su consideración en la realidad, apreciando todas las faltas, desviaciones y dificultades en que se mueven, y que producen al fin, —siguiendo el razonamiento enunciado—, un movimiento que no es el *ideal*, sino otro imperfecto, aunque se acerque más o menos a aquél. —Hegel quería que el arte fuese *ideal*, prescindiendo de las condiciones de la realidad que modifican *los estados puros* de las cosas, de la *idea*. Verdaderamente hay que colocarse de pleno en el punto de vista filosófico de Hegel, para apreciar todo el alcance y significación de su teoría estética; pero así, de pronto, puede decirse que se resume en la condición de subir a una *realidad ideal*, es decir, depurada, como había de ser o se quiere que sea, y no *como es*.

Hoy en literatura hemos abandonado ese camino, sobre todo en lo que toca a la novela. Al estudiar los hechos y los caracteres, tomamos en cuenta las modificaciones que su naturaleza —o el modo de obrar que acorde con esa naturaleza pura (si pudiera darse tal) se produciría— sufre con el choque, contacto e influencia de otros modos de ser, circunstancias convivientes o anteriores, pero

4. O un círculo perfecto, como se supuso antes.

que aún influyen por la tradición hereditaria. Vemos los seres tales como son hoy, dado el *actual momento de evolución;* y a fe que hacemos bien con esto, puesto que es la única manera de que el arte no sea inútil y produzca algún resultado aprovechable.

¡Vayan con Dios las doctrinas trasnochadas de que el arte bello no sirve más que para divertir a ociosos y malhumorados! En la concepción actual de las actividades humanas como procediendo de un mismo origen, vemos las cosas de otro modo; y confieso que para mí es el mejor. Lo cual diría poco en su apoyo, si otros que valen infinitamente más que yo, y dedican todo su trabajo a esta clase de estudios, no creyesen lo mismo.

Quedamos, pues, en que vamos entrando en vereda en esto de la ciencia de lo bello; no que las doctrinas hoy predicadas sean las mejores y hayan de quedar fundamentalmente: mucho quedará, sin duda, pero mucho se ha de modificar. Hoy por hoy, es lo mejorcito, y de hacerlo superior ya se encargarán los estéticos que nos sucedan (digo, a mí no, que no soy *estético*, aunque bien lo deseo). Cada generación lleva la carga que puede y trabaja hasta donde le alcanzan las fuerzas; distingo, esto debía ser, que a veces también suelen no hacer cosa de provecho y dormirse en las pajas.

Volviendo a nuestro asunto. Resultado de esa tendencia *realista*, (algo más que *tendencia*, ya) de la literatura, ha sido crear la novela de la mujer del pueblo (de la mujer de la clase media, de las humildes, de las pobres, de las desgraciadas, de las ignorantes, de las fanáticas que allá se van) y sobre todo de la *mujer de su casa.* Todo esto en las novelas aristocráticas y pudibundas que hemos tenido al uso hasta no mucho, no entraba ni podía entrar. Pero nuestra generación literaria —en algo por influjo político— la ha encajado en el marco delicioso de la novela; y sale a flote, con la historia de la mujer del pueblo (no la de una clase privilegiada y contrahecha muy a menudo), la historia de la mujer tal cual se nos ofrece en la realidad, por datos objetivos, con sus lados bueno y malo, las debilidades, sus virtudes, sus extravíos y sus fortalezas, pero sin que nos predique filosofías. Lo vulgar —es decir, lo familiar— asciende al arte y se enseñorea de él, y su perfume acentuado, fuerte, nos acostumbra a beber los aires de la realidad, modelando a la mujer de la vida, bajándola de aquella idealidad falsa en que la habíamos puesto con *Julia* y *Graziella* (adornándola así de virtudes falsas y

a más engañosas) para conocerla en su esfera, natural, rica, en su normalidad, de virtudes domésticas que, al fin, son más de desear y las más precisas. Esto tiene su influjo educativo; comienza a ser nuestro tipo de mujer —la que todos deseamos para nuestro rinconcito de hogar— el modelo de una como Carlota, la de *Werther*, como *Mamita*, la del *Nabab*, que posea la fortaleza de la mujer latina que contrae su vida y procura su perfección en la casa, ofreciéndonos la alegría sana del trabajo llevado a satisfacción, y que es el mejor apoyo y el mayor consuelo de la vida. «La que toda la semana menea la escoba es la que mejor os acaricia el domingo», decía Goethe; y tenía razón, salvo que ya no nos contentamos como los estudiantes del poema, con que nuestras mujeres sepan barrer y espumar la olla, si que, teniéndolas como un poder educador dentro de la familia, aspiramos a instruirlas en la medida que requieren sus deberes y las condiciones que han de llenar.

En este punto, ofrece figuras y lecciones provechosísimas nuestra novela contemporánea. Para mí es uno de sus mayores triunfos; cuando menos es el más simpático. Se perdonará esta preferencia exclusivamente *subjetiva*, que tiene su perfecta razón en el mayor atractivo de lo que sobre ser bello es bueno y apetecible. Grande es *Madame Bovary*; grande *Doña Perfecta* (ya veremos cuánto). Suponen una potencia artística de primer orden y una observación muy perspicua, señalando verdaderas victorias del ingenio sobre la realidad intraducible. Pero interesa más *Gloria* (prescindiendo del conflicto moral que la agiganta) y gusta más *Camila*, la de *Lo prohibido*.

Tiene, sin duda, la novela de la mujer vulgar[5] —sobre todo para los espíritus quisquillosos que se alimentan de quintas esencias y pulcritudes— sus tropiezos y sus rozamientos; algo disgustan ciertas groserías de la *realidad prosaica* (que decían en 1830), ciertas cursilerías de clase media y ciertas crudezas de clase baja (en *La Desheredada*, por ejemplo). Pero miren ustedes, así es la vida y así hay que tomarla; sin esas *prosas*, no comerían los idealistas, ni habría quién les cosiera un botón o les barriese el despacho. Y con todo esto ¡si vieran ustedes qué hermosura hay en esas mujeres que trabajan, que luchan muy a menudo, y que, los brazos al aire, mos-

5. Véase *Lo Prohibido*.

trando las carnes jugosas y sanas, vestidas de trapillo, confeccionan el puchero cuando hay falta de criada y se arreglan el vestidito de percal o de lanilla, que les sienta cien veces mejor que los paramentos de seda en que, por malos influjos,—¡diantre de educaciones!— suelen soñar, pero con frecuencia nada más que soñar!...

De éstas y de las otras —figuras grandes, magníficas que destellan la luz roja del drama o de la tragedia de la vida— quisiera decir algo. Allá en Francia, hay libros que tratan de las *Mujeres de Goethe* y de las de *Balzac*, y hasta uno especialísimo (y nuevecito por más señas), que se titula *L' amour chez Alphonse Daudet.* En cualquier otra parte se interesan más por estas cosas que entre nosotros; y miren ustedes que tenemos mucho que estudiar. Pero quítenme algunos artículos de crítica (que por muy generales no pueden descender al estudio detallado de una sola figura), y cuyos autores no nombro porque sé de fijo que el lector los ha de tener en este momento en la punta de la lengua, y a ver qué nos queda.

Yo, para penitencia, sin duda, de mis pecados he escrito unos artículos, en que por la razón ya dicha, prefiero la novela española a la de otras tierras. Con ellos iremos comprobando «el estado moral» y la consideración social de la mujer en nuestra época, al tiempo que las fuerzas artísticas de nuestros autores; a cuyo asunto, recuerdo todo lo que va dicho en los primeros párrafos, que por esto lo dije. Sálvame del atrevimiento de la aventura, la consideración de que no tengo esto por crítica, ni creo que lo valga. Para algo ha de servir la modestia, sobre todo si es sincera. Y ustedes perdonen si no salgo de mi empeño (¡hombre, lo que es *empeño* no hay mucho, pero la frasecilla...!), si no salgo, digo, todo lo bien que fuera de desear.

RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea», Año IV, 24 de abril 1886, nº. 173, pp. 262-263 y 266.

Bien n'est beau que le vrai
le vrai seul est aimable.
BOILEAU

Una sola aspiración une a los escritores: la aspiración a la verdad (el esfuerzo para llegar a ella), que será el carácter de nuestra época.
LEMONNIER

I

Cuenta lector que estas páginas son cosa de batalla, como juego de torneo, mientras se prepara algo más doctrinal y de mejor provecho. Con esta advertencia, puedes ya comprender el *carácter* y modo de los capítulos que siguen, exposición del problema, de sus elementos y relaciones, con más, la argumentación necesaria para ir sentando criterio. Un estudio circunstanciado del origen, aspectos, tendencias, ramificaciones, preceptiva y fin y porvenir del Realismo, todo mirado desde el sereno punto de vista de los altos principios, cosa es que ahora no cabe, ni quizás es posible, dada la situación de esta polémica literaria. Estamos todavía discutiendo; aún no podemos historiar con la severidad e independencia que reclama el asunto.

Esto mismo explica la manera como anda la cuestión en la crítica española. He procurado leer y penetrarme de todo lo que se ha dicho sobre el Realismo, y confieso que apenas dos o tres trabajos tienen método y estudio. Casi todos son observaciones al correr de la pluma, en un artículo hecho a escape; y de aquí, que si en sus partes hay algo bueno y verdadero, mucho es hojarasca perdida e ideas que, con valor propio, no tienen enlace con el resto. Hase dado también a la discusión demasiado aire de sátira; y si esto en el calor de la controversia es disculpable, siempre que se use con prudencia, puesto en sistema, trueca los conceptos, desbarata las apreciaciones y personaliza la polémica. Ha sido en todos tiempos achaque de nuestros *críticos*, irse por el campo de las burlas, al fin, vicio que es de lamentar, porque con él la crítica ofende en vez de ser enseñanza. Así que cuando dan en mis manos revistas como tal cual de las que escribió el infortunado Revilla, o las que suelen

publicar D. Francisco Giner de los Ríos o D. Gerónimo Vida, me regocijo y concluyo su lectura con el ánimo sereno y no sobreexcitado por las cuchufletas de costumbre, siempre bien recibidas de la envidia o de la impremeditación en los juicios.

Sonó ya el Realismo entre nosotros, de una manera oficial —digámoslo así— por los años de 1875, al discutirse en el Ateneo matritense las «Ventajas e inconvenientes del Realismo para el arte dramático», discusión cuyas consecuencias prácticas no fueron gran cosa. Y de entonces acá han menudeado los escritos, y las referencias, no ya al *Realismo* aplicado en el drama sino en la literatura toda. Blanco Asenjo, Gómez Ortiz, Pardo Bazán, González Serrano, Menéndez Pelayo, Barcia Caballero, Clarín, Palacio Valdés, Ortega Munilla, Luis Alfonso, Díaz de Benjumea, López Bago, Cánovas, y en menor escala Concepción Jimeno de Flaquer, Vida, Atienza, Mañé y Flaquer, Opisso, Sardá... y en general todos los prologuistas de novelas o poesías, han tocado la cuestión[1]. Moreno Nieto murió, desgraciadamente cuando se ocupaba en estudiar los modelos realistas. Pero regla general —que tiene acaso tres honrosas excepciones— dejan mucho que desear las tales críticas, que a veces son latigazos dados por incidencia y como esquivando la cuestión.

Hay otra cosa; y es la poca fijeza de términos, que se observa. Como después se dice más en detalle, estamos próximos a combatir por nombres en vez de por ideas, lo que ocurre muy a menudo, por no precisar los términos que se discuten. Aún andamos hoy con vacilaciones sobre si *clasicismo* es la literatura greco romana, o la española exquisita en forma o fondo; y hay titubeos entre llamar *románticos* o *idealistas* (¡válgame Dios!) y sale al paso una cosa que llaman *academismo*, que será prurito de forma *culta*, pero no escuela en el recto sentido de la palabra; ni a cien leguas, de fijo.

---

1. Blanco Asenjo, *Del Realismo y del Idealismo en Literatura*, en la *Rev. de la Univ. de Madrid* (1874). —Gómez Ortiz, *El Naturalismo*.— Pardo Bazán, *La cuestión palpitante* (1882).—González Serrano, *El Naturalismo artístico* (1883). Y artículos sueltos.—Barcia, *La cuestión palpitante*, cartas (1884). — Clarín, *Solos, Críticas*.—Palacio Valdés, *Críticas*.— Ortega Munilla y Luis Alfonso, *Críticas y Cartas* en *El Imparcial* y *La Época*.—Díaz de Benjumea, *El desnudo moderno*, en *La Ilustración Ibérica* (1884).—López Bago. Postdata a *El Periodista* (1884).— Cánovas, *El solitario y su tiempo*.—Picón, *Críticas*, etc., etc. Hay en anuncio un discurso del señor Echegaray, sobre el asunto.

Y es que en lo de clasificación y filiaciones, cada vez se entorpece más el camino y se tuercen los principios anteriormente tenidos por absolutos. Ya veremos en rigor cuál es el frente contrario del *Realismo;* vaya por adelantado que no lo es tanto como lo parece la explosión romántica, sino en cuanto es idealista, es decir que acusa, no «copia de ser real, sino reunión imaginaria de las perfecciones parciales de varios»; ni la literatura dicha *clásica* más que en cuanto se aferra (en sus imitadores modernos) a tipos determinados y procedimientos rígidos que hoy no tienen oportunidad (es decir no concuerdan con el ideal estético de los tiempos). Tanta verdad digo, que hay *románticos* que pueden considerarse como predecesores del Realismo y en la literatura clásica, hay no poco que con la nueva escuela conviene, sobre todo entendiendo bien los clásicos.

Por esto, la discusión se embrolla y agiganta y todo se vuelve concretarla a determinado autor u obra especial. Lo peor es que se habla muy de común a humo de pajas, y sin haber leído letra de lo que se controvierte. Y gracias que lo hemos tomado con calor, eso del realismo; casi con tanto calor como tomaron nuestros padres lo del *Romanticismo* en aquellas sesiones del Ateneo de 1846 y 47, y aquellos artículos sobre la moral de la nueva escuela que publicaron periódicos como el célebre *No me olvides.* Porque en este país, en que la Filosofía se tiene por pasatiempo de cesantes y desesperados (que allá se van unos y otros) y se dicen pestes de Menéndez Pelayo sin haber leído línea de sus obras, como se rechaza a Pompeyo Gener, mientras se editan novelas de folletín, y los *luisant* hablan de pergaminos nobiliarios y sociedades taurinas... contar después de todo esto, con tres estudios formales sobre el *Realismo* y no pocos artículos, en que cuando menos se nombra a Zola, les digo a Vdes. que es un triunfo[2].

De todos modos —y volviendo a lo que decíamos de la discusión— el grande y único enemigo que el Realismo tiene es la *falsedad* del Arte, la falta de *ingenuidad* y *sinceridad.* Él es la corriente pura, el principio luminoso que siempre ha presidido al Arte por más que muchas veces se le haya puesto en olvido, y los autores modernos que lo proclaman, vuelven en punto a *forma,* a la sen-

2. Lo sensible es que quienes podían hablar con perfecto conocimiento del asunto (y sí que lo hay aquí), callen y permitan esa confusión de la opinión vulgar.

cillez y naturalidad aquellas de Horacio y fray Luis de León, a la verdad y colorido de Cervantes y Hurtado, en que la frase ingenua y llanísima y la pintura fiel y sobria, retratan y reflejan el decir común de las gentes y su modo exacto de obrar, y dan al pensamiento un tinte de pureza, que desaparece con la afectación y afeites inconsiderados de que, con sobra de imprudencia, le adornan ciertos escritores.

Pero téngase muy en cuenta que en eso de llamar escuela al *Realismo* hay sus más y sus menos.

En punto a reglamentación del Arte estamos hoy muy lejos de doctrinarismos y sequedades de aula. Dios se lo pague a los románticos que fueron vanguardia del ejército libertador. Y es que, como dice el ilustre Macaulay en uno de esos estudios que Menéndez Pelayo tiene por lo «más ameno, variado, útil y deleitoso de este siglo», una arte como la literaria, «destinada esencialmente a la imitación, no debe en verdad hallarse sujeta a reglas que tienden sólo a privar a sus imitaciones de la perfección que podrían conseguir por otros medios»[3]. Por eso escribía no ha mucho el revistero de *El Fígaro* una de sus más bellas frases en uno de sus más brillantes artículos sobre Goncourt, doliéndose de la fe de este autor en el sistema llamándole muy oportunamente «sacerdote, que aún cree en su Iglesia». Porque para *Ignotus*, en literatura no hay Iglesia, es decir no hay dogma si no es uno: el de la belleza. «No hay más que una literatura: la buena, la perfecta». Por eso Lemaître (que tengo para mí como de lo mejor en punto a crítica) decía en un recientísimo estudio sobre Zola «que a un autor débesele permitir todo, excepto ser mediano o pesado» y que al fin y al cabo, todo aquel que con sus obras nos produce una impresión agradable o evoca un recuerdo simpático es acreedor —por encima de los defectos que pueda ofrecer— a nuestra gratitud. Llevado de este principio, el crítico que admira a Zola como personalidad literaria, se alza contra él cuando advierte que quiere imponer no ya sus opiniones críticas sino su carácter, a todos los autores.

Téngase todo lo citado como advertencia que exprese el carácter de este trabajo y con él, de lo que para nosotros ha de ser la *estética* toda. No es cuestión de crear de una pieza un sistema completo

3. *Estudios literarios*. —Lord Byron.

de ciencia y procedimientos literarios. Irse por aquí sería caer en nueva tiranía cuando apenas sí nos vemos libres de la pseudo-clásica; a más de que había de ser perfectamente inútil, dado que es imposible encerrar la infinita variedad de las creaciones intelectuales en una clasificación de tipos fijos. No se trata pues ya de producir *poéticas* a lo Boileau, ni en el fondo es esa la intención de los críticos naturalistas, si se exceptúa, y aún no siempre, a Zola. Hoy los estudios estéticos merecen y han de merecer mejor el título modestísimo y propio que dio Arteaga a uno de sus libros: «Investigaciones sobre la belleza ideal». Sí, investigaciones[4] y no otra cosa, pueden ser los estudios literarios hoy por hoy. Ciencia perfectamente experimental, la estética ha de ir formándose sobre los datos de la historia, siendo mejor la *filosofía* de ésta, que la *metafísica* de lo bello. El gran trabajo de los que se dediquen a este ramo científico es reconstruir la historia literaria del mundo, estudiar sus épocas, el vario desarrollo que ha tenido el fin artístico (ceñido a este punto), en cada nación; su carácter, sus influencias, su vida toda, los grandes hombres que lo mantuvieron, haciendo en una palabra la *Biología de la literatura*, conformándose con los datos que ofrece la experimentación y sabiendo que las reglas que pudieran marcar las condiciones del Arte en un pueblo son las más veces inadecuadas al Arte de otro cualquiera.

Aún no hemos pasado de la *antítesis* de la estética.

De este modo condicional es como se presenta hoy la crítica sensata. Quizás se suspire por un filósofo creador de un edificio completo que encierre los altos principios de la estética. Yo estoy en ello. Pero ocurre preguntar: ¿conocemos ya esos principios, esas reglas generales? No; y sólo trabajamos por arrancarlos de los hechos. Una vez los datos preparados, que venga, que venga ese hombre sintético y los recoja y los unifique y relacione. Pero que lo haga en esa esfera subida de lo abstracto, de lo racional y que no intente dar reglas de detalle, descender a poner andadores al genio o al talento, porque el genio y el talento se le escaparán como se escaparon de Aristóteles y se marchan de los retóricos franceses.

---

4. Aún me parece un poco subido el título. Lo digo porque pudiera tomarse lo de investigación en sentido demasiado filosófico. Algo más bajo lo tomo yo, con Arteaga.

De aquí pues, que no se trate de formular, defendiendo el *realismo*, un cuerpo de doctrina, así como una constitución orgánica de la arte literaria. Trátase sólo de establecer aquellos principios fundamentales que estando en la naturaleza del hombre, no se oponen sino que coadyuvan y en cierto modo son elementos de la creación libre; y al propio tiempo estudiar el movimiento literario contemporáneo, ver su génesis, sus pretensiones, y en fin qué datos positivos ofrece que puedan servir al estudio de la ciencia literaria y a la perfección de su procedimiento.

Bien entendido que miramos esta cuestión del Realismo con relación preferente a la Novela, no atreviéndonos por hoy a discernir su aplicación a otro género; y teniendo muy en cuenta su aspecto verdaderamente histórico-crítico, que nos sujeta a discutir dentro de la actual conciencia literaria y de la relatividad (con el principio universal de la belleza), que ésta ofrece.

Quisiéramos, pues, que se tomaran nuestros estudios, más como ensayo analítico del estado y tendencias de nuestra literatura contemporánea (la novela en especial), que como fórmula —que no puede ser, ni lo hemos pensado— de una doctrina sectaria y *enragée* de estética. Damos demasiado valor a la libre creación del genio artístico y se nos alcanza lo bastante el estado embrionario de la ciencia estética (que apenas sí cuenta dos obras magistrales de síntesis aunque se cuenten a millares las monografías) que de efímero o falso o meramente de época.

Este es el criterio que debe llevarnos al estudiar el Realismo. Porque si bien tocante a fenómenos que nos son, ya no cercanos sino coetáneos y en que tomamos parte, es difícil sobre todo discernir qué es lo que en ellos se debe a la época y con ella ha de pasar y qué es esencialmente *humano* y por lo tanto eterno; aún en lo que cabe, es escudo provechosísimo aquel antecedente de juicio, cuando está arraigado y es sincero.

El otro día dijo con mucha gracia Miguel Moya, que en punto a naturalismo sólo habíamos dicho hasta ahora los unos que no podían leer a Zola sin náuseas, los otros que lo soportaban muy bien y aún les causaba delicia su lectura. Hora es ya de decir otra cosa, de saber que el realismo no es la pintura de lo obsceno, ni Zola un marqués de Sade ni siquiera un Congréve, ni aún puede en justa crítica llamársele el jefe y maestro de los *realistas*.

E importa también mucho distinguir el Realismo como doctrina literaria y *escuela* estética, de sus tendencias exclusivistas o campos de desenvolvimientos, que a veces se separan de la dirección fundamental, y principalmente de ciertos de sus usos no muy discretos, y del *cinismo* que, vicio como es, sabe tomar todas las caretas y parapetarse con todo lo que pueda servirle de abrigo e introductor con lectores poco cautos o desconocedores del asunto.

(Se continuará) Rafael Altamira

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 1 de mayo 1886, nº. 174, pp. 278-279.

II
PRELIMINARES

Al hablar del sentimiento, nada más cerca ni más lógicamente unido que la idea de *belleza;* surge por ella sola, como a evocación natural e irresistible.

Y es, porque la belleza viene a ser el aguijón más vivo del sentimiento, el punto fuera del sujeto que logra elevarle mayormente, que le hace sentir, en fin, con mayor pureza, finura, espiritualidad, hasta elevarle a la región casi divina de lo sublime, chispazo de la verdad natural, del verdadero ser de las cosas, mostrándosenos rápidamente, con tal fuerza, que la exaltación del sentir viene a dar en un como arrobamiento, que a la postre pudiera ser muerte y paralización repentina. Por esa delectación que el hombre experimenta ante eso del objeto que llaman *belleza,* busca repetir su vista y reanudar con frecuencia su relación. De aquí el Arte, pero el Arte bello, no el que envuelve una idea directa de utilidad, sino el que, como dijo Revilla, *realiza, manifiesta la belleza en forma exterior sensible,* es decir, trata de repetir estados anteriores, emociones recibidas, recuerdos cuidadosamente guardados porque causan en el hombre una impresión agradable, pura y desinteresada. Y esa repetición la busca y la trabaja y la produce, valiéndose de todos los medios que le rodean.

El artista músico tortura el aire, lo alambica, lo hace pasar por mil vueltas y mil artificios, o lo detiene en su garganta, le opone el dique de las cuerdas vocales, lo modifica a cada espacio y hace mover sus ondas armónicamente, aquilatando la simplicidad de su materia, eterizando sus átomos, que se funden y se volatilizan en la expresión majestuosa de la *belleza.*

El pintor machaca en sus morteros los colores brillantes de la naturaleza —el verde de los óxidos de hierro, el rojo magnífico de los mercurios sulfurados, el azul de la lazulita, la púrpura-regia de la cochinilla— tritura aquellas cristalizaciones y agrupaciones, aquellas juntas de moléculas que parecen haber obedecido a una consigna y busca en su fondo el rayo de luz que han atesorado, el

iris vivísimo que las engrandece, para fijarlo en el lienzo, para decir al curioso entusiasmado que lo contempla: ahí tienes, color, viveza, energía, bello como te lo dan la muestra mineralógica, el tornasol de las nubes, la tinta simpática del cielo; y si buscas formas, ahí estás tú transcrito, y a tu espalda la idea inmortal que me guía.

El escultor fija con el estilete del deseo las líneas plásticas en su pupila; y luego, forcejeando con la naturaleza muerta, la moldea según la imagen que en su mente le agasaja con las caricias de lo bello.

El literato lucha con la frase, laminándola, torciéndola, probando a darle todas las formas para que exprese lo que él siente y ha de hacer sentir a los otros, retratando en tal modo gramatical, en tal palabra, en esta repetición, en aquel giro y fuerza sintáctica, el ser de las cosas, el color, la forma, la intención, el carácter, la realidad, la realidad plena, que alienta el soplo inefable y misterioso de la belleza.

¿A qué proseguir? Estamos en nuestro campo de acción. Se trata del Arte literario, del Arte de la palabra, de la Literatura, en fin. Y cuéntese que dejamos a un lado esas *secciones* de la literatura que expresan *incidentalmente* la belleza. Vamos al Arte pleno, al Arte único y totalmente bello, que viene esencialmente a realizar la belleza, la emoción plenamente *calológica*, o si se quiere *estética*. Pero se advierte, a poco de observar, que aún en este orden hoy día se tiende a la concreción, a la menor distinción de las partes; y a este motivo nace y se desarrolla un género de literatura con superioridad a todo otro, tal que le llaman *quinto poder del Estado*, y la mayoría de los tratadistas lo reconocen heredero natural y legítimo de la elevada Épica, como su forma particular en nuestro siglo; tal es la Novela[1].

Y esto se explica; la novela tiene elementos dramáticos, tiene elementos épicos, y con su flexibilidad, ancho campo y adaptación fácil, puede reunir casi todas (o todas quizás), las notas características de una creación plenamente estética; como dice la distinguida escritora Emilia Pardo Bazán, «la novela, género predilecto de

1. Es curiosa la calificación que del género novelesco hace el crítico Barbey D'Aurevilly. Le llama «el último poema posible para los pueblos fatigados de la poesía».

nuestro siglo, que va sobreponiéndose a los restantes, adoptando todas las formas, plegándose a todas las necesidades intelectuales, justificando su título de moderna epopeya».

Añade otras condiciones la novela, para que fijemos en ella de un modo principalísimo la atención.

Opérase actualmente un cambio y revolución en el terreno del gusto literario; la novela recoge lo que fue hasta ahora atributo y cualidad de la poética, la pintura del medio ambiente, es decir, del espacio en que sucede la acción; pero dibujándole tal cual es, sin mistificaciones apasionadas, con todos sus caracteres, color, forma, naturaleza. Hasta hace poco, la novela era narrativa, y aún hoy, de las últimas filas literarias salen composiciones en que todo es hecho, predominando el nudo, la aglomeración y complejidad de argumento, hasta producir obras como *Mendigos y ladrones*, de Nombela o muchas de las de Ortega y Frías. Pero la parte sensata del mundo artístico, propende a otra cosa; no se ocupa tanto de la acción, y mira un poco más las *decoraciones*; desecha la extensión y enredo para buscar la intensidad y simplicidad de la trama, que sobre ser más natural, se presta mayormente a la exacta definición y pintura de los caracteres, que puestos en movimiento han de dar la *idea* de la obra. Esta concreción hace posible de mejor modo, la parte dramática de la novela, tan acentuada, que Dickens y Pérez Galdós, entre otros, le han dado forma sensible en algunos diálogos de sus obras, que van impresos como los de una producción destinada al teatro.

Por encima de todo lo dicho está la libertad de asunto que la novela tiene. Caben en ella todos los pareceres, todas las filosofías, todos los géneros, desde la novela política y semi épica (abundante en los períodos revolucionarios), hasta la chocarrera de Paul de Kock y sus imitadores en España; con lo cual, sobre satisfacer todos los gustos, puede reflejar admirablemente en cada época los tonos y matices del espíritu y la opinión social.

Si anda o no extraviada y hasta qué punto, ya lo hemos de ver; ahora sólo toca observar los fenómenos que ofrece en sus tendencias y gustos actuales. Pero ya por un lado ya por otro, la novela tiende a lo que toda la literatura moderna: a la exacta pintura de lo que es, a lo que –quizás convencionalmente– ha dado en llamarse el *color*, produciendo eso que Alfredo Opisso llama injustamente

literatura *trabajosa* y que es muy bien y con perfecto sentido, literatura *trabajada*.

Los hermanos Goncourt que militan en las filas de los novelistas contemporáneos franceses, comprendieron mejor que ninguno esa aspiración del arte, que es su mayor grado de complejidad, porque reúne todos los elementos simples de las líneas, el dibujo y el color.

Ellos lucharon, tuvieron que luchar mucho con el lenguaje, con las tradiciones ridículas y restrictivas del academismo, pero rompieron con ellas; y a vuelta de esas calenturientas luchas del hombre ante la realidad, luchas misteriosas que alumbra el *quinquet* y conoce muy bien el bufete, salía victoriosa la empresa, en chorros y expansiones de color, que como fijaban el iris hermosísimo de la vida universal en las páginas de la novela. Los Goncourt vieron en nuestra vida contemporánea el elemento artístico, brotando y ofreciendo por doquier hasta en las acciones más insignificantes; y de todo se servían, todo lo aprovechaban, calcándolo en aquellos primores de estilo, que parece filigrana a fuerza de giros, voces, moldeos, vueltas, repeticiones, calados sutilísimos de la idea, que pugna por expresarse con fuerza, la fuerza de lo que es y como es.

III

Al hablar de la Novela se ofrece en toda su plenitud la cuestión del *Realismo*. Teniendo que estudiarlo en sus elementos y verdadero carácter, es preciso que de antemano desembaracemos el camino de obstáculos, construyendo poco a poco el razonamiento que por grados nos conduzca al concepto claro y completo de aquella escuela literaria.

Y empiezan las dificultades con el nombre mismo. El que de buenas a primeras quisiera enterarse de la cuestión había de verse embarazado con esa mescolanza de apelativos, usados a lo mejor como sinónimos, otras veces como totalmente distintos, con que se bautiza la evolución contemporánea de la literatura. Quien dice que *Realismo* tanto vale como *Naturalismo* y que solo se diferencian las voces en ser esta última más moderna; quien cree que el Naturalismo no es más que la tendencia ultra realista; tal otro supone que el Naturalismo es algo grosero, bajo, materialista y a la postre ateo, y que todos los autores *realistas* son naturalistas: el de más allá se coge al Realismo —para tomar un temperamento medio— como la

tabla salvadora de la actual literatura, y relega el extremo asqueroso del naturalismo que en estas manos vuelve a ser materialista, pornográfico, etc., etc. Unos dicen que no hay más que Realismo y toda otra cosa es música celestial; otros, que Naturalismo, y no le den Vdes. vueltas... Yo digo que me tiene sin cuidado, porque creo que en estas cuestiones el nombre es lo de menos y aún embaraza. Puesto que hablamos de literatura y de literatura contemporánea, lo que importa es desentrañar su espíritu, marcar sus rumbos y no tener prisa a bautizarla en *ismo.* Pero el caso es que las cosas de algún modo se han de llamar; y aunque no sea esta la principal cuestión que debemos decidir —tanto que en mucho el fondo de la evolución literaria no responde a los nombres puestos— veamos de aclarar algo el punto y sacar algo de provecho.

Y resulta ahora que vamos en pedimento del Diccionario para buscar las palabras y nos encontramos sin ellas o poco menos; tanto así, que la distinguida escritora Emilia Pardo Bazán confiesa no hallar *Naturalismo* ni *Realismo* en diccionario alguno de la lengua, teniendo que remontarse, en busca de algo aprovechable, a la significación de las voces *natural* y *real.* —Nosotros vemos en el «Diccionario enciclopédico de la lengua española», publicado en Madrid por una *sociedad de personas especiales* (1867), lo que sigue: «NATURALISMO: S. m. Filos.: doctrina de los que todo lo atribuyen a la naturaleza»; y en otra letra, subiendo por precisión a la palabra simple: «REAL, adj. lo que tiene existencia verdadera y efectiva».

En el Lexicon de la Academia se lee: «Naturalísimo: adj. sup. de Natural»; y «Natural: Ingenuo y sin doblez. Lo que es conforme al genio o propiedad de las cosas. *Lo que está hecho sin artificio,* mezcla ni composición alguna.—Se dice de las cosas que imitan la Naturaleza con propiedad». Más abajo dice: «*Realidad:* verdad, ingenuidad, sinceridad».

(Se continuará.) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 15 de mayo 1886, nº. 176, pp. 311, 314-315.

De modo que la palabra Naturalismo tiene dos acepciones: una gramatical y corriente (usual que diríamos) en la que procediendo de *Natural*, se equipara y viene a decir tanto como el adjetivo *Real* y su derivado *Realidad*; la otra significación es puramente filosófica y marca las ideas de lo que hoy llamamos *positivismo*, *determinismo*, *et ejusdem philosophiae.*

Siguiendo este criterio, resuelve la cuestión doña Emilia Pardo del modo que apuntamos:

> Es *realista* la *tendencia* de la novela moderna en cuanto quiere pintar lo que es, como es, con todo el vigor de su realidad. Viene a dar en el *naturalismo* la novela contemporánea en tanto que informándose de las corrientes filosóficas deterministas que hoy se propalan, «*atribuyéndolo todo*, hasta el carácter individual, *a la naturaleza*», da ese sabor especial a sus cuadros de la vida humana.

He aquí el resultado: una idea general (genérica), en la que convienen todos desde Balzac a Flaubert y Daudet. Otra idea puramente de carácter, de temperamento del autor, patrocinada por Zola y algún otro, empeñados en que ha de dominar el campo literario, como lo significa el autor, de *Nana*, en su obra *La novela experimental* escribiendo: «necesitamos aceptar el sistema filosófico que se adapta mejor al estado actual de las ciencias, el *transformismo*».

Si esto es verdad, si es real la existencia de esas dos tendencias que se adaptan bien a los nombres populares de *realismo* y *naturalismo*, no menos cierto es que importa muy mucho sacar la cuestión de ese terreno y estudiarla en los apelativos. En este concepto tenía razón el señor Díaz de Benjumea, al decir que «en esta nueva contienda empieza a pelearse... por nombres, sin entenderse tirios ni troyanos sobre su sentido y significación». Y al efecto cita algo de lo que ocurre al determinar el valor de las palabras *clasicismo* y *romanticismo.* En verdad que importa no llevar la cuestión a ese terreno. Muchas veces *le nom ne fait pas la chose* (ahora sí que viene bien este refrán), y sucede a menudo que por malos bautizos se llega a dudar de la naturaleza de la cosa. Por todo esto hay que estudiar el problema *sobre el terreno*, es decir ante los hechos.

Hacen bien los que escriben indistintamente Realismo y Naturalismo tomando las palabras en su acepción gramatical y en

cuanto vienen a decir lo mismo[1] y bien los que toman la segunda en su rigor filosófico, señalando así una tendencia impuesta por las ideas de época a la moderna manifestación del Realismo.

***

Pero el error está en tomar el Naturalismo como escuela literaria distinta del Realismo, siendo así que con aquella voz, usada según convenimos, sólo se designa la influencia de las opiniones filosóficas que el novelista mantiene, y que le hacen ver los sucesos desde un punto de vista especial; en todo caso esto obra sobre lo que pudiéramos llamar el principio de causalidad de la acción novelada, pero nada tiene que ver con los procedimientos literarios que son otra cosa algo más alta que las opiniones privadas del artista. Está dicho.

El Naturalismo no es escuela[2], es tendencia filosófica que se transparenta en el modo de apreciar las luchas el autor y el modo de darles explicación. Y en este sentido no sé cómo se colocan en esa tendencia muchos de los novelistas que se han empeñado en poner juntos los críticos. Hay que dejar a un lado esa consideración puramente científica que embaraza el estudio, y ver la cuestión del realismo desde el punto de vista exclusivo de la literatura; es decir como doctrina estética y como procedimiento de preceptiva. Para mí el nombre que mejor pudiera designar de un golpe el carácter de la evolución literaria que hoy se opera, ya que el de *Realismo* da lugar a equivocaciones, es el de *Experimentalismo.* Así se despren-

1. En este sentido empleó Arteaga la voz *naturalistas* en su obra de estética, oponiéndola a *idealistas.* Dice el autor que son *naturalistas* «los profesores de una facultad imitativa que no añaden cosa alguna a la naturaleza» (como materia sobre que obran, entendiendo por naturaleza el *conjunto de los seres que forman este universo*), en ninguna de las partes principales de la producción artística. Es decir, como escribe la Academia, acomodan sus obras o creaciones al genio o propiedad de las cosas «sin mezcla ni composición alguna, imitando la Naturaleza con propiedad».
2. A no ser que midiendo con un mismo rasero a todos los novelistas realistas contemporáneos, se quiera designar (como hacen algunos) con tal nombre toda la moderna manifestación del Realismo.

de de la lectura de Zola y en este sentido usa él la voz Natural (la realidad), como usó Céspedes[3] cuando decía:

Busca *en el natural* y si lo hallares

Importa hacer constar esto: que estudiar el carácter de nuestra novela desde el punto de vista filosófico y secundariamente en el literario; distinguir la preceptiva general de la escuela realista y la tendencia transformista, tinte filosófico dado a las obras de alguno de sus autores, como escuelas diferentes, es sobre ilógico, dado a tropiezos de clasificación.

Vengamos, pues, a concretar conceptos y términos, tarea cada vez más necesaria puesto que en el sentir público anda ya por muy corriente la distinción de *naturalismo* y *realismo* (no con mucha lógica ni buen acuerdo), haciendo a uno solidario de todo lo malo, y bandera al otro de todo lo bueno.

Y resaltando que Zola —propuesto como jefe de la escuela— tiene y reúne caracteres especiales que de todo otro le distinguen y separan (aún dentro de la unidad de preceptiva), forzoso es que tratemos por separado de él y con él de esa *desviación* del Realismo que llaman Naturalismo, sin dar siempre a la palabra su acepción filosófica, única que trae aquí lugar tal división. Este nuevo estudio nos proporcionará también el medio de precisar ideas y marcar bien el credo verdadero y altísimo del Realismo literario.

Pero conste que nos abstenemos de dar a la distinción entre *Realismo* y *Naturalismo* la importancia suma[4] que otros le dan; y esto porque lo principal es la doctrina común realista; y dentro de ella, el *determinismo* de Zola como punto de vista filosófico, forma una sola parte del movimiento actual en la literatura. No pocos autores van por otro punto. Ahí están los novelistas de estas tierras

3. Y Arteaga según va dicho.

4. Lo que hay aquí verdaderamente es que designando con tales nombres respectivamente la idea general de la escuela y la tendencia *positivista* (que se ha personalizado en Zola), nace una atroz confusión. Quizás fuera conveniente no distinguirlas con tales apelativos, que usándose por críticos, como sinónimos y representantes de la idea principal de la escuela (Clarín v. g., que no es sospechoso), pudieran torcer (y torcido anda) el entendimiento del público, formándose un concepto muy restringido y nada verdadero de las doctrinas.

y los ingleses y aún muchos de Francia con el mismo Zola a veces para probarlo.

***

Las opiniones encontradas respecto al apelativo de la escuela o de si hay dos escuelas —como quiere el señor Barcia— las ha resuelto por un laborioso análisis el distinguido profesor señor Blanco Asenjo, tratando el punto del «Realismo y el Idealismo en Literatura» en la desaparecida *Revista de la Universidad de Madrid* (año de 1874).

Conviene que analicemos el trabajo para su mejor comprensión y exposición[5]. Comienza el señor Asenjo por sentar la vaguedad que hoy reviste la disputa del *realismo*, vaguedad fundada en errores de palabra que —fuera de otros títulos de ignorancia— no son los primeros momentos de toda novedad, y especialmente en crítica, (como observa muy bien M. Lemaître), propicios a la exactitud y fijación precisa de las palabras, que luego han de ser técnicas.

Pasa enseguida el señor Asenjo a marcar las diferentes acepciones de la voz *realismo* y de su valor literario. Para unos —dice— significa tanto como una influencia o modificación de la forma. Para otros es el arte que se limita a representar la naturaleza exterior corpórea, ya en el hombre, ya en los animales, ya en las demás manifestaciones de la naturaleza. Según algunos (los que llaman *romántico cristiana* a toda literatura que está en oposición a la clásica y renaciente), *realismo* es la manifestación artística no cristiano-ortodoxa. Para muchos, el realismo se propone el estudio y representación de nuestra época. Y dice el señor Asenjo: son estas opiniones puntos de vista parciales o concretos del *Realismo*, hijos de no apreciar conjuntamente el fondo y la forma (la totalidad) de aquella manifestación artística. A veces —añade— hay quien en el fondo es *real* y en la forma fantástico, caprichoso y viceversa. En el tercer artículo de su estudio, comienza el señor Blanco Asenjo por establecer que la nota principal —conocida a *priori*— del *Realismo*, es su tendencia a imitar la naturaleza, tomando aquí

5. Nos colocamos para esto –sin que sea hacer profesión de fe filosófica- dentro de las opiniones espiritualistas del señor Asenjo.

la palabra Naturaleza como el conjunto de lo creado[6], (no como el mundo o *ser* opuesto a Espíritu y distinto de Humanidad). Luego, descendiendo a la consideración de partes y restringiendo ya la acepción de la voz Naturaleza a la de mundo físico, dice que esa imitación puede consistir: 1., en la copia del mundo sensible exterior, de la naturaleza animada o muerta *(Realismo-naturalista)*. 2., en la copia fiel y exacta de las pasiones y movimientos del espíritu, manifestándose en la naturaleza humana, *(Realismo-humanista)*[7]. Afirma esta división con las siguientes descripciones: «es el realismo *naturalista*, imitación detallada y precisa de cuantos objetos exteriores hay en la naturaleza, que estando al alcance de los sentidos del hombre, son por él percibidos y expresados bajo los preceptos de la más severa exactitud». El *humanista* «inspirándose en la naturaleza del hombre, tiende a su representación externa, bien en la reproducción de su imagen, bien en la fiel y aproximada pintura de sus pasiones y movimientos interiores».

Prescindiendo ahora del alcance de ciertas palabras que intercala el señor Blanco Asenjo en sus descripciones y dejando a un lado también la crítica que luego hace de la legitimidad o ilegitimidad del *Realismo*, convengamos que satisface su análisis, puesto que aclara ideas, clasifica voces que iban muy sin asiento por esos mundos, y resuelve dificultades de apreciación. Tenemos ya un concepto general del *Realismo* (muy conforme con el valor filosófico de la palabra)[8], y luego dos modos o *maneras* de ese Realismo a cada una de las que acudirán los autores según su carácter, tendencias o estudios particulares.

Pueden estar satisfechos los *naturalistas*, sí, hay, puede haber un *realismo-naturalista* que «*imitando* los objetos exteriores de la naturaleza» de un modo preferente y llevado de influencias filosóficas (el *determinismo*, que dice doña Emilia Pardo), hace hincapié en la influencia decisiva de esa naturaleza (el *medio*) en la vida

6. Así la toma Zola y con él muchos autores franceses. Sólo que para ellos, influidos por la filosofía positivista, no existen esas grandes divisiones de Krausse: Espíritu, Naturaleza y Humanidad. Todo es Naturaleza, es decir, mundo físico, o cuando menos, el mundo físico es el que impera.
7. Lo que se llama *psicologismo*.
8. En la concepción espiritualista, la Realidad plena comprende todos los seres físicos, espirituales y compuestos (Humanidad) más el Ser Supremo.

humana. Tal es la tendencia de Zola y de muchos otros, que no obstante son suficientemente *humanistas* (¿cómo no serlo?) para no caer en la «fría imitación, servil copia de la naturaleza», que dice el señor Asenjo. Y esto, porque si en algunas esferas del Arte (la Pintura v. gr.) se comprende la práctica exclusiva del *Realismo naturalista*, en la literatura, que es arte muy humana —y especialísimamente en la Novela que tiene por objeto al hombre y sus acciones—, no hay más remedio que dar en el *Realismo humanista*, reflejándose el otro en la pintura del medio ambiente y la influencia que a ese medio concede cada autor.

De todos modos, resulta que esa división del *Realismo* (voz más general, que no se presta a dos sentidos como la otra), en *Humanista* y *Naturalista* obedece a un punto de vista filosófico. Hay quien prefiere al *hombre* en cuanto ser libre, dotado de espíritu, etc., etc.; quien a la *naturaleza*; y vean Vdes., hoy nos vamos más por lo segundo, no en cuanto nuestro arte copia exclusivamente la naturaleza —repetimos— porque el arte humano ocupándose del *hombre* ha de tener en cuenta su dualidad (o a lo menos su entidad superior), sino en el aspecto de la influencia decisiva del mundo físico sobre los fenómenos morales, que las opiniones materialistas en filosofía, suponen al fin, como efectos de aquel. En el aspecto literario de la cuestión solo hay, e importa en mucho, el principio general del Realismo, indiviso, uno y total que diría algún filósofo: la *verdad* del fondo y la *precisión* de la forma, es decir, la exacta correspondencia de la imagen representada y el objeto real que representa.

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 5 de junio 1886, nº. 179, pp. 359, 362-363.

Todo esto que aparece por fin tan arregladito y lógico, constituye la más atroz baraúnda en las innumerables críticas (o lo que sean) del Realismo, tan abundantes como los artículos sobre el *bacillus* del cólera que le llovieron despiadadamente al señor Letamendi. Faltando un criterio seguro y constante, que distinga las cosas siempre del mismo modo, ora se toma (sin cuidarse ni aún de advertirlo) la palabra *naturalismo* en su acepción gramatical (como equivalente de *realismo*), ora en su sentido filosófico. Zola prefiere la voz *Naturalismo* y hace bien, teniendo en cuenta el punto de vista desde el cual la considera. En cambio Brunetière, que titula una de sus obras *Le Roman naturaliste*, dice luego: «no se puede disputar al *realismo*, *naturalismo*, *impresionalismo* o como quiera llamársele...». Añádanse los que no saben siquiera lo que significa *naturalismo* y lo usan como más moderno, al par que otros toman la palabra *Realismo* de muy antiguo usada para designar cierta manera *pictórica*[1], y a ver quién pone de acuerdo todas esas *apreciaciones libres y personales.*

Lo que hay sí (y entristece el consignarlo) es una rabia feroz, un apasionamiento mayúsculo, que ciega los espíritus y les hace pensar cosas tan descabelladas, como impropias, con respecto a muchos de los mismos pensadores.

Repetidos ejemplos tenemos en nuestra patria, de críticos que juzgan a Zola sin haberlo leído, sin querer leerlo. Y en la misma Francia ¡qué confusión! Ahí está Fernando Loise con su *Campagne contre le Naturalisme*, a pesar de la cual confiesa, sin que nadie se lo pida, que «es preciso estudiar no sólo las *influencias* nefastas, sino también las bienhechoras, del medio social, de la *herencia* y sobre todo de la educación, que ejerce en bien o en mal tan gran ascendiente sobre el destino humano». ¡Oh determinismo! ¡Y esto defiende M. Loise!

Por eso se explica que Brunetière, el gran Brunetière, el crítico de *La Revue des deux mondes*, enamorado de los clásicos del siglo

1. Hablando de la escuela holandesa, por ejemplo, y como caso curioso en *El Siglo Ilustrado* (1867) a propósito de una obra dramática terrorífica, *La casa del gaitero.*

XVII y descontentadizo en cuanto se trata de contemporáneos, después de hablar pestes de Zola; poner a Flaubert y aún a Daudet en segundo lugar diga cosas como estas: «lo que no se puede negar al realismo, naturalismo, impresionalismo o como quiera llamársele, es que no hay otro recurso de salud y seguridad para el artista y para el Arte *que la exacta imitación de la naturaleza.* Ahí está el secreto de la fuerza y también —no temamos decirlo— la justificación del movimiento que lleva a todos nuestros escritores, desde hace algunos años, desde las cimas nubosas del romanticismo del ayer, al llano campo del realismo». Esto dice Brunetière, señores críticos, el Brunetière de *Le Roman naturaliste.* Y no es culpa del *Realismo* si luego, arrepentido de esta declaración, empieza a dar tajos y mandobles a los novelistas contemporáneos, aunque últimamente en *La Revue des deux mondes* ha explicado su crítica del modo siguiente: «*Parnasistas y naturalistas* trabajan en la misma obra, son hermanos enemigos, pero al fin hermanos. Y por un rasgo último que remata el parecido, *después de haberles concedido las premisas* que nos piden, cuando quieren sacar *conclusiones inadmisibles* de ellas, empieza la discusión; o mejor, cuando sus obras vienen desgraciadamente a contradecir las teorías, de las que nos dan las tales obras como la aplicación y la prueba».

Y así se hace, cuando se entiende la cuestión. Atáquense exageraciones y todos iremos a una; pero confundirlas con el principio *(las premisas)* o inventar lo que nadie ha pensado, ni es crítica ni cosa que lo valga.

Hora es ya de que empecemos a ver en los autores lo aprovechable, lo útil que contienen para la historia y el adelantamiento de la estética. Pero esto no se hace fijándose preferentemente y encarnizándose con los defectos, sino estudiando a conciencia la significación literaria de los autores, su estilo, sus modos de ser, sus *maneras,* aficiones, bellezas, filiación filosófica y co-circustancias de su vida, que a tanto fuerzan casi siempre.

***

Y vengamos ya a estudiar en Zola todo eso que pedimos, y con especialidad su tendencia Realista *naturalista,* de la que muchos hacen escuela literaria perfectamente definida y distinta del Realismo.

IV
EL REALISMO-NATURALISMO
ZOLA

Va siendo costumbre y corruptela desgraciadísima en nuestra patria, juzgar de un autor por la rápida lectura de una sola obra, sin tener en cuenta ni hacer memoria de las demás, como del carácter, costumbres, historia e ideas del criticado, ni menos colocándose en su punto de vista; circunstancias todas, muy dignas de notarse y de no ponerse en olvido. Suele un autor significarse por más de su concepto y a todos hay que atender para formar cabal idea de su personalidad; hay no pocas veces diferencias entre el *artista* y el *hombre*, y como *hombre* y *artista* débese considerar al autor, so pena de flaquear el juicio y sacarle incompleto y contrahecho. No siempre se manifiesta de un modo libre el espíritu y verdadero modo del que escribe, sino que a las veces, le fuerzan en cierto sentido ideas, circunstancias y situaciones, que pasajeras y contrarias al genio del artista, hácenle mostrarse muy otro de como es en realidad y se hubiera mostrado libremente.

Todas estas consideraciones ocurren al hablar de Emilio Zola, e importa mayormente traerlas a examen, por lo cuestionable de la importancia y carácter del autor de *Nana* y *Les romanciers naturalistes.*

Zola es un revolucionario —dice su biógrafo Guy de Maupassant[2]— y en verdad que le sobra razón. Tiene lo característico de las revoluciones: 1a fe en su fuerza y la pasión de su ideal. A pesar de ello, el carácter de Zola no es apresurado sino metódico; se enfurece en sus trabajos críticos con una calma segura, trabaja con la tranquilidad y arreglo de aquel doctor alemán de *Los millones de la princesa.* Cuando allá en sus comienzos, revolviendo papeles en la librería de Hachette, se convenció del poco mérito de sus versos decía, con esa mezcla de audacia e ingenuidad que aprovechan los Aristarcos para introducir la palabra orgullo: «¡Y bien! Si no soy un gran poeta seré a lo menos un gran prosista». Por eso Zola no desmaya ante la censura, antes se agiganta y se extrema; de aquí sin duda sus defectos. Tiene sobra de vitalidad literaria, que

2. *Célébrités Contemporaines. –Emile Zola*, par Guy de Maupassant. –París, 1883.

diría un positivista de frases hechas. A esta vitalidad debe sin duda Zola su fama y su verdadero mérito; por ella ha reunido caracteres generales del nuevo movimiento literario y conquistado esa jefatura tan discutida. Ocurre que las ideas aparecen en el mundo de un modo fragmentario y silencioso, corriéndose de individuo a individuo con el carácter de simples opiniones, hasta que un hombre más osado o más perspicaz que los otros, se alza con ellas y forma bandería, a que vienen todos aquellos que siempre pensaron a su sombra, aunque no se dieran cuenta de ello. Tal ocurre con Zola y tal es su principal mérito y su aspecto más notable para el Arte, fuera de los lugares comunes de *inmoralidad y repugnancia* en que se ha encerrado la crítica de calzón corto y estilo académico.

Por esto, pues, la verdadera cuestión aquí no es criticar a Zola con Zola. No cena Lúculo en casa de Lúculo. Es ya Zola ante el Arte. Por eso no se trata de si los autores caben dentro del molde que él trazó: lo que hay que averiguar es si Zola se compadece con los eternos principios del Arte y su manifestación hoy día. Se ha creído que el autor de *Les Rougon Macquart* es una *escuela*, importa consignar que la escuela (dirección literaria) ha existido siempre, y Zola, discípulo de ella, aunque discípulo aprovechado, bien podía haberse desviado y ser, como es en sus obras, una especialidad, un *temperamento*. Se trata de un autor ante un principio: el principio de lo *real* que él mismo proclama y ha sintetizado. Y bueno es en este punto, recordar que Zola no se tiene por el *mejor* novelista de su género, ni cree que exista personalidad alguna mereciendo tal título.

Pero sobre esto hemos de volver más despacio.

Veamos ahora cómo se desenvuelve la fisonomía literaria del autor de *L'Assommoir*. A un lado los datos biográficos (de todos conocidos y publicados en todos los diarios y revistas), y viniendo a las obras, hay que observar que en sus primeros ensayos de versificación dejó ya percibir esa tendencia científica que informa la mayoría de las obras contemporáneas (lo *trascendental* que tanto teme Luis Alfonso). La poesía de Zola miraba más a la ciencia que al amor o que al arte —dice Maupassant[3]. En 1864 publicó sus

3. Bartrina entre nosotros fue un Zola en este punto.

Contes a Ninon y en 1865 *la Confesión de Claude*, según Vapereau[4] «novela del género fisiologista que marcó la dirección preferente del espíritu de Zola».

La lectura de Balzac, y las meditaciones del futuro autor de *Nana* ante la frialdad del público, dieron sin duda nueva dirección a sus ideas. Aquel amor por la ciencia (mejor, por la penumbra de la ciencia, ese punto medio de duda y poesía de los problemas insolubles o por resolver), tomó carácter sistemático, dando pie a la idea del famoso ciclo: *Les Rougon Macquart: histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* —calcado, y esto es apreciación general de los críticos, en la *Comedie humaine* de Balzac— y en cuya composición entran muchos considerandos de los que el político no es el menor.

El mismo Zola dice: «Fisiológicamente, los Rougon Macquart, son la lenta sucesión de los accidentes nerviosos que se declaran en una raza por consecuencia de una anterior lesión orgánica y que determinan, según los *medios*, en cada uno de los individuos de esta raza los sentimientos, deseos, pasiones, todas las manifestaciones humanas naturales e instintivas, cuyos resultados toman los nombres convencionales de *virtudes y vicios*». He aquí bien marcada la tendencia transformista, de la cual, si bien confesado en *Le Roman experimental*, se rectifica después en otra parte.

Aún su frase acerca del asunto tiene un sentido menos seco y doctrinal de lo que algunos creen. Dice Zola: «No podemos librarnos de la curiosidad inquieta que nos lleva a querer conocer la esencia de las cosas (curiosidad que es de época y no de él solo) y necesitamos aceptar el sistema filosófico que se adapta mejor al *estado actual de las ciencias*, el *transformismo*». Esta aspiración de fundamentar la novela, la lleva consigo el carácter de nuestra sociedad, gustosa de manjares fuertes, aunque no los digiera; es la misma por la que desea Gener la aparición de la poesía positivista, que ha preludiado madama Ackermann en sus versos: «Durer n'est rien. Nature ô creatrice, ô mère!».

De este tributo al espíritu de época, que reconoce Zola, nacen sus exageraciones y ¡ay! también su popularidad. Duélese Emilia Pardo de que Daudet haya alcanzado la popularidad del *Nabab*

4. *Dictionaire des contemporaines*. –Letra Z. –p. 1880. –París 1870.

por las alusiones políticas que encierra, mínima y no mejor parte de la obra. Duélome yo más aún, de que Zola sea tan conocido, justamente por lo defectuoso de sus obras, que se ha hecho, para la crítica de gacetilla, carácter principal y mérito (en contra), el más superior que aquel presenta.

Y sin embargo. No es este el giro y el temperamento de sus novelas, aunque parezca desearlo, ni aún en su preceptiva, forma principio superior, ni es más digno de observarse. En España se la conoce por tres o cuatro novelas, especialmente *Nana* y el *Assommoir*, a que debió su mejor fama. Otra cosa no sé yo que se lea con afán ni se propale mucho. En Rusia se le considera prototipo de novelistas. Pero ni aquí ni en otra parte, se cuidan mucho de Zola como crítico. Sólo hay trozos de su *Roman experimental* traducidos en algunos periódicos. De lo demás nada. Ni los *Documentos literarios*, ni los *Novelistas* (romanciers) *naturalistas*, ni *Mes haines*, ni *Le Roman experimental*, *Une campagne*, o *Nos auteurs dramatiques*, *Le naturalisme au théâtre*, etc. Con mejor acuerdo el Sr. González Serrano en su *Naturalismo artístico*[5] apenas toca lo de la *moral* y el *asco* y estudia las notas que Zola expone como características de la creación literaria: *impersonalidad* y *verdad*, *observación y experimentación*, notando a este propósito lo del *pesimismo*, el *determinismo*, la *fenomenología*, etc. Recordemos antes de entrar en el examen de este punto, que Zola, según va dicho, no se considera el mejor y *verdadero* novelista del naturalismo, y que a pesar de su respeto a Flaubert (*la grande image de Flaubert*[6] que dice en una carta a un su amigo, de fecha 24 mayo 1880, época en que murió el célebre autor de *Madama Bovary*), y a pesar de su frase ya popular acerca de Daudet, cree que el gran novelista está por nacer, que falta aún el genio que sintetice todos los elementos que la sociedad actual le presenta, y produzca la novela del siglo —idea poco absoluta, que vemos adoptada también por *Edmundo de Goncourt* en el prólogo a la novela *Les frères Zemganno.*

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

---

5. *Cuestiones contemporáneas. –El Natural artístico.* –Madrid. -1883.
6. El crítico Ignotus en el *Fígaro*, discutía, no hace mucho (marzo 1883) el carácter de Flaubert como primer antecesor del naturalismo. Para Ignotus merece mejor aquel título, Goncourt.

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 19 de junio 1886, nº. 181, pp. 399.

La primordial idea de Zola se resume en la siguiente conclusión de uno de sus biógrafos:

«Todo lo que no es exactamente verdadero es deforme, es decir, resulta un monstruo. De aquí a afirmar que la literatura de imaginación solo produce monstruos no hay más que un paso». En este punto está Zola identificado con el espíritu de la crítica moderna.

Todas conciben hoy —dice el Sr. González Serrano en una nota a la que hay que poner reparos si bien ligeros— que es absurdo entender que el poeta (literato) *crea*, en el sentido de educir o sacar de la nada, y todos convienen en que *crea*, en cuanto *toma los elementos para su obra de la realidad* y de la vida, *combinándoles* artísticamente (dándoles forma, diríamos nosotros). Combinar según ideas, tal es el sentido de la creación artística, distante *todo orbe* de la imaginación calenturienta y arrebatada, que pretenda, según decía nuestro Espronceda en su delirante protesta contra las reglas, *cantar lo primero que le salte a la mollera.*

El cometido, pues, del artista es pintar *la verdad* o mejor pintar con verdad, lo cual no excluye a que cada cual ofrezca esta verdad por un aspecto (la verdad relativa, parcial de los sistemas filosóficos), hijos de las condiciones del autor, producido por el cristal con que la mira. Por esto dice Zola que una obra de artes es «un rincón de la Naturaleza visto a través de un *temperamento*» y esto porque la verdad absoluta no existe conocida de hombre alguno. El Sr. González Serrano se queja de esa frase de Zola y no hay motivo. Creo yo que la palabra naturaleza la toma el autor como sinónima de la creación entera, no de una parte del Universo (el mundo físico) y así se ve confirmado en sus novelas.

En cuanto a lo de Temperamento, antes que peligroso es bueno y ciertísimo, pues que consagra la *personalidad* del autor ante los elementos de su obra, personalidad que se llama *estilo* o *carácter propio*, en el tecnicismo literario, *la turquesa* de que habla doña Emilia Pardo Bazán. Esto explica la contradicción que algunos ven entre las novelas de Zola en que resaltan *su genio personalísimo* y esa nota de *impersonalidad* que él consagra como imprescindible a toda creación literaria. Y sin duda que el autor no debe dejarse ver tanto en la obra, que vuelva a las jeremiadas o alegrías insulsas

del romanticismo o a conquistar el nombre de *Valera con faldas*. Es preciso que presente la acción al lector con toda la ilusión posible, sin que se vea el hilo que mueve *les marionettes*, pero dejándose sentir, como la risa simpática de Daudet tras sus personajes o la crítica velada de Galdós tras sus cuadros de costumbres. «El *temperamento* —dice bien Maupassant— es el sello de fábrica, y el mayor o menor talento del artista, imprimirá más o menos originalidad a las visiones que nos traduce». Apuntamos como cargos contra Zola esas profecías de lo porvenir de la novela que ha de parar en fotografía; pero no el que llame a la novela *estudio*; porque lo es y más ha de serlo, so pena de graves caídas o fantasías exageradas, y esto, sin necesidad de caer en lo transcendental ni en lo sentenciosamente fatigoso, de obras como *Marcos de Obregón*, pero sin dar tampoco en *Estadísticas*; y había que ver cómo entiende Zola la palabra *Estadística*.

Viniendo ahora a la *observación* y *experimentación*. Nada más justo que se recomienden ambas condiciones. Nada se relata mejor que lo que se ha visto, sobre todo si se ha visto bien, que es lo que quiere al realismo (de lo cual se tratará más despacio luego). Pero falta aquí otra condición esencial, según el Sr. González Serrano: la *intuición*. Sin duda que no la cita Zola. En cambio cierto es que la usa en sus obras y seguros estamos que no ha de tener la paciencia de Daudet en seguir a un sujeto por calles y plazas durante todo el día, solo para conocer sus costumbres y exacto modo de vivir; ni como él, apuntará Zola del modo más minucioso antes de acostarse «los sucesos y particularidades que notó durante el día».

(*Se continuará*) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 26 de junio 1886, nº. 182, p. 414.

Además, Zola frecuenta poco el mundo y vive casi siempre en su casa de Medán. También a este propósito habría que observar, si la experimentación no pasa de los hechos nudos, o va a su relación, enlace y consecuencias. En este punto se reprocha a Zola su advertencia de que el hombre es producto del suelo y del aire. Dados los antecedentes positivistas de Zola nada más natural que esta idea que entra de lleno en la concepción del *determinismo.* Viene en apoyo de la crítica y en desfavor de Zola su afirmación que ha pasado a ser vulgar y dice: «Igual determinismo debe regir la piedra del camino, que el cerebro del hombre». Pero observemos primeramente lo vago del párrafo en que esto afirma Zola, y enseguida, que no es conclusión de tal aserto la inmovilidad de los tipos de la novela, desmentida en las mismas obras de Zola y en el principio general del transformismo, lucha por la existencia y selección, que se da generalmente entre el medio y el hombre, según sean concomitantes o contrarios. Es la lucha eterna de adaptación y moldeo, que produce esos *contrastes* de Juan Valjean en casa de Mgr. Bienvenido, que dice el Sr. G. Serrano, y esos sobresaltos y caprichos de carácter de los asesinos en *Teresa Raquin* o de *Nana* o del cura *Mouret.* De modo que en lo tocante al arte no hay que replicar. Es esto una opinión filosófica de Zola, que no es caso de discutir en este sitio. Se dice que el grave error del autor de *Nana* está en fundamentar sus novelas sobre la base de una doctrina no demostrada ni asegurada de certeza. Y digo yo, ¿qué hay alguna infalible, cuya verdad real nos conste? Pero hay otra cosa. Zola, artista antes que nada, ha ido naturalmente a la filosofía más poética, al género de estudios que aún no sistematizados se prestan más a la hipótesis. No digo que el gusto de la época haya dejado de forzar la inteligencia de Zola como la de muchos, hacia esas ideas; y a Zola aún más, la consideración de que la psicología, ciencia de tanto influjo en la novela (tal que hoy se llama ésta psicológica), debe sus adelantos más notables a la escuela experimental de Alemania e Inglaterra, que tan nuevos y anchos horizontes ha descubierto. Esto, fuera de las convicciones plenamente científicas que Zola pueda tener.

En los factores del arte naturalista que Zola reconoce, la *acción*, las *circunstancias* y el *carácter*, señalan las segundas «la ley inflexible del medio que rige la acción», y yo creo (al contrario quizás del Sr. G. Serrano), que ese medio no es siempre físico, antes muchas veces es moral, es la *atmósfera* que forman la educación, los amigos, el género de vida, profesión, etc.[1], cosa demostrable con textos del propio Zola.

Otro elemento digno de atención en Zola, sobre todo por la importancia que le ha dado la crítica, es el pesimismo. Hay que confesar que esta es la impresión que de la lectura de sus obras produce, y algo dice de ello en sus críticas. Por este lado es censurable Zola, aunque no deba ni pueda extenderse la censura a toda escuela, llámesela de este o el otro modo. Pero en las novelas del autor de *Le ventre de Paris*, hay que observar que esto se mitiga, puesto que Zola no pinta toda la sociedad sino una parte de ella, el caso patológico (y no siempre, según veremos luego) sin querer esto decir que todo sea patológico, como cree doña Emilia Pardo. Lo que quizás, sospecho yo, hay en Zola, en este punto, es algo de odio a la aristocracia y no poco de lástima a la burguesía, como de desprecio al populacho[2]. Él explica esto —justificando su aprecio por lo enfermo y malo— diciendo:

> Odio a los individuos nulos e impotentes, me molestan... No conozco nada más irritante que esas bestias que se balancean sobre sus dos pies, como los gansos, con sus ojos redondos y su boca abierta. No he podido dar dos pasos en la vida sin encontrar tres imbéciles y por eso me entristezco... Odio a los hombres que se encierran en una idea personal, que van en rebaño estrechándose unos contra otros, bajando al suelo la cabeza para no ver la gran claridad del cielo...

De lo que resulta que Zola es casi un Marcial de *La Pasionaria*. Látigo vivo de las miserias sociales[3].

Pero hay algo en el autor de *Les Rougon Macquart* que a primera vista choca con gran parte de sus ideas estéticas y con muchas de las opiniones y deducciones de sus críticos; y es la tendencia al poema, el simbolismo muy notable en ciertas novelas de Zola y a

1. El *medio* interno, que dice Brunetière.
2. ¡Hay tanta miseria moral en cada *clase*!
3. Lo que tiene Zola es un vivo sentimiento de la moralidad, que le lleva a la intransigencia.

que quizás se deba ese recrudecimiento o acumulación que observa Emilia Pardo a propósito del mismo. Con esto tal vez satisface Zola la universalidad del arte; pero de todos modos choca esa condensación de carácter y esa segunda intención un poco alegórica de ciertas obras suyas. Maupassant atribuye esta tendencia a la levadura romántica que queda en Zola, «hijo de los románticos, romántico él mismo en todos sus procedimientos», lo que le lleva a «engrandecer, aumentar, hacer símbolos de los seres y las cosas», recordando sin duda sus primeros ensayos poéticos o influido de su afán dramático que le ha costado bastantes caídas. En este punto es más realista Daudet, como Pérez Galdós, cuyos tipos son sencillamente individuos, sin mucho de superposiciones, al modo que suelen ciertos de nuestros novelistas en ciertos personajes de sus obras, dibujados con más pasión que amor al arte.

Lo que sí creo que es esto del simbolismo, peligro grave de estos tiempos, quizás la forma más temible del trascendentalismo, peligrosa de usar, aunque halague con el recuerdo de autores celebrados cuanto poco leídos por estas tierras.

Y ya que hemos hablado del afán dramático de Zola, bueno es consignar que es esta una de sus preocupaciones. Se duele de no haber encontrado la fórmula nueva del teatro, pero no ceja en dar obras a la escena.

Es una debilidad de grande hombre, que tiene más de un ejemplo.

En cuanto a la frase de Zola, aunque hemos de ocuparnos luego, bueno será adelantar que no está él muy contento de su estilo laborioso, cargado de adjetivos, brillante, pero fastuoso, aunque crudo. En esto concuerda con las modernas tendencias a la sencillez del lenguaje.

De la moral... haremos capítulo aparte.

Y vamos ahora a echar un vistazo a la crítica —una vez delineada la figura literaria de Zola— para con su examen fijar mejor los alcances del autor de *L'Assommoir*, gigante invencible, bravo, un don Juan de la literatura, que la frente alta, sereno y forzudo, desafía a sus enemigos y se crece ante las diatribas.

V
ZOLA Y LA CRÍTICA

Zola tiene muchos enemigos y no hay que decir si esto aumentará a ojos del público lego los defectos del autor de *Le Roman experimental.* Ódiale Brunetière, le denosta madama Adam, llueven sobre él resentimientos y artículos de amor propio picado o ignorancia culpable y no faltan calumnias; y si no que lo digan Loise, Cánovas y Mañé y Flaquer. Pero hay que confesar que de entre todos estos señores apenas alguno dice algo formal de las teorías *zolistas.* Tengo para mí que sus mejores críticos son los que han comenzado defendiéndole y no echando pestes antes de haberle leído, con la circunstancia agravante de olvidar a todo otro autor de literatura que en su tiempo fue un Zola ni más ni menos; y todo como si Zola fuese un caso raro, un monstruo como dicen del señor Cánovas los periódicos chirles.

Pasando por todo ello, hay que tener la paciencia de leer todas esas diatribas y desahogos que, a Dios gracias, sí paran alguna vez en razonamientos sosegados y racionales. Esto presente, bueno será echar un vistazo que no resultará perdido del todo; antes, servirá para acentuar el carácter literario de Zola y determinar mejor sus doctrinas estéticas.

Comienzo por Mr. Ferdinand Loise, autor de un librito[4] que se ha vendido muy deprisa en Francia y cuyo defecto es quizás ser demasiado filosófico, tal que a vueltas de mucho razonar hay momentos en que no se entiende el mismo autor.

Dice de antemano Loise, que sólo se dirige contra el naturalismo de Zola[5] y bien lo prueba, diciendo que Balzac no es naturalista (lo que no sé es el alcance de esa voz para el señor Loise) porque es psicólogo; es si *realista* (como dice Menéndez Pelayo de Pereda) a la manera de Daudet y Flaubert porque pinta las impresiones del alma como las del cuerpo. Elevando más allá sus paralelas, dice Loise, uniendo nombres, que Zola y Hugo (fijarse bien, Hugo) pintan *marionettes* que adornan con sus propios sentimientos: es decir

4. *Une champagne contre le naturalisme.* –París 1883. –H. Oudin ed.
5. En esto más racional que algunos críticos de estas tierras que hablan a la vez de Zola y la escuela.

que son *subjetivos*, personales. Ahora lo que debe probar el autor es que lo *personal* está reñido con lo *real*.

Ni es más cierto que el *naturalismo* no retrate la Naturaleza, porque consigna verdades (observación) particulares, que no están en armonía con lo que todos los hombres han podido observar en la Naturaleza y en la sociedad humana. Entendámonos, ¿qué se quiere decir con lo de *verdades particulares*? ¿Las observadas por el individuo? Pues no veo otro medio de saber. ¿Qué sería de la opinión colectiva sin los conocimientos individuales? ¿Se alude a lo restrictivo transformista de la idea de Zola? Pues, sobre lo que va dicho añado que no es él solo creyente de tal fe, y pueda el señor Loise borrar esa palabra de *todos los hombres*. ¿Trátase quizás del punto de vista pesimista y patológico de Zola? Pues digo que es un aspecto real de la sociedad, aunque no sea toda la sociedad; ni Zola ha pretendido que en sus novelas está todo lo real, sino *algo real*. Táchesele de su preferencia por el *caso patológico* (a él solo), y no de que falsea el ser natural del hombre.

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 3 de julio 1886, nº. 183, pp. 427 y 430.

Añade el autor que la *escuela* nueva desdeña el ideal. Pero entendámonos. ¿Qué es ideal? ¿La verdad general, es decir, la verdad de época? Pues no la desdeña. ¿La perfección suma? Pues a ella tiende, y si Zola lleva equivocado el camino no es a sabiendas de seguro. ¿Lo que no existe sino en idea, en el entendimiento? Pues tiene buena razón en desdeñarlo, porque es quimérico puesto que no responde a una *realidad* concreta[1].

Y dice Loise: «en el arte sólo se reconoce la *verdad humana*, objetiva si se representa por personajes distintos del autor, *subjetiva* si por este; y (en la epopeya o drama) la *verdad de las costumbres*, del medio ambiente». La perfecta obra de arte (y ciñéndonos al punto en que se encierra la disensión) la perfecta novela, según la *nueva* escuela, ha de amar una y otra verdad. A bien que no sé yo *verdad de costumbres* independiente de la *verdad humana.*

Táchase a Zola de materialista, por lo menos de que rechaza la idea religiosa, la idea patriótica, humanitaria. Y sin embargo no hay nada de esto. Quéjome yo, si acaso, de la inmovilidad de Zola, de su estado indiferente ante las opiniones propias que deja a un lado (como Spencer la idea del *Ser supremo*). Y a fe que no hace mal, pues que vienen a embarazar el libre desenvolvimiento de la acción. El artista debe pintar con imparcialidad todos los personajes de su obra, sin decidir de sus ideas, sin decir si el hombre es todo materia o entra en él el espíritu (como sustantivo) y expresando únicamente sus actos, los hechos, dejando la cuestión de origen, como hacen muchos buenos autores que huyen de convertir toda cuestión en cuestión religiosa o patriótica, y tratan a los hombres como son, sin contrahacerlos a gusto de sus ideales o pasiones, según cometen algunos, con los consabidos doctores o mozalbetes racionalistas.

Mas en razón, dice Loise que es «preciso estudiar no solamente las influencias nefastas sino las bienhechoras del medio social de la herencia y sobre todo de la educación que ejerce en bien o en mal tan gran ascendiente sobre el destino humano». Con esto hay

1. Vid. cap. V. *Lo que no es el Realismo.*

que perdonar a Loise sus equivocaciones apuntadas; y más, cuando justamente indignado dice «que no es legítimo verlo todo malo de un lado, como el naturalismo (recuérdese, el *naturalismo* de Zola)[2] o todo bueno como el *idealismo* puro».

Prosiguiendo en estas citas —y dejando para otro lugar la cuestión de lo *feo* y lo *malo* en el arte— copiamos con verdadero placer dos trozos que se leen en Loise, y dicen:—«¿Queréis ser verdaderos al pintar a vuestros contemporáneos, sin salir de la realidad? Contentaos con evocar los recuerdos y poner en escena las personas que hayáis conocido y los hechos de que habéis sido testigos, en el medio que ocurrieron». —«El objeto del arte es la expresión, es decir, la idea o el sentimiento que despierta o causa en nosotros *la materia sobre que se ejercen las facultades* creadoras». Por esto lo *subjetivo* va siempre con lo *objetivo*. Tenemos pues, que un autor de *Une campagne contre le naturalisme* se limita a criticar ciertos defectos de Zola (aunque los aumente en algo) pero acepta las ideas de la revolución literaria, lo que él llama *realismo*, al revés de muchos de nuestros parciales y no muy avisados críticos.

Viniendo a ellos (que no todos son como digo) encuentro en el libro del Sr. Barcia Caballero, *La cuestión palpitante*[3], una síntesis de sus ideas sobre el asunto, todo después, de un laborioso análisis. «Creo que es el *naturalismo* —dice— una escuela literaria[4] que defiende y practica el arte transcendental, de *fondo* pesimista informado de materialismo y de *forma* sistemática caracterizada por la elección de asuntos». Tomando esto como resumen de las ideas de Zola no va descaminado, siempre que se hagan las salvedades que anteceden sobre lo de *pesimista* y *materialista*. «El *realismo* literario —añade— consiste en pintar, narrar y describir escenas *reales* (que *son o* viven en el universo mundo, dice en otro lado) en las cuales intervienen escenas *reales* también, que tienen por lugar de su desarrollo este mundo *real* en que habitamos». «Esto —sigue— no lo hace el *naturalismo* (léase Zola) porque sus marcos

2. Obsérvese que aquí ya la voz naturalismo designa no sólo la tendencia *determinista* sino también el pesimismo que quiere verse en Zola.
3. *Cartas a doña Emilia Pardo Bazán*. –Santiago 1884. –Pags. 34 y 42.
4. Dijera mejor una *tendencia*, entendiendo por naturalismo el determinismo de Zola.

son sobrado estrechos». Pues ya lo creo, como que son parciales. La crítica fuera legítima si intentaran aparecer totales, cosa en que no piensa Zola.

De Cánovas, Benjumea, Luis Alfonso, Mañé, etc., ya hablaremos al referirnos a la doctrina general realista, porque barajan de lo lindo a Zola con los otros y lo bueno con lo malo.

***

La verdad es —repetimos— que Zola ha sido mal estudiado, no por falta de suficiencia en los críticos, sino por sobra de parcialidad.

Hay que ver a Zola como novelista y como crítico. En el primer respecto, conformes que en Zola se admira más y hay más belleza por su *forma* que por el *fondo* y en esto casi que acierta el señor Mañé y Flaquer. Lo que yo aplaudo de Zola y todos admiramos es la frescura y fuerza de color, la luz admirable, los detalles perfectísimos con la *naturalidad* de la acción. Y si se leen con placer ciertos trozos de *Nana*, *L'Assommoir*, *Teresa Raquin*... (lectura que no es exclusiva de los clientes de la curiosidad incontinente y del apetito culpable de la fruta vedada, entiéndalo el señor Mañé)[5] no es por lo que en sí representan, sino por la verdad de la pintura, lo exacto de la traslación, lo apropiado del estilo en sus giros, color, voces... Esto es lo que debe perseguir el escritor, no falsificando la verdad en modo alguno, ni contraponiendo académicamente el Arte a lo *real*, pues que al fin el Arte es expresión de la Naturaleza y del Hombre según los medios que el autor tiene a su alcance. Aquí está el mérito y el genio del artista. Sentir lo externo como es o a la manera que el común de los hombres lo siente, asimilárselo, y decirlo después sin artificio, de modo que cada lector vea en la obra algo de lo que él siente o ha sentido, piensa o ha pensado, sobre el mismo objeto. Esto es lo primero en el Arte.

Poco importa que cada autor tenga su punto de vista, mire a la realidad (*natural* o *humana*), por un lado solo; si es que este lado exista de hecho, tiene verdad en la vida y con verdad se dice.

---

5. Esos clientes bien saben que hay sobra de materia para su curiosidad en los autores idealistas. Eso de la moral es china que no deben tirarse unos a otros. Todos tienen el tejado de vidrio.

Y cuenta que no se legitima aquí la pintura de ciertas cosas y actos poco edificantes, no se pide que de continuo se usen y por sistema se tomen (¿quién piensa en ello?), pero se toleran si están bien hechas, si tienen realidad y no son delirios del vicio estragado. Hay más: en esto de lo *real*, la prudencia del autor entra para mucho; y de aquí que quien defiende y lee a Zola, no hace lo propio con Crebillón, y acepta a Horacio en sus Odas *A Glycera*, a *Lydia...* como le rechaza en las *A una vieja libidinosa.* Si Zola falta por aquí, el pecado es de su tendencia en querer hacer de sus novelas una tesis científica; con este motivo aduce los hechos que le son útiles, como un médico los casos que comprueban su doctrina; con este motivo pinta Zola esos cuadros de costumbres depravadas, no por esto desgraciadamente menos verdaderas, pero nunca le guía en esto el cinismo de un Crebillón (hijo) o un Sade.

No escribe Zola —como no ha escrito Picón su *Hijastra del amor*, créalo el señor Cánovas— para halagar pasiones, sino para aducir datos. Es pues su falta, *falta de sistema*, exclusivismo de doctrina, que en Zola se tolera hasta cierto punto, aunque no tanto como pretende el señor Z. prologuista de traducciones *zolistas.* Querer hacerla norma o *ideal* último de todo el arte literario (de la novela en este punto), ese es el error.

Y conviene insistir en esto que es a mi juicio la nota más llamativa de Emilio Zola como novelista y también el peligro del *Realismo-naturalista* y hasta del *humanista*, en cuanto se informa del determinismo. El autor de *Nana* parece llevar por lema esa máxima de Bernard que pone en sus obras el Sr. López Bago: «La moral moderna consiste en buscar las causas de los males sociales, analizándolos y sometiéndolos al experimento». Tal procedimiento aplicado en la novela e influido de la moda de la inmoralidad sexual, que es del siglo y viene desde Dumas, Sue, Soulié y Sand hasta Balzac. Flaubert, Goncourt *(La fille Elise, Cherie)*, Daudet *(Sapho)*, Galdós *(La de Bringas)*, Picón, Pardo Bazán, Bago y hasta Alarcón *(La Pródiga)*, es lo que produce esa *extrema izquierda* del Realismo, que dice un autor, esa tendencia *naturalista*, según el modo grosero con que la entiende y la proclama el vulgo. Y digo esto, porque es discutible según va indicado, que ese *parti-pris* (¿por qué no llamarle de este modo?) de la disección y el uso preferente del recorte erótico, sea lógica procedencia de lo que hemos señalado con

el nombre de *Realismo-naturalista.* De *la copia del mundo sensible exterior* (la Naturaleza como opuesta a la Humanidad) no creo yo que proceda eso que desdichadamente llaman *pornografismo*, o el *nudismo* o lo que ustedes quieran. Viene ello de tendencias que están por encima del Arte y desligadas del Arte en concreto: sociales las unas, filosóficas las otras, que influyen en el aspecto *humanista* del Realismo acogiendo preferentemente el *caso enfermo* y en el *naturalista* haciendo depender esa *enfermedad*, esa *perversión*, del influjo del medio exterior sobre el carácter humano *(determinismo).* En esto se dan y hay sus más y sus menos entre los autores que figuran como Realistas, y por tal consideración, como por la que antecede, me parece poco propio llamar *naturalismo*, cuando tantas veces es *psicologismo*, aunque determinista, la tendencia que vamos señalando.

Ambas direcciones del Realismo deben y no pueden menos de ir juntas y así es en las obras de los autores todos, como va dicho antes. Ahora, que se inclinen influidas de otras causas, a determinada concepción filosófica, eso es quizás lo menos en este punto, y de todo en todo lo de mayor peligro.

Pero quítese esto a Zola; quíteselo si se quiere —(y yo no sé cómo)— la tendencia transformista (que da lugar al nombre *naturalismo* según la mayoría de los autores) y queda gran parte de doctrina y ejemplos muy aprovechables y dignos de hacerse mérito de ellos, como conformándose al espíritu de la revolución literaria, a eso más general que convencionalmente hemos dicho *Realismo.*

Y en punto a crítica y teorías literarias, no hay que hacer ascos a Zola. Su obra (más seria de lo que algunos creen y que encierra profundas observaciones), es tanto más de agradecer, en cuanto que la Estética es ciencia que está hoy formándose y la crítica aún anda a sus comienzos. No es obra definitiva, pero sí óbolo que tiene su valor y ha de dar pie a nuevos estudios que acrecienten el caudal de los hasta aquí producidos, para constituir al fin la ciencia una y completa.

La verdad. Zola novelista me deslumbra por su *color* y la fuerza del dibujo. Zola crítico, me enseña y me hace pensar.

VI
LO QUE NO ES EL REALISMO

«Se puede combatir aisladamente —dice Clarín— tal o cual teoría de autor determinado; se puede censurar algún procedimiento de algún novelista, las exageraciones, el espíritu sistemático; pero negar que el naturalismo (Clarín usa esa palabra: digamos *Realismo* para mayor claridad y según lo adoptado anteriormente), negar que el *realismo* es un fermento que obra en bien de las letras, es absurdo, es negar la evidencia».

Y sin embargo se cae en el absurdo, se niega la evidencia con ese desparpajo que Dios nos ha dado a *nous autres* los españoles. Por eso fuerza romper los estrechos moldes de la crítica y estudiar en Flaubert, Daudet, Goncourt, Stendhal, Dickens, Bret Harte, Farina, Prevost, Pereda, Galdós, Picón, Valdés, Alarcón... y Zola en fin, los verdaderos e importantes caracteres de lo que aún no es escuela en el rigor científico, pero sí tendencia firmísima y revolución enérgica; falta estudiar lo nuevo que verdaderamente ofrece, que no es todo el *aspecto filosófico* (muy *histórico* y personal), ni la *inmoralidad*, ni el prurito de lo *feo*, ni el *pornografismo* cínico que va siendo calumnia a fuerza de exagerarlo.

El *Realismo* como aspiración ha existido siempre. La lucha con la literatura de imaginación es ya vieja. Su novísima manifestación, empezó en Francia con Champfleury y Stendhal y aún con las protestas de Vigny y Musset; en Alemania con Herbart; en España con el renacimiento de la novela, con la crítica de Mesonero y Fígaro, y aún —después ha de verse— con la Estética de Arteaga... Pocos notaron esto. Cuando más, se regocijaban del nuevo florecer de la literatura. Zola es el que ha dado el grito, produciendo la *conciencia* de la idea realista, que se ha convertido en propaganda. Con su potencia sintética de crítico, ha visto bien el carácter de nuestra actual literatura, lo ha resumido en una preceptiva y en veinte novelas, añadiéndole comentarios y deducciones. ¿Que mucho que se haya desviado? Por eso hay que estudiar hasta qué punto Zola responde o ha entendido la revolución literaria, cosa que ya va dicha muy de espacio.

Ahora toca ver en todo su esplendor el *realismo* que, repetimos, cada cual entiende a su modo, quien confundiéndola una y totalmente con Zola, y más en lo malo que en lo bueno de seguro,

echándole las culpas a la escuela de los platos que rompen los discípulos; cosa contraproducente porque en todas las aulas hay y sé yo de revoltosos por lo alto.

(*Se continuará*) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 10 de julio 1886, nº. 184, pp. 442-443 y 446.

En la crítica se ve falta de tino o sobra de malicia; sin duda que esto con mucho. No hay uno que distinga lo que debe ser distinto, la pura idea *realista* de su práctica, hoy día y por ciertos de sus adeptos, tanto más cuanto que no son —regla general—, muy a propósito los primeros años de predicación, para la paz y el buen asiento de las doctrinas.

Se tropieza de un lado con aquellos prosélitos sobrado ardientes que dan siempre en el vicio de sistematizar y llevar al extremo las teorías; de otro, sale al paso la lucha, la oposición, que no puede menos de exasperar los ánimos y preparar el camino a afirmaciones absolutas y propagandas llenas más de pasión que de prudencia. Zola, con ser tan perfecto escritor, no puede menos de sentirse arrastrado por ese calor que nace en sus luchas diarias con los críticos *románticos* o *clasicistas*. Hay que hacer esas salvedades, y una vez hechas entremos en el examen de algunas opiniones críticas sobre el Realismo, que nos han de dar pie a sentar de un modo más concreto el verdadero carácter de las tendencias estéticas modernas.

Entre todos los estudios publicados sobre tan batallona cuestión es uno de los mejorcitos el de la elegante escritora doña Emilia Pardo Bazán. Sin embargo, aunque distingue perfectamente el matiz filosófico-determinista de que algunos autores informan sus obras y que da lugar al apelativo de *naturalistas*, considerando el Realismo como la escuela literaria que busca la exacta expresión de la Realidad, cae a mi parecer en un eclecticismo un poco vago, que no resuelve la cuestión.

Todo consiste en alargar un poco la palabra y hacer de ella un continente capaz de mucho contenido.

En efecto; dice la autora de *Un viaje de novios*, determinando la acepción del sustantivo *Realidad*, que comprende *todo lo que es*, porque todo lo que *es* o *existe*, *tiene realidad*; y en este concepto entran en el realismo así las concepciones *subjetivistas* como las *objetivistas*.

Concedida la lógica del argumento; pero negamos la aplicación. Si se da entrada en la escuela realista a las concepciones puras de la imaginación —que en el sentir de la señora Pardo Bazán son reales

pues que existen— se falsea la doctrina a riesgo de volver segunda vez al *idealismo* que se combate.

Aquí se mezclan muchas filosofías que sería un poco largo el explicarlas. En cierto sentido todas las concepciones artísticas son subjetivas y en *idea* están o cuando menos en imágenes se ofrecen antes de realizarse; la imaginación o la memoria imaginativa, al fin son funciones intelectuales de presentación y representación de objetos o relaciones. Pero esa representación —que es el conocimiento— puede ser equivocada, ya por error de observación, ya por prejuicio de sistema; y en este caso, si bien el conocimiento en cuanto tal, *existe*, *es*, no responde a la *realidad* interna o externa que representa: es decir no tiene verdad, puesto que la verdad es la exacta correspondencia entre el objeto conocido y el sujeto que conoce, o como dice un autor, la relación armónica entre la inteligencia y la naturaleza de las cosas.

En este sentido, pues, el artista que haya observado mal y conozca mal por lo tanto el campo de acción en que va a ejercitar su actividad, al trasladar las imágenes de su inteligencia, creará algo falso, algo erróneo, que en cuanto concepto intelectual podrá *existir*, *ser real*, pero que no tendrá realidad completa, puesto que no ofrece la verdad del conocimiento. Y una concepción así, no podrán aceptarla los discípulos del nuevo movimiento Realista, aunque alcance cierto grado de belleza. Hay además aquí otra cuestión muy honda. Y es la que toca a las opiniones filosóficas del artista. Para unos la Realidad como conjunto de los seres que existen (ustedes perdonen la redundancia), comprenderá en sí el mundo espiritual, si es que en él creen, y para los materialistas eso del espíritu será un mito, es decir, no será *real*. Con lo que siempre resulta esa dependencia necesaria entre las ideas de época y el carácter de la literatura...

Pero volviendo a lo anterior y explicando el principio. Uno puede figurarse que sus semejantes se mueven y obran y piensan de cierto modo: como *idea* esto será *real*, es decir, tendrá *realidad* la *existencia de la idea*. Y sin embargo, puede muy bien no convenir con el verdadero modo de moverse, obrar y pensar que tienen los hombres, y por esto no será *real*, no tendrá *realidad* (*exactitud* que corresponde a un objeto), la realidad que se busca hoy en literatura. Otro ejemplo. El manoseado monstruo de la *Epístola ad Pisones*

habría que considerarlo como real, pues que es una *idea* que al *ser*, *existió* en la mente de Horacio y cualquiera puede repetírsela. Y sin embargo, el monstruo... no es *verdad*, ni siquiera la aceptaría un romántico[1].

He aquí el peligro de la teoría que expone la señora Pardo Bazán. Por ella se confunden la existencia de una idea y su verdad o conformidad con el sujeto del pensamiento[2].

La *realidad* que predica la revolución literaria no es la que pudiera tener un cuento fantástico de Hoffman o una narración de Andersen, sino la de los hechos posibles, regulares, no contra naturaleza, costumbres o circunstancias. Desde luego que no es todo *objetivismo* en la novela moderna; hay *subjetivismo* también —la personalidad del autor que no puede desaparecer— pero no subjetivismo utópico (valga la frase) sino razonable y *real* porque se acomoda a la vida y a la verdad de ésta. Bien sabe doña Emilia Pardo en qué consiste el *realismo*, cómo es la verdad de la vida y cómo no conviene rebasar su límite; y por eso ha escrito páginas hermosas, llenas de color exactísimo, en *Un viaje de novios*, y sobre todo, en *La Tribuna* y en *El Cisne de Vilamorta*.

Pero no concluyen aquí los cargos que, con el debido respeto, hemos de hacer a la señora Pardo (y volvemos sobre lo ya dicho en el cap. III). Ni el *realismo* puede extenderse a lo que ella quiere, ni el *naturalismo* es por esencia pesimista e hipocondriaco, aunque así lo crean también y con esto se conformen el Sr. González Serrano y el señor Sardá.

Ni el mismo Zola es así; no hay en él carencia de notas festivas, como no la hay en Daudet, ni en Gouncort, ni en Balzac quizás, y menos en Galdós (que es *realista* desde luego) ni aún en Pereda. Se dirá que hay que distinguir entre la escuela francesa y la española. Distingo y sigo afirmando. ¿Hay o no toques cómicos en las escenas de la boda de Gervasia y Copeau (*L'Assommoir*), en ciertos detalles de la misma *Teresa Raquin*, y no son, por lo menos, alegres, llenas de simpatía y luz, algunas páginas de *Nana*, esa novela tan severa de Zola? ¿Hay o no *vis cómica* en la pluma de Daudet cuando pinta

1. Vid. Cap.VI, *Lo que es el realismo*, a su final. Cita del Sr. Atienza.
2. No decimos que sea doña Emilia Pardo quien confunda esos dos términos, sino que algunos pudieran deducir tal confusión de la doctrina opuesta.

tipos como su Nabab, escenas como las de *Poquita cosa* caracteres como el de Roman, de *La Evangelista*? Lo que hay, sí, y no puede ocultarse, en los escritores realistas, es la perfecta armonía de la realidad. No son figuras de cartón sus personajes, que siempre ríen o siempre están llorando; son hombres, y como hombres, a las veces ridículos, a las veces sublimes, exactamente como ocurre en la vida. Y esto, pese a Brunetière y a González Serrano, que ven en los personajes de la novela naturalista caracteres «que van por una lógica irreductible al fin a que les lleva su temperamento, el medio en que viven» (el *naturalismo* de la señora Pardo Bazán). Pero ni esto es doctrina de la escuela, ni tiene práctica en los modelos *realistas*, sobre todo esto último, aún en Zola, cuya severidad científica se ha exagerado. Y si no, a ver cuándo falta a Nana, a Teresa Raquin, a la esposa de Mouret, a Adela Josserand, a Gervasia, la *complejidad* de carácter, ni cuándo recusan las luchas morales entre la virtud y el vicio, la inocencia y la caída, perceptibles aún en las personalidades que poseen un método y norma de vida inalterables. Por lo tanto, no tiene razón el Sr. González Serrano, para llamar al realismo un *idealismo al revés*. Si se apoya en casos determinados, en exageraciones o extravíos de alguno de los autores realistas, culpa grave es hacer de lo particular ley general y principio de doctrina. El Sr. González Serrano, y con él otros muchos, se empeñan en ver lo mínimo de la revolución literaria. La idea que a esta anima es muy superior, y pasará sobre los extravíos de sus afiliados y propagandistas, porque es una idea verdad, que se apoya en el ser de las cosas, y en el mismo concepto de la literatura[3].

Ni es el Realismo ni aún en su aspecto *naturalista*, *nudismo* o representación de cuadros vivos, llenos de cuerpos enfermos y deformes, según decía el Sr. Díaz de Benjumea[4], ni pinturas de obsceni-

3. Conviene observar que el Sr. González Serrano estudia el naturalismo, la estética de Zola (que, sin embargo, no ha comprendido en un todo) considerándola como *exagerada evolución del realismo* y definiéndola como aspirando a ser «el reflejo de la realidad, sin más límite que la negación de lo espontáneo del artista y con sujeción completa al fúnebre aspecto del pesimismo». Lo cual no es completamente cierto.

4. La primera vez que se llamó *nudismo*, *pintura del desnudo*, a la novela realista, fue en un artículo sobre la *Influencia de la novela* que escribió la malograda doña Concepción Gimeno de Flaquer.

dades y porquerías, incestos y acciones groseras, a lo que entiende el señor Cánovas, ni afán de trascendentalismo, a lo que supone el Sr. D. Luis Alfonso, ni otras cosas peores que van diciendo por ahí ingenios tan discretos, por otra parte, como lo son ciertos académicos y populares novelistas.

No hay nada de eso. El realismo no se limita a lo deforme, ni a lo enfermo, ni permanece constantemente en los abismos del vicio (como v. gr.el romántico Sue). Pinta costumbres y caracteres, y ¿qué de extraño, si en esa pintada hay toques negros, cuando tanto malo existe en la sociedad y en el hombre? ¡Ah! Todavía no saben muchos dónde está la llaga, y qué es lo que debe horrorizarnos. Que lean a Tardien o a Peratoner o a Debay; y valgan como ejemplo por lo vulgares. Ningún *realista* ni *naturalista* desciende a tales puntos, ni es ley de la escuela que lo practique. Decir como el señor Cánovas que tanto vale leer una novela de las de ahora, como la *Histoire de la prostitucion* de Pierre Dufour o la *Gazette des Tribunaux*, es cómodo de decir, tanto como difícil de probar. Eso lo va gritando el vulgo que supone en toda novela *realista o* lo grosero y prosaico (el *desengaño de la realidad*, que decían los románticos), o una segunda edición de... ¿lo diré? ¿¡por qué no? de *Le rideau levé...* o el *Baroncito de Faublas*. Sin embargo, ese público lee sin descanso los asesinatos y adulterios de Montepin, que tanta gracia hacen al Sr. Moreno Godino.

El señor Cánovas no ha leído sin duda el parrafito de Edmundo de Goncourt en su novela *Los hermanos Zemganno* donde dice que no está el realismo en la pintura de lo bajo y asqueroso... y creo que Goncourt no es autoridad que hay que echar en saco roto.

También reincide el autor de *El Solitario y su tiempo* (tomo I, pag. 180), en lo de las *marionettes* y caracteres secos, todos malos. Casualmente, señor Cánovas, el *realismo* y aún ese *naturalismo* que V. se ha inventado (sobre todo parece mentira que V. invente esas cosas), ofrecen en sus obras «el bien y el mal alternados y confundidos... como en la vida», y esa es ley de la escuela. Y si resulta que aún los caracteres buenos y simpáticos descubren un *cariz defectuoso*, es esto resaltado de la naturaleza humana, y sus defectos son de los vulgares y comunes a todos, que se bautizan de faltas, genialidades o costumbres que no llegan a maldad, ni por rayanas de su campo.

Al Sr. Mañé y Flaquer le da por otro lado[5]. En dos plumadas juzga el Realismo, de un modo extravagante si los hay aunque a la verdad, no podía dar de sí otra cosa el señor Mañé. Habla de qué sé yo cuántas cosas, difíciles de entender por lo ligeramente dichas. Entre ellas corre la especie de que Zola es más bello (las obras de Zola, se sobreentiende), por la *forma* que por el *fondo*; había que depurar eso de *fondo* y *forma* para saber en qué sentido lo toma el señor Mañé, porque ahora también se toman las palabras en diversos sentidos a gusto del consumidor. Pasando por esto, bueno será observar que Zola tiene en sus obras repetidos *cuadros* en *fondo* y *forma* bellísimos, v. gr.la corrida de caballos en *Nana*; y que sobre todo esto podrá ser una condición personalísima de M. Zola y no carácter del *Realismo*. Después dice el señor Mañé algo así como que el artista sólo copia —es decir, *quiere* el Realismo que copie— en el tasto nudo. ¡Hombre! ¿De dónde le ha venido a V. la noticia? ¿Es que el hecho nudo se puede copiar? A ver, cópieme V. una sensación... Todo lo más que podrá V. hacer (si sabe), es expresar la idea de la sensación o del hecho y esto según su apreciación exclusiva, personal. Venga V. con *nudeces* a los hombres que todo se lo asimilan y hacen propio; desde luego, muchas veces con gran detrimento de la verdad. Para conclusión —después de tocar el punto de si Cervantes fue o no *realista*, etcétera, etc.— califica el señor Mañé de moral, muy moral, la novela objeto de su prólogo, *Nora*, de la baronesa de Brackel. Pero señor, ¿entonces qué es Moral? ¿Ya no se acuerda el señor Mañé de ciertos toques y de ciertos caracteres de la tal novela? ¡Hombre, la verdad; siendo consecuente, yo de V., prohibiría *Nora*! ¿Dónde me deja V. el orgullo de la señora condesa, que es un sentimiento anticristiano —sí, señor, anticristiano— inmoral y perjudicialísimo a la vida tranquila de la sociedad? ¿No es peor infiltrar esas ideas de vanidad refinada a las jóvenes, que leerles el *Nabab*, pongo por caso? Y basta de Mañé y Flaquer.

El señor Sardá en el prólogo que escribió para la edición española de *El Nabab*, decía también algo del *Naturalismo*, aunque así de corrida. Mucho de ello son especies repetidas ya en todos los tomos y que son consideradas en otros puntos. En lo que sí insiste

5. Prólogo a la edición esp. de *Nora*, novela de la baronesa de Brackel. — Barcelona, 1884.

el señor Sardá es en el defecto grave del sobrecargo de *descripciones*, peligro de mucha monta para el naturalismo, según él. Algo de verdad hay en eso; desde luego hay que tomarlo como advertencia discreta, para aquellos de nuestros jóvenes que se decidan en el género novelesco a seguir la nueva tendencia. Pero conste, sí, que el exceso de descripción, la *minuciosidad*, no es defecto lógicamente desprendido del principio que exige *pintar lo que es:* el Realismo no quiere ni pide que se pinte *todo lo que es*, sino que aquello que se escoja como objeto de la pintura, sea descrito con verdad *como es*. Traer a cuento cosas que no interesan a la acción, por puro placer de estilista, es un defecto de creación, que ninguna estética puede patrocinar.

Respecto al trascendentalismo, que preocupa tanto al Sr. D. Luis Alfonso, sin duda que hay algo en cierto modo que reprochar a Zola, y a su sistema o ciclo de novelas. Pero observemos cómo el Sr. Ortega y Munilla, en esto acertadísimo, que respondiendo el realismo a una reacción legítima de lo verosímil, lo lógico, lo humano, contra lo absurdo, lo convencional, lo disparatado, opone la *novela de la verdad* a la novela del diario; «en venganza de aquellos estupendos libros, en que cada página cuenta un asesinato, un robo o una violación, han venido estos libros en que no pasa nada; para indemnizar a los espíritus literarios de esos tomazos como catedrales, en que todo es hechos y no hay una idea, se han escrito estos libros de corta extensión, en que apenas hay un hecho, y todo es ingenio, pensamiento, ciencia, estilo».

Hay otra cosa. Y es que el trascendentalismo no es vicio exclusivo de algunos autores *realistas*, ni menos se desprende en modo alguno de sus principios estéticos. Si viera V. qué empachosos se ponen a lo mejor esos idealistas tan pulcros, escribiendo novelas trascendentales; mire, una conozco que trata la trascendental cuestión del matrimonio civil en forma de alegato en pro del *sacramento*. Vaya: confesemos que el *parti pris* en este punto no es legítimo ni a uno ni a otros, aunque unos y otros caigan en él. Pero hay un inconveniente; y es que en esos cuadros de la vida social que retratan las buenas novelas, hay, quieras que no, tanto *problema* trascendental. Yo espero que se arregle y nos curemos poco a poco de exageraciones.

(Continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 17 de julio 1886, nº. 185, pp. 459 y 462.

Por esto no hay que temer —con cierto autor— por la vida del Idealismo. Si decae en Francia, como se supone —lo cual ha de probarse aún— por efecto de exageraciones y exclusivismos (hoy muy acallados, entiéndase bien) recibe en otras naciones, la nuestra entre ellas, nueva savia, al contacto de unas costumbres más sencillas y una tradición literaria fresca y robusta.

Y basta de discusión. Si se fueran a rebatir uno por uno los argumentos de todos los enemigos del Realismo, sería el cuento de nunca acabar. Basta con lo dicho, que es lo más importante.

Y para concluir, hagamos alto en una observación del señor Atienza. Dice el simpático articulista que da en error el Realismo si «pretende que el artista sea mero observador del hecho realizado, y los medios propios del arte, la observación y la experimentación; pues harto sabemos todos que vivimos más que de la realidad presente, de los recuerdos del pasado, y de las esperanzas y previsiones de lo porvenir». Lo cual no prueba nada en contra del Realismo o del Naturalismo, si se quiere, o de la escuela de Zola, en fin; puesto que la *observación* no es únicamente, ni puede serlo *personal.* Hay también la observación de los demás, que nos aprovecha como fuente histórica y muy de valía: lo que se quiere es que el artista conozca por sí o por medio ajeno (el estudio de las observaciones de los otros), la época y personajes o sentimientos que escribe; en esto se funda la novela arqueológica *(Jone, Salammbô)*, y alguna que no es arqueológica *(Pepita Jiménez)*, que según parece le costó a su autor la lectura de nuestros místicos clásicos.

Vaya, por fin, una corta observación al señor Asenjo. El ilustrado crítico, después de escribir tan bien en eso de *Realismo humanista o naturalista*, empieza a flaquear en las conclusiones y juicios que deduce. Entre ellas hay una de concordancia histórica. Dice el señor Asenjo que la «estatuaria egipcia con su fría imitación, rigidez de formas, minucioso detalle, es la copia de la naturaleza interpretada servilmente, o según él, *realismo naturalista.* La griega con viva expresión, formas flexibles, armonía del conjunto, es imitación libremente seguida por el genio: *naturalismo idealista*». Todo lo cual está muy bien dicho, pero carece de certeza, y esto, porque el Realismo —según va dicho— no es ni quiere la *imitación*

servil, porque ésta no es posible; y en cuanto a los egipcios habría que ver su *fiel* copia de la naturaleza.

VII
LO QUE ES EL REALSIMO
Ojeada Filosófica

Como se oponen en filosofía el Espiritualismo y el Materialismo, se oponen en la Estética el Idealismo y el Realismo. No hay más. En toda la historia del Arte bello no se encuentran más manifestaciones fundamentales que la idealista y la realista. Principios de concepto en el Arte y modos de proceder en él —puesto que la esfera del Arte es esencialmente activa— señalan las dos tendencias del espíritu humano, respecto al alcance que debe darse a las creaciones artísticas.

El Realismo cree que el Arte bello, como esencialmente imitativo, no debe salir de los límites de la realidad del objeto que imita o copia tal cual es, con todos sus detalles y circunstancias —a lo menos con todas las del aspecto en que se le considera— sin desviarse un ápice de la verdad, huyendo de mistificaciones y arreglos. Igual tratándose de un paisaje de la naturaleza: si es tropical, que salga con toda la luz y color y exuberancia que en la realidad tiene; y si es un trozo de desierto, no se oculte su desolación, su sequedad, aquel aniquilamiento de fuerzas y hálito de muerte que parecen soplar las arenas quemadas del sol. Lo mismo si lo que se traslada son costumbres de un grupo social: díganse como son, buenas o malas, más o menos perfectas; que el Arte no es tratado de moral que deba ofrecer los modelos perfectos para ser imitados, y ofrezca a los ojos de los nombres desviados de la conducta verdaderamente buena el hombre *ideal* que asume la correspondencia completa entre sus actos y los preceptos, y que al fin es un mito como todos esos *ideales*. Por esto caracteriza al *realismo* la tendencia firme a *individualizar* los tipos artísticos[1]. De esto mismo resulta que muchas veces, casi siempre, lo *real* —es decir, aquel individuo, aquel paisaje, estas costumbres, tales como son o existen— ofrecen una imperfección marcada, tienen faltas y carecen de condiciones que suplirían todos sus defectos:

1. Mejor dicho, a estudiar el *caso individual*. *Vid.* más adelante.

es decir, son —como dice un autor— irracionales y absurdas. Pues aquí entra el Idealismo. Esa irracionalidad debe ser corregida, suplida por la personalidad del artista. ¿Y cómo? Elevándose a la *idea* del objeto en cuestión, y viéndola en su pureza tal cual la concibe la razón, reuniendo en un ser *ideal* las perfecciones parciales de los seres reales, y suponiéndolas existentes, libres de toda deformidad o influencia perniciosa. Esta función intelectual se ejerce constantemente con motivo de todos los objetos del pensamiento. Tratándose del hombre, no hay que decir si existe algún individuo que esté libre de toda falta, de toda imperfección en el orden físico o el moral. Pero ya está ahí la razón, creando un hombre en el cual todas las condiciones de su naturaleza se consideran elevadas al grado de perfección o desarrollo más subido, como si realmente así pudieran existir: y ese es el *ideal*, el hombre *ideal*. Es exactamente lo que pasa en la ciencia con las Matemáticas racionales, según hice observar en otra parte. Suponen las Matemáticas racionales la existencia de los cuerpos en condiciones tales, que no se ven turbadas sus cualidades de esencia en su regular desenvolvimiento por influencia alguna; es decir, que dan realidad al *ideal* del objeto[2], y como tal lo estudian, aunque en la realidad no puedan encontrarlo como se lo suponen: tal sucede con la órbita descrita por los planetas, que se supuso en un principio círculo perfecto, y en tal hipótesis se dedujeron las leyes del movimiento; luego se ha supuesto aún que describen una elipse, y, sin embargo, todavía esto es un estado ideal, porque la línea que marca el movimiento de traslación planetario no es una elipse perfecta.

Hasta aquí todo iría bien si el Idealismo artístico no se empeñara en que el Arte no debe reflejar sino esos estados ideales de los seres, modificando y arreglando sus estados *reales* solo porque son imperfectos: hay que depurar la *realidad*. He aquí el Canon del *más* puro Idealismo. Por esto tiende a la *generalización* de los tipos y estados sobre los que obra. Y he aquí en lo que se oponen esas dos grandes escuelas del Arte bello, especialmente manifestadas en la Pintura y la Literatura.

Así estudiados los dos principios en su puridad de concepción, han sostenido la historia completa del Arte en lucha continua, su-

2. Es decir, a un estado perfecto (según la perfección que se desea) del objeto. Hay que subir al *prototipo*.

cediéndose uno al otro el predominio, según las ideas y el concepto de la vida que los pueblos iban teniendo en distintas épocas de su desarrollo. Cuando se sumía con una vida superior, que no tenga ninguna de las imperfecciones, ninguno de los tropiezos que en esta hay (generalizando ciertas condiciones de bondad) y se mira así la vida *real* como algo grosero, mezquino, lleno de faltas, entonces se sobrepone el Idealismo. El afán de lo mejor, el anhelo de lo perfecto, se escapa por esa válvula de las ideas que se llama Arte bello, y muy preferentemente —puesto que concuerda con su carácter— el Arte bello literario.

Pero cuando entra una concepción de la vida y de la Realidad toda, más conforme con *lo que es*; cuando el hombre, fijos los ojos en la Tierra que vive, considera *cómo es* lo que le rodea y se resigna a vivir en las condiciones en que ha nacido, y aún ve que mucho de lo que hay *es bueno*, y la maldad o grosería de muchas cosas antes se las imaginó él que existen en verdad; cuando se reconcilia con la existencia de aquí bajo, y lo que procura, en vez de remontarse a un país de sueños, es vivir en este de realidades procurando perfeccionar con paciencia lo imperfecto y hacer servir a sus necesidades las fuerzas de la Naturaleza; entonces el hombre lo que quiere es conocer perfectamente lo que le rodea, examinar los objetos en todos sus detalles, verlos como son[3] para de este modo, advertido de sus condiciones, de sus faltas, o amoldar su existencia (artificiosa y falsa a veces), a ellos, o modificarlos en provecho propio. Entonces se impone el Realismo en literatura y en el Arte todo, y el hombre solo copia lo *que es* como es, sin corregirlo.

Tales son las ideas fundamentales de ambas escuelas, y de ellas hemos de partir para estudiar el actual movimiento literario. Porque ocurre que rara vez se presentan y dominan aquellos *principios* en su pureza, sino que se mezclan y confunden con idea de época, prejuicios, exageraciones y modos parciales de ver, que los desfiguran o a lo menos no permiten su aplicación libre y completa. Y mucho de eso hay en el actual Realismo.

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

3. En tanto que *individuos* o casos particulares, según se ofrecen a la observación, sin generalizarlos.

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 24 de julio 1886, nº. 186, p. 467.

Desde el Renacimiento a nuestros días, corre toda una edad en la historia del Arte, la edad *armónica* que pudiéramos decir, respetando la relatividad del apelativo. Durante ella se opera el movimiento de fusión entre el arte *romántico* (propiamente *idealista*) y el arte *clásico*, naturalista en la verdadera y filosófica acepción de la palabra. Todas las revoluciones y corrientes literarias que durante los cuatro últimos siglos se suceden, no son sino tentativas de un arte perfecto, en las cuales domina a veces el Idealismo, especialmente en su aspecto clásico no siempre bien entendido y no muy bien aprovechado. Así en Francia el falseamiento del Clasicismo trajo al pseudo-clasicismo, formalista y grosero a fuerza de querer ser metódico. Siempre dentro de la atmósfera literaria que se creó desde el Renacimiento, la reacción a este pseudo-arte, fue el *romanticismo* que tuvo del Clasicismo verdadero (ya preconizado entre nosotros por Estala, etc.) la libertad de numen; del Idealismo puro y con él del sentimentalismo enciclopedista, la exageración de sentimientos o imágenes que le apartan de lo real; y en algunos puntos uniéndose el movimiento literario al recuerdo de tradiciones de la Edad Romántica por excelencia (Edad Media) y a los ideales de la Revolución y de la nueva Era, revistió la más rica variedad de formas y el fondo inagotable de pensamientos. —Estudiando la vida de Goethe y Schiller se puede ver el proceso evolutivo del arte a comienzos del siglo—. Pero el Romanticismo tenía graves defectos, como que para muchos fue sólo una revolución de *forma*; hay quien pone como el más grave la inmoralidad en que cayó, lo cual debían de tener en cuenta los que igual cosa achacan al Realismo como falta exclusivamente suya; pero no es ese el mayor defecto. Lo fue el apartarse de la realidad, exagerándola, ya en total (Hugo) ya en alguno de sus aspectos, idealizándola malamente y convirtiendo a la arte literaria imitativa en arte francamente mentirosa. Tal v. gr la corriente *orientalista* del Romanticismo que inició Víctor Hugo y tan manoseada estuvo. Verdad que mucho de esto provenía más de insuficiencia de los artistas para alcanzar otras miras superiores, que de *parti-pris*; pero en suma era un defecto. A cuyo remedio viene en mucho el nuevo movimiento Realista que también en cierto modo obedece y orienta entre sus elementos uno filosófico ocasio-

nado por el novísimo concepto positivista de la Naturaleza, muy en boga, y que quizás es el menos permanentemente del Realismo. La reforma literaria es tan precisa que a su influjo se han ido transformando hasta los más empedernidos autores idealistas, como se reformó Schiller al contacto de Goethe, comprendiendo que su primera *manera* filosófica y abstracta se compadecía poco con el arte, y aplicándose desde luego a la poesía *real* y *viva* que dice un autor.

Y sale al paso una objeción al parecer de mucha entidad, que conviene examinemos aquí. Se reprocha al Realismo de materialidad en la expresión de la vida, sin reflejar ideas, sino simplemente hechos o acciones físicas, hasta llegar al servilismo contrahecho de Bernini y el arte italiano del siglo XVII. La falsedad de este supuesto podría demostrarse con los autores realistas en la mano; pero aun en el terreno teórico, acusa desconocimiento del alcance de la palabra *Realidad*, y confunde los extravíos sistemáticos que alguna vez han perturbado el Arte, con una doctrina formal, científica y por necesidad armónica como lo es el moderno Realismo. En la Realidad hay de todo: hay hechos nudos, como hay hombres que sólo respiran, materialmente, grosería, la vida de la carne y de la célula; pero hay otros que animados por una idea cualquiera que en ellos forma la ilusión de la vida, por ella se mueven y obran en bien o en mal. Quizás, como observa un crítico, nuestra sociedad abunda mayormente en tipos como aquellos, *medianías humanas*, que en caracteres como estos y de aquí que la literatura refleje un estado social según sus elementos predominantes. Pero así y todo, ¿cuándo ha renunciado el Realismo ni cuando ha dicho que no deben pintarse aquellos caracteres ni repetirse sus hechos? ¿Acaso faltan en sus obras hombres a quienes no guíen ideas, o sucesos que no obedezcan a una tendencia y vayan a un fin, hasta el punto de ser aquellos mártires y estos formar epopeyas? Lo que hay es que en nuestros días las epopeyas son de otro género de las que conocían los retóricos clásicos. Pero causa indignación ver cómo se desnaturalizan las cuestiones y se quiere hacer pasar por factible lo que no puede serlo, ni racionalmente se le ocurre a nadie. El único modo de caer en esa falta que supone amaneramiento o *parti-pris*, sería pintar eternamente iguales a todos los hombres cayendo en esa monotonía desesperante y puramente imaginada del romanticismo erótico, de la fantasmagoría de Ana Radcliffe, o del

pseudo-clasicismo tan marcado en los autores de la corte de Luis XIV. ¿Y lo tienen eso los novelistas realistas? ¿Cuándo hay falta de variedad (la variedad de la vida) en los tipos y caracteres que presentan Zola, Daudet, Flaubert, los mismos Gouncourt, Balzac...? ¿Y en dónde se podrá señalar que esos mismos personajes pasan por la escena sin una idea en su cerebro, sin pensar, pedazos de carne que se mueven y en los que «el sacrificio del mártir de su fe (porque todos los hombres tienen fe en algo) se cambia en horrible convulsión de una dolorosa agonía, el éxtasis religioso en miradita provocativa, etc., etc.?» El Realismo, atendiendo a que la literatura debe ocuparse de *lo que es* en cada época (como reflejo de la realidad), mira la vida sin llorarla, sino conformándose con sus condiciones, aunque aguzando por la vista de la imperfección, el deseo de lo perfecto. Por esto aspira a la pintura fiel de lo existente y eso debemos pedirle. La literatura es una arte e histórica por ende: no ciencia filosófica. Por eso no puede ser sistemática en sus procedimientos ni exclusivista. Ha de reflejar la realidad en todos sus aspectos: luego cada autor escoja el que más le agrada, y de aquí las *personalidades* artísticas. En total, resulta la síntesis.

¡Y que no hay, después de todo, aspiración a lo perfecto en las obras realistas! ¿Pues que sólo se ama y se predica el ideal llenándose de él la boca y chillándole a los cuatro vientos? ¡Válgame Dios, y qué modo de limitar la actividad humana y el libre desenvolvimiento del genio! Enseña más la verdad de *lo que es* (sobre todo cuando está bien sentida) que la declamación moralista de lo que debe ser. ¡Si Galdós hubiese escrito sus novelas tendenciosas al estilo bíblico de «Andres Dunn», lucido hubiera quedado el arte y buena la gloria del artista! Precisamente no ha mucho que con perfecta frase bautizó un crítico francés a Zola de asceta de la Edad Media, que hubiese resucitado para flagelar con su voz airada los vicios de la sociedad, y amedrentar con la pintura real, sin ocultaciones, manando sangre, de las miserias de la vida moderna, que en punto a moral (ya vamos sabiendo por qué), y especialmente la moral del individuo, son ¡ay! casi las mismas que ayer fueron.

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 31 de julio 1886, nº. 187, p. 483.

Ahora, que no se consigue gran cosa —si no es muy a la larga— de ese modo indirecto de moralizar, como ocurre con el teatro, somos nosotros los primeros en decirlo; el hombre es animal de poco escarmiento, repetía Fígaro. ¿Pero cómo ahogar esa voz de protesta en el pecho de todo hombre que siente impulsos de honradez y de perfección (como hay que reconocer en Zola) y que odia todo lo hipócrita y lo servil y mentiroso? Ese es el desahogo de la idealidad.

Se replica, sin embargo, que el Realismo, tomando por base de sus procedimientos la observación y la experiencia, y viviendo el arte no tan sólo de hechos presentes y recuerdos de los pasados, sino en mucho de esperanzas de lo porvenir, son insuficientes aquellas dos bases para la creación artística. Esto parece referirse a la Lírica, género en que más se señala esa condición, puesta como argumento contra el Realismo. Así, de buenas a primeras, hay que reconocer que dicen verdad los que tal dicen.

Falta la *intuición*, tan precisa para llenar los vacíos que deja la falta de *documentos*, y que señala en mucho el genio del artista. Yo no me opongo, ni creo que en buena razón pueda oponerse nadie, a que se la incluya como base del procedimiento artístico. Pero antes —como he advertido ya—, había que fijar bien la extensión y alcance que da Zola a la *experimentación* y a la *observación*, que para mí van más allá de los hechos nudos. Aquí caben perfectamente ciertas consideraciones sobre el modo de funcionar nuestra inteligencia y la formación de conocimientos en progresión de complejidad —de hechos primero, de relaciones luego, relaciones de relaciones después—, todo de acuerdo con los últimos estudios de la psicología spencerista, muy digna de tenerse en cuenta. Pero no es esta ocasión, ni hay espacio para tanto. El que con tal indicación comprenda lo que yo diría, siga él para sí el razonamiento. *Intelligenter pauca...*

Lo que sí he de decir es algo de eso de la lírica, para probar cuán fructuosa es la observación y la experimentación, y en suma el principio neto del Realismo. La lírica, que es esencialmente *subjetiva*, será realista siempre que no sea embustera o falsa, que refleje bien los sentimientos del autor, que no han de ser tampoco vulgares (para lo que basta que el autor sea verdadero poeta), es decir, que

sean humanos, razonables, y, sobre todo, en completa relación con el espíritu de época y la realidad de la vida. Toda otra cosa ha de disgustar, como disgustan los delirios poéticos de los románticos exagerados que pecan de falsedad y amaneramiento, y sienten no natural sino forzadamente y por moda. Si a lo sumo se encuentra alguna belleza en esas obras es belleza de forma, de lenguaje.

Además, —y este es punto muy capital—, la Realidad humana, y, por tanto, la belleza humana, comprenden así el vasto campo de los hechos (sucesos externos), como el infinito de las ideas. Y si el poeta lírico es verdadero poeta, representa y encarna las ideas de un siglo o de una época, y las expresa tal cual laten en el fondo social y en él se reflejan[1]; lo que expresa es la aspiración común de todos los hombres, y, por tanto, un aspecto de la realidad social que no sólo se manifiesta en costumbres, en hechos, en caracteres, sino en anhelos, en deseos, en entusiasmos férvidos y magníficos. Esto no es tan fácil de comprender, hoy por hoy, en que carecemos de un poeta lírico, robusto, original y que cante nuestros ideales. El espíritu moderno ya ha penetrado en la Novela, y a fe que bien penetrada de él ha salido. ¿Pero cuándo dominará en la Lírica? ¿Cuándo? Eso es lo que todos nos preguntamos.

Goethe concretó perfectamente el problema de la Literatura, que es el problema del Realismo, en su lema que era expresar idealmente la realidad viva, poesía y verdad; es decir, comprender la Realidad, representársela fielmente en imagen, tener luego idea clara de ella, verla en su verdadero aspecto, y expresarla, en fin: todo el proceso lógico del conocimiento en la conversión del *objeto* conocido (en cuanto término de relación cognoscente), en *idea* (como modificación del sujeto que conoce) y su expresión hablada o plástica. Cuando el autor de *Fausto* prefería en la filosofía y en las religiones sólo *los elementos reales que ofrecen para vivir y obrar* (la acción y la vida, y en ella la experiencia), era el primer realista en el Arte. Iba a buscar en la vida el fondo de sus concepciones.

1. Es decirse *individualmente* único modo de que sean fructíferos.

***

Vamos nosotros a examinar ya más en concreto los caracteres que ofrece el novísimo movimiento literario.

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 7 de agosto 1886, nº. 188, p. 499.

VIII
LO QUE ES EL REALISMO MODERNO

La innovación literaria viene desde muy lejos, y la lucha entre el buen y mal gusto, la imperfección y la perfección en el Arte ha existido siempre. Pero llega a tomar fuerza sensible, sentando las bases de la moderna estética, durante el siglo XVIII en diversas épocas de su término, según las naciones. La necesidad de un movimiento en las letras que pudiese llevarlas a nueva vida, se hacía sentir de todo punto. Caído el fuego esplendoroso del Renacimiento, el culto de la forma escultural-clásica (que requiere mucha prudencia y exacto conocimiento del asunto que se maneja) en aquel neoclasicismo o pseudo-clasicismo de la corte de Luis XIV, el porvenir de las bellas letras se ofrecía como horizonte cerrado de reglas empalagosas, restrictivas y ridículas, a veces incapaces de educar genios, y menos de evocar el pasado greco-romano que pretendían. En razón histórica se legitima la aparición del pseudo-clasicismo, y más si se le considera en nuestra España, donde fue apoyo perfectamente acogido de aquella generación literaria en que había muerto la inspiración, se habían borrado de pronto los gloriosos recuerdos del siglo precedente, se había agotado el genio creador y sólo quedaba un cansancio y una medianía, que forzosamente habían de acogerse a la formalidad de las reglas para ocultar la vaciedad de la creación personal. El carácter del siglo forzó a ello en algo, no hay que ponerlo en olvido. Era severo, con esa severidad de las medianías, preocupadas por cuestiones muy superiores a ellas: y de ahí esos figurones de filósofo que tenían mucho del niño que quiere figurar de hombre; y también esa pléyade de talentos fríos, reguladores, pesados y metódicos, desde Moratín a D'Alembert. Este *academismo* de las letras a que iban a parar todos, unos por afición, otros por deficiencia —como Huerta— lo tenía invadido todo. La vida literaria de las naciones europeas se movía en ese molde, con dependencia estrecha de Francia. Era, pues, preciso salir de él; y el sentimiento nacional fue primer motor de la emancipación. Las primicias del Arte libre, los cantos originarios de la nueva era

literaria, fueron debidos al deseo de crear literaturas nacionales, de concluir aquella solidaridad con la sociedad francesa. Inglaterra dio el primer paso, y luego siguieron otras naciones. A medida que el tiempo avanzaba, la impulsión iba creciendo. Fue primero el sentimentalismo de Sterne y Richardson, luego el primer romanticismo, en fin, la explosión magnífica, aunque atolondrada, llena de dudas, sin más plan que el capricho y la libertad del autor, del Romanticismo del año 30, que parece llevar al frente aquella frase de Quintana: *primero tratemos de ser, luego veremos el cómo.*

Y así era en verdad. Se trataba de escribir, gritando por lema que la ley de las bellas artes era el *capricho del talento*, para cantar *lo primero que salte a la mollera* (que decía Espronceda), en contradicción a la poesía *tirada a cordel* del pseudo-clasicismo. Con esto se explica la confusión, por otra parte deliciosa y signo de vitalidad, que caracteriza el período del Romanticismo, si protesta de un lado, despertar, también, de una vida, inerte o poco menos antes. El distinto rumbo que llevó en Francia con su socialismo, en Inglaterra con el trascendentalismo severo de las novelas románticas, y en Alemania con los delirios literario-feudales, entre los que se destacan las figuras de Goethe y Schiller —conocedores, acaso los únicos y los mejores, de seguro, de la hermosa forma clásica—, es buena prueba de la falta de *estética* que llevaba el Romanticismo, y por lo cual cayó pronto. Su única regla era la libertad, el *capricho*; y si luego por razón de los sucesos políticos, de las ideas filosófico-sociales, tomó una norma que parece ser su principio, todos eran elementos extraños a la primitiva impulsión literaria.

Pasada aquella efervescencia vino la calma, que ya tenía precedentes, si bien muy personales; y la masa candente, repleta de fuerza de creación, fue condensándose preparando sus moldes, moldes racionales, que estaban llamando a las puertas con los estudios estéticos y el renacimiento verdadero y consciente del arte clásico y de las literaturas nacionales. Así llegó el *Realismo*, que es la escuela constructora en medio del renacer de las letras. Y mirándolo así —como es— ¿a qué oponerlo al Romanticismo de ese modo *sistemático y completo*, que hace del movimiento del año 30 una escuela? ¿Acaso fue más el *Romanticismo* que una locura, que una borrachera de creación, como el despertar de la Naturaleza al calor del verano? En lo que de locura tiene, cayendo en la imperfección se

opone, sí, y mucho, al *Realismo*. Como que éste es la regla del buen sentir, sin apasionamientos, buscando la perfección en el Arte.

***

Ya en este terreno, es fácil fijar los cánones, la estética pura del *Realismo*, despojando la cuestión de esos aspectos de moral o *pornografía*, traídos a mal traer y por malicia, de esa que no ve la viga en ojo propio. Lo repetimos: la cuestión del Realismo y del Naturalismo, tan discutida en Ateneos y periódicos, tiene mucho de miopía literaria y a ella debe su mal planteamiento y peor resolución en los más de los casos. Involucrando en el asunto mil puntos de vista que, cuando no extraños, son de seguro muy accidentales, yéndose *por las ramas*, como suele decirse, y gastando mucha palabrería —florida *y* brillante, pero de escasa utilidad,— se ha descuidado el fondo del asunto, no se ha visto tras de lo externo y aparatoso (lo que no ven sino las muchedumbres) de la tendencia literaria su verdadero sentido estético, aquello que puede condensarse en reglas de utilidad, lo que ha de hacer inmortal en la Historia la escuela *Realista*. Volvemos a decirlo: quererla juzgar desde el punto de vista de la moral —confundiendo autores, y, lo que es peor, sin distinguir el influjo de los tiempos ni acordarse que ese afán de análisis anatómico de las sociedades es legado de la generación romántica (Sue, Sand, Collins y otros)— sólo conduce a formar concepto equivocado del papel que el Realismo representa en el proceso de las ideas estéticas. Lo más lamentable es que muchos de los defensores del *Realismo*, no lo entienden o sólo a trozos —como le pasa al señor López Bago, v. gr., y en algo también a Leixner. Es, sin embargo, este último—, a pesar de lo deficiente que se ofrece a menudo la sección literaria de su *Historia* —uno de los que, quizás sin saberlo, han acertado mejor con la generación histórica de la *nueva escuela*. Por lo demás, con un poco de calma y dejando a un lado la pasión (personal o de ideas), es fácil determinar el alcance estético del Realismo, separando su parte útil de lo mucho no aprovechable, reliquia aún de la pasada época literaria, tan exuberante como inconsciente.

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 14 de agosto 1886, nº. 189, p. 515.

Corre como especie inconcusa —y no hace mucho que lo repetía un crítico en la *Revista de España*— que nuestra época ha roto todo molde artístico, proclama la libertad literaria, y se opone a toda clasificación que venga a constreñir el vuelo libre e intuitivo casi siempre, del genio. Esto no hay que reforzarlo con pruebas: es verdad, y a las veces demasiada verdad. Ese principio ha venido informando toda la literatura del siglo, y a él respondió la algarada del Romanticismo, verdadera algarada, con toda la fuerza, color y energía de una fiesta oriental. Despertada la actividad en los pueblos vino el desbordamiento de creación en que cada cual echó por su lado, según sus aficiones, sin otro guía que el propio criterio, más o menos discreto. Esto ha llegado hasta nuestros días. Faltaban en medio de aquel entusiasmo reglas de dirección, y a esa falta se deben esos extravíos y defectos que en medio del genio se notan en muchos autores contemporáneos, desde Víctor Hugo a Espronceda. Era preciso que esas reglas viniesen, y vinieron (apenas calmó la efervescencia de los primeros años) por la fuerza de las cosas; adivinadas por unos en la práctica, sentadas por otros como bases de estética. Así se presenta el realismo: como regularización de la corriente literaria.

En España —donde según dice muy bien el Sr. Menéndez y Pelayo, lo nuevo era la disciplina y el régimen *pseudo-clásico* francés, y lo antiguo la libertad—, hemos dado antes que en Francia y con mejor acuerdo, en mucho, con la nueva tendencia. Nos ha bastado volver los ojos a nuestra literatura clásica, y recordar con ella ese culto casi sagrado que siempre hemos tenido por la forma rigurosamente artística del clasicismo greco romano. En mucho nos ayuda el doble trabajo que ha habido de reconstruir la literatura y desempolvar y pulir la lengua. Hemos entrado en caja, y sólo a última hora y por contagio se van las medianías —y aun desgraciadamente los que son casi un recrudecimiento del delirio romántico, despertado por la bestia humana.

En Francia no es extraño que Zola y con él otros, se marchen por el lado de la anatomía social. Fuera de que es prurito en aquella tierra no callar cosa y decirlo todo al desnudo, esto tiene antece-

dentes arraigadísimos en la historia de su literatura[1], muy al igual de Inglaterra, cosa que parecen olvidar algunos críticos, que hacen oído sordo a los nombres de Rosina Bulwer, Blessington, W. Collins, Praddon, el mismo Thackeray y otros. Pero por bajo de ese prurito de época, que a menudo tiene fin político, late el espíritu de reforma estética que vamos a analizar.

Partamos del principio que hasta ahora sólo se aplica la nueva preceptiva a la novela, tanto por ser este el género más en boga, como por ofrecerse más susceptible de acoger nuevas formas, con su carácter no tan tradicional como el teatro.

Esto sentado, obsérvese que la nota principal con que se ofrece el *realismo* es lo que Zola llama la *experimentación*, practicada hoy día por los mejores novelistas de todos los países. Pues bien. El *experimentalismo* que se predica y sirve de base a la escuela realista, es una corriente paralela a las que informan y dan nuevo carácter a todos los órdenes de conocimientos, en especial la filosofía y la pedagogía[2]. Ya que la novela es una representación imaginativa, se busca que sea verdadera, se quiere la verdad de la memoria, y esa verdad no es posible obtenerla sino obrando sobre impresiones reales. La fantasía, primera función intelectual del niño en orden a la creación, se ejerce sobre la experiencia que aquel tiene; a mayor o más aquilatada experiencia, tocan mejor representación y conocimiento del mundo, y por lo tanto, más desembarazada marcha en él porque la verdad siempre ilumina. Pero si se restringe ese campo de acción, si se limita la experiencia, se la desprecia o se la olvida, la imaginación sin base propia ha de falsear y, o cae en la inercia o reproduce inexactitudes y extravagancias. Tal sucede con los idealistas sistemáticos, que sin preparación se lanzan a repetir con la fantasía lo que no conocen por los sentidos; de ahí las monstruosidades literarias, la mujer-fenómeno de la *Epístola ad Pisones*, las *enormidades* de Víctor Hugo (que dice Leixner), ese mundo

1. Y cuenta que de ello reniegan Goncourt y el mismo Zola.
2. El valor artístico del llamado positivismo estriba en esto, en su método de estudio y exposición, al cual muchos adelantos deben muchas ciencias, descartado ahora su espíritu más o menos materialista y las hipótesis valientes a que se lanza, contradiciendo en mucho su legitimado desprecio por la metafísica idealista.

extraterrestre, gigantesco, abultado, magnífico pero anti-real del *idealismo*.

La tendencia realista, proclamando el principio de la experimentación, como fundamento para la crecida literaria, aspira a educar las funciones de la juventud estudiosa, a *educir* sus facultades latentes, para (dándoles base) ponerlas en ocasión de ejercer *realmente*, de que tengan un verdadero concepto del mundo en que han que actuar[3].

Así viene a ser al Realismo la pedagogía de la literatura. Tal es su puro sentido filosófico (a lo menos así se nos alcanza), muy lejos desde luego da las exageraciones y errores demasiado fogosos o poco entendidos, que producen más daño que bien a todos los principios que defienden. Obstáculo, igualmente, a la marcha tranquila del Realismo, es la falta de hábito de estudio, que caracteriza a muchos literatos, aún partidarios de sólo *la pluma, papel y tintero para escribir* (que decía Lista); y creídos firmemente de que la literatura imaginativa, con ser así, no más requiere que imaginación e imaginación sin reglas. ¿Pero, qué es la imaginación sin la experiencia?

No se tema por esto que vamos a caer en la copia fotográfica de la realidad, que dicen algunos críticos. Esa fotografía, exacta sí, pero sin color, sin vida, no existe en modelo alguno, ni es más, puede existir, aunque algo de esto sueñe Zola[4]. Juega mucho la fantasía en el asunto para que falte vida en la creación; a más, que aún siendo los datos iguales, cada cual, según su *temperamento*, los presenta desde su punto de vista, y esto evita la caída en la esclavitud prosaica de la monotonía de tintas. Por desgracia nunca llegaremos a ver el mundo tal cual es en sí; lo evitan muchas preocupaciones y puntos de vista tradicionales y arraigadísimos. Así somos y hay que tomarnos así.

Lo repetimos. La imaginación —elemento activo de la creación estética, según reconoce el ilustre catedrático señor Fernández y

3. De aquí la costumbre de Daudet y Zola y algún otro, de anotar todas las noches lo que ven durante el día. Zola al sistematizar la doctrina la ha exagerado, sin duda, a la fuerza del carácter propio de todo estudio doctrinal.

4. Se opone a ello la limitación del instrumento artístico de que se valen los autores para la imitación (el lenguaje, el colorido), y en cuyo manejo estriba el Arte.

González— sin el previo conocimiento de un objeto, sólo puede divagar, y (relacionando los términos modernos de la belleza) únicamente da la *expresión*, pero no la *armonía* en que siempre yerra, como faltándole aquella proporción justa y natural de lo verdadero.

***

Después de la *experimentación* ofrécese como elemento y condición de la estética realista la *verdad* de lo que se narra. En cierto modo despréndese esto de todo lo que va dicho, y es al propio tiempo su consecuencia. Todos los esfuerzos del Arte deben concurrir a la expresión exacta de la naturaleza y de la vida humana; fuera de una y otra no hay belleza legítima; mistificándolas, no se realiza ni adquiere la belleza plena, en *fondo* y *forma*, de la obra artística, que sólo deberá su triunfo, si lo obtiene, a la potencialidad creativa del autor que logra conmovernos con la pintura de lo que no es, no porque nos haga creer que existe, sino porque admiramos su valor de educación y el resultado que saca de una base falsa; no admiramos lo que se describe sino el modo como se ha descrito; es una obra, en fin, que pasa, que puede hasta quedar inmortal por razón de la forma; pero de la que no deseamos ni pedimos la reproducción. Por eso quedará como eterno reproche y recordaremos como acusación ineludible, cierto párrafo de Valera en su prólogo a *Pepita Jiménez*.

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 28 de agosto 1886, nº. 191, pp. 550-551 y 554-555.

Este párrafo comprendía la teoría idealista, diciendo: «es evidente, sin embargo, que una novela bonita no puede consistir en la servil, prosaica y vulgar representación de la vida humana; una novela *bonita* debe ser poesía y no historia; esto es, debe pintar las cosas *no como son*, sino más bellas de lo que son, iluminándolas con luz que tenga cierto hechizo».

¡Ah! Perdónenos el maestro, si osamos contestarle. ¿Con qué se contenta V. señor Valera con la novela *bonita*? ¿Con que justifica V. la mentira en el arte, a pesar de las protestas de muchos idealistas? Porque eso de pintar las cosas no como son, sino más bellas de lo que son, es mentir lisa y llanamente, cuestión aparte de la licitud de la mentira. Pero es que eso viene en contra de una verdad por todos reconocida: ¿tan mala es la vida humana, tan hediondos y feos sus cuadros, que no sea discreto el ofrecerlos con verdad? ¿Es que no hay poesía en la vida diaria? Demasiado sabemos todos —y el señor Valera, aunque no lo diga— que la vida ordinaria tiene poesía, que el talento del autor esta en verla y en hacerla ver, en sorprenderla y mostrarla; por eso decía Carlota, la de *Werther* y hoy le hace coro toda la sociedad, que «el autor que prefiere es aquel en quien halla el mundo que la rodea, el que cuenta las cosas tales como ella las ve en torno suyo, el que con sus descripciones la atrae y la interesa tanto como su propia vida doméstica». El común sentir, a voz en grito, desecha novelas porque *están llenas de mentiras*, y acoge otras porque en ellas hay algo de lo que cada hijo de vecino le pasa o le puede ocurrir. Es decir, lo natural, no lo quimérico.

En cuanto a eso de lo servil, prosaica y vulgar representación, es frase más retórica que razonada; la servil representación no puede existir por lo mismo que nadie puede prescindir y dejarse a la entrada de la vida literaria su especial modo de ser, sus gustos, sus aptitudes, su *temperamento*, si se quiere, y menos su punto de vista; la personalidad del autor queda siempre. De representación prosaica y vulgar, no hablemos; es capítulo contra todos los malos escritores, los que no saben hallar lo poético en la vida y a esos no sé yo que los patrocine escuela alguna.

Ese sello personal, la turquesa del genio propio que dice un autor, no excluye un tercer carácter del Realismo —bien entendido

que en este punto hay que andar muy sobre aviso para no caer en la exageración; tal es lo que algunos llaman *impersonalidad* del autor, mal llamada, porque lo que desaparece no es la personalidad, sino la acción activa (permítaseme la redundancia) del autor, su permanencia constante como sujeto de la novela y predicador de sus intenciones, que rompe en mucho la realidad de lo que se narra; como rompería la ilusión de un niño que presencia una función de *marionettes*, el ver la mano que las mueve, presentándose sólo para hacer ver que es ella la causa del movimiento. El autor, sobre todo el autor de novelas, ha de ofrecerse como narrador, sin necesidad de recordar de su presencia a los lectores a cada momento, alcanzando esa asistencia discreta de Daudet en sus obras; que sin anunciar a sus lectores que va a llevarles ahora a casa de doña Fulana y después a tal otro punto, como hacen los autores de poco más o menos y aun algunos que pasan como celebridades, trasparente su personalidad en la obra y sabe uno cómo piensa un personaje, sin necesidad de un aparte moral *en que habla el autor*.

Cuarta condición o elemento de la estética realista y canon también de su preceptiva es la *simplificación de argumento*, punto quizás donde se han fijado y en el que más han seguido la corriente los autores, a veces con tan poca discreción, que de lo bueno se ha hecho motivo de decadencia.

Explican esta condición varias razones.

Desde luego, que es verdadera misión de la novela y de toda obra de arte y condición esencialísima (como resultado imprescindible de su conocimiento), producir la emoción estética en el lector. El novelista experimenta una emoción estética, trata de comunicarla a los demás: medio, la *novela*[1]. He aquí todo. Y tanto es así, que el público —y eso que bien sabe Dios cómo es nuestro público— huye de lo que apellida novelas *sosas*, que no despiertan, en cualquiera de sus órdenes de actividad, de interés, ese movimiento y estado que se llaman *emoción* y que evoca en él ideas y sentimientos guardados en el fondo psíquico, y que esperan siempre su evocación, como el genio de que habla Bécquer.

La novela *realista*, por punto general, cumple esa su misión en más alto grado que cualquiera otra de distinto matiz literario. Y

1. Y quien dice la novela, dice otra manifestación artística de belleza.

esto sucede por muchas razones, algunas que escapan a la penetración de los críticos *anti-realistas*. Creen estos, de un lado y casi siempre, que la emoción se consigue como ya hemos dicho, con el acumulamiento de acciones, de hechos que se acceden tan sin preparación y con tamaña rapidez que se antojan golpes de aparato telegráfico al trasmitir un despacho urgente. Pero no es eso; fuera de que tal *extensión* de argumento viene en perjuicio de su *intensidad*, explicación y fundamento, ocurre muchas veces que ofrece mayor interés, produce de un modo mejor la emoción estética un detalle de esos que caracterizan a un individuo, que son casi siempre automáticos y hasta cierto punto desligados de la acción principal, pero que de un modo u otro, retratan y pintan bien el personaje o hecho que se traslada a la frase. Sucede otra cosa: con la continua observación que el novelista realista tiene que dedicar a los modelos de sus personajes, a los lugares de su acción, descubre mil pequeñeces de que otro no haría caso, o por no verlas ante lo grandioso de la idea principal, o considerándolas hartamente pequeñas en relación con esta; pero que producen *emoción estética* porque son bellas y sobre ser bellas, tienen el mérito de la familiaridad en que viven por regla general, junto a nosotros.

Así, la novela de hoy ha de descender al detalle, ha de ocuparse y detenerse en él, so pena de dar en lo trivial e inverosímil, en eso mismo que se procura rehuir. La novela moderna viene a ser una hoja de la vida individual o social, como un *momento de una personalidad* diluido en muchos capítulos, marcando bien las relaciones de tiempo y espacio, con lo que la historia de uno viene a ser reflejo y solidaridad de la historia de muchos. Necesítase para esto un tacto y finura exquisitos, con objeto de no equivocar el camino y caer en un monotonismo desesperante, haciendo de la novela mera colección de descripciones, y para lograr que se armonicen la vida, el movimiento y viveza, con el detalle, teniendo en cuenta que no se marcan siempre ese movimiento y esa vida en el acumulamiento de acciones, en la rapidez y corte de los diálogos, sino que muchas veces tienen expresión adecuada en un detalle de valor, en un momento de examen personal, de esos que retratan un carácter tan difícil de reconocer y apreciar en la serie de contradicciones y monotonías que forman la vida de un individuo. Así los novelistas Goncourt —y este es el gran triunfo de la novela moderna— logra-

ron descubrir (como lo han hecho los demás maestros), en la *prosa* y positivismo de la vida actual, cierta belleza esparcida en los detalles al *parecer* de menos interés, «el espectáculo con que tropezamos a la vuelta de una esquina», el latido de nuestras pasiones... y extraer de ello «lo artístico, como del oscuro carbón hace el químico surgir la deslumbradora luz eléctrica».

Esto los idealistas habían de conseguirlo elevándose a una *idea* superior, siempre la misma, que peca cuando menos de monótona.

Y que el Realismo con esos detalles, con ese vislumbre de lo bello en lo que parece sin importancia, produce *emoción*, pruébanlo las páginas dulcemente familiares de Dickens, que os emociona con su verdad palpable, que vemos todos los días, y aquel humorismo filosófico que tan suavemente muestra.

Zola ha sabido también —¡y en qué grado tan álgido!— sacar afuera la belleza y la poesía, a veces aterradora, de la vida del pueblo. ¡Qué páginas en *L'Assommoir*, cuáles en *Germinal*, que hipódromo el de *Nana*, qué cuadro cerrado y uno al de *Pot-Bouille*!

Daudet ha escogido otro campo y otro aspecto de la sociedad. En medio de las notas dolorosas de aquellos libros que parecen la historia de las ingratitudes y malquerencias de los hombres, ¡qué detalles y líneas de luz...! ¿Se podrá negar belleza en aquella familia Joyeuse del *Nabab*, cuando penetráis en las interioridades de su vida, la salida diaria del papá a su oficina, con aquel coro de saludos que esparcen su timbre de juventud y vida y lozanía por todos los ámbitos de la escalera? Sí, hay emoción, hay belleza. La hay y se encuentra mayormente en aquel noviazgo a hurtadillas de la hija de Joyeuse y el poeta-fotógrafo bohemio, con sus toquecitos al techo que separa un piso de otro; hay belleza en la escena de una madre que vuelve a su dignidad de mujer, y se refugia junto a su hijo, escena casi sin palabras, pero que impone con su silencio lleno de majestad. ¿Y qué diremos de ciertos detalles de *Numa Roumestan* (la vida de Mr. Le Quesnoy, la relación del triunfo de Numa y su elevación a ministro, etc.), qué de *Poquita cosa* (el interior del colegio), qué de *La Razón social* (historia de la niña Sidonia), de *Los Reyes en el destierro*, o la *Evangelista*, o *Jack*...?

Pérez Galdós, que es genuinamente realista (salvo algunos deslices), entusiasma más en los detalles íntimos de sus obras que en la trama de acción de ellas. Entusiasma aquel mirarse de Marianela

en el arroyo que pasa, con los balanceos de la desventurada acompañante de Pablo, que meciéndose en un árbol parece querer remontarse al cielo; y cuenta que *Marianela* es el cuadro más romántico en su asunto que Galdós ha dibujado. Admiran y hacen gozar en expansión magnífica ciertos toques de *Doña Perfecta*; el modo de hablar o ponerse el sombrero el señor penitenciario, el modo de decir de Caballuco, que parece hacer sonar entre las letras el ruido del agua que bebe, al chocar en la garganta; mucho de la escena vaga y temblorosa de los dos primos en el oratorio; las cartas tan verdaderas del hermano de doña Perfecta... Y en otro orden aquellos juegos de Celipín en *El Doctor Centeno*, aquellas luchas morales cuyo objeto es una cabeza de toro hecha de cartón mal pintado; aquellos detalles mil de la vida de Miquis en sus postrimerías y el pasante de escuela D. José Ido; como los cuadros populares de *La Desheredada;* la vida del empleado palaciego en *La de Bringas*; el interior de la casa de Miquis el militar, en *Lo Prohibido...* Todo esto es bello y sin embargo es pequeño, es eso que algunos llaman *prosa, prosa* que ha tocado el genio del arte arrancándole su fondo de belleza.

¡Lástima que extremando o quizás no comprendiendo bien la *limitación de argumento* que predica el Realismo, haya caído nuestro mejor novelista en cierta monotonía censurable de sus últimas obras, *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo Prohibido*! Pero el autor de *Gloria* tiene fuerza bastante para esquivar otra vez el escollo en que ahora ha tropezado, y elevarse de nuevo a la práctica racional de las reglas del arte. Hombres como Pérez Galdós se equivocan alguna vez, pero no ciegan de pronto, como algunos suponen.

Fuera de él, de Pereda que es realista en un círculo reducido, pero muy suyo, y de Alas que últimamente nos ha regalado con la preciosísima historia de Ana Ozores, movida sobre el fondo perfectamente entendido y ricamente expresado de la vida de provincia, en la juventud literaria hay asertos mil que apoyan nuestro aserto. Ahí están los cuadros montañeses de Palacio Valdés en *El idilio de un enfermo* y *José* y los detalles de la vida de familia, con algo más que vale mucho —los éxtasis místicos de la señorita de Elorza— en *Marta y María.* Picón en *La hijastra del amor* tiene pequeñeces de descripción y sobre todo de psicología, que admiran... Y por no extender la lista y citar otros nombres, ahí están los inaprecia-

bles libros de doña Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna* y *El Cisne de Vilamorta*, en que por encima de algunos defectos que no es hora de señalar, y más cuando otros se han adelantado en la tarea, luce la exacta observación y aquel tino de educir belleza de cuadros vulgares, pero cuyo fondo no habían calado los mismos que los despreciaban como objeto del arte. La señora Pardo Bazán ha sabido ver lo bello, tan difícil de percibir dada la esfera social de sus personajes y hasta el mismo carácter de ellos, y les ha dado el exacto *color* de la realidad[2].

Preciso es insistir sobre la cuestión del argumento. ¡Qué pobre y sencillo suele ser en las novelas realistas! Vaya que sí. Y la explicación es fácil. El conocido crítico Clarín, trata con mucho acierto esta cuestión en su estudio sobre *La desheredada* de Pérez Galdós, que es a mi pobre juicio, uno de los mejores si no el mejor de los trabajos que lleva escritos el señor Alas. Y tiene razón. En la vida, de que es o debe ser reflejo la novela, no hay esos artificiosos nudos y desenlaces que algunos piden. Todo es sencillez, naturalidad, dramas sin efectos, que nacen de pronto y concluyen bien lejos de lo que comenzaron. «La verdad de la narración exige no poner puertas al campo, ni desfigurar la trama de la vida con engañosas combinaciones de sucesos simétricos, de felices casualidades...». Ni necesita una novela ocupar con su acción veinte o treinta años o introducir en ella dos o tres generaciones. Le basta a las veces, un solo día y muy pocos personajes, exactamente como en la vida diaria.

En cuanto al lenguaje, ¡válgame Dios y cuántas cosas hay que decir! Es doctrina del Realismo la verdad y por tanto hace hablar a sus personajes como aquellos de carne y hueso de que son reflejo. Y si quitáis ese elemento tan característico de la persona, ¿dónde iremos a parar? Sí; iremos a donde quiere el señor Navarrete que hace hablar a un cochero como a un conde y todavía funda esto en razones de escuela.

Otro progreso señala el *realismo*, y esto en orden a los caracteres. La escuela romántica tiene un gran defecto. Sus obras parecen

---

2. D'Alembert parece que ya presintió esto, cuando dijo hablando de las Bellas artes, poesía, arquitectura, música, etc.: «Se las podría bien entender bajo el título general de *pintura, pues, que todas las bellas artes se reducen a pintar*, y solo difieren en los medios que emplean». — *Discours Prel. De l'Encyc.*

escritas todas por mozalbetes de quince años. Tal es el ardor de sentimientos y la inexperiencia y la explosión inconsiderada de pasiones que pinta, traduciéndose en frases arrebatadas, en retratos de tipos acabadamente perfectos, en los que ya puede uno estudiar sin que dé nunca ni con un defectillo. ¿Y cómo los ha de encontrar, si el tipo es una idealización, es un hombre que no es hombre, o perennemente bueno o indefectiblemente malo en todas ocasiones?

El Realismo moderno no prescinde del sentimiento ni de las pasiones y tiene tipos de bondad como tipos refinadamente criminales. Pero siempre se retrata en ellos el dualismo humano que consiente la lucha eterna, los balanceos continuos entre el bien y el mal. Y los sentimientos y las pasiones, no son mera palabrería como en el idealismo, y palabrería inconveniente muchas veces, llena de *exclamaciones y apóstrofes*, sino que se retratan discretamente «con cierto calor en el estilo, con inflexiones gramaticales muy tiernas, muy penetrantes, que llegan al alma» practicando con mucho arte el *si vis me flere*... de modo que se siente lo que el autor indica en vez de leerlo, y por lo tanto se ve mejor.

Y esto es de tanta importancia, que sería un estudio preciosísimo el que se hiciera de *La forma en la novela moderna*, de lo cual no podemos ahora ocuparnos.

IX
LO QUE ES EL REALISMO
Formas accidentales

Expuesto ya lo que constituye la esencia del Realismo, tal como hoy se ofrece en los principales puntos de su estética, quedan aún por notar ciertas *formas accidentales* con que se presenta, más o menos acentuadas, según el carácter y nacionalidad del novelista; pero que de todos modos, importa separar de aquellos principios analizando si son o no legítimas y duraderas. Es una de estas *formas*, si no la principal a lo menos la de más bulto y mejor apreciada por el común de los lectores, *el predominio del color sobre el dibujo*. El ejemplo de ciertos autores, la lección constante de la vida moderna quizás, y en mucho el afán por parte del escritor de aparecer como estilista, como penetrado de la verdad de la cosa, de la cosa toda, y por esto más apto a su expresión, han sido causas emovientes de esta tendencia tan notable a veces en Zola y aún en

algún novelista español, muy pagado del pintar de los Goncourt. En Zola hay mucha luz, derroche de color hasta la nimiedad —como lo hay en las obras de Daudet; y esto pudiera pasar en gracia a su belleza, si no viniera a perjudicar otra esencialísima de la narración: el dibujo. Por sobra de brillantez se descuida el modelado de las figuras, y de aquí esos *caracteres* fluctuantes, débiles, sin trazos definidos, pero con ropas nuevas, hermosamente coloreadas, que a veces se mezclan, con daño, en obras por otra parte perfectísimas. Este es un escollo que hay que evitar con cuidado; la juventud literata, que es casi siempre la juventud noveladora, está muy propensa a dejarse entusiasmar por la luz del color, por las grandes manchas de colorido nuevecito, recién salido de la caja, brillando aún con sus reflejos metálicos o una pastosidad mineraloide. Un crítico muy discreto, el señor Vida, ha hecho notar esto con motivo de *La Tribuna* de Pardo Bazán. Hay en esa novela —dice— muchas nimiedades de color que indican complacencia en sorprenderlas y hacerlas ver; mucho del *rojo* de los labios y el *rosado* de los tabiques de la nariz, y el oscuro veteado del tabaco... En cambio, algo del dibujo flaquea, falta *análisis psíquico*.

Y esto, el *psicologismo*, es precisamente la otra *forma* que viene a oponerse y a contrabalancear aquella del *color*. Se acabó la caja de pinturas: viene el lápiz, y con él la fisiognomía, y tras esto las *reconditeces psicológicas*, los detalles del carácter, los extremos escondidos del alma que se desdoblan y sacan a luz y se pesan y aquilatan. No tiene el psicologismo tantos aficionados como el color, y de seguro aficionados de menos talla literaria, no subjetivamente considerados —que pudiéramos decir— sino en virtud de lo difícil y elevado de la empresa. Un buen psicologista ha de ser un buen observador y no sólo observador vidente (como si dijéramos) sino observador ilustrado, al tanto de los últimos descubrimientos, análisis y razones de la ciencia del alma, hoy tan nueva y tan en camino de grandes cosas, si no se para a la mitad.

Valera, si pudiera no ser tan idealista —decir, tan escritor a su capricho, que unas veces acierta y muchas no— ofrecería buen modelo de psicologismos. Pero Valera se va por el extremo; se acuerda demasiado de que es filósofo y da en el empacho. Y no lo digo por mí, que gozo con esas y otras más especiosas filosofías, sino por el público en general que si supiera francés, sé yo que había de prefe-

rir la traducción Calmann Levy de *Pepita Ximénez*, por *D. Valera*. Galdós también es aficionado (y a fe que lo entiende), de esas *reconditeces psicológicas* que dice el señor Vida; y suele hacerlo con mucha discreción, sin empacho, con menos empacho de seguro que el afabilísimo *humanista* Dickens.

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 4 de septiembre 1886, nº. 192, pp. 567, 570-571 y 574.

Esta fase o tendencia de la novela contemporánea, puesta en sus límites verdaderos, sin caer en fantasías que deslucen la realidad, es aquel Realismo que llamó el señor Blanco Asenjo *humanista* porque «inspirándose en la naturaleza del hombre, tiende a su representación externa, bien en la reproducción de su imagen, bien en la fiel y aproximada pintura de sus pasiones y movimientos interiores»[1]. Esto desvanece un error de los críticos al creer que la estética realista sólo busca la copia de la *naturaleza*, entendiendo esta como la parte opuesta a la *Humanidad*. No hace mucho que el señor Atienza y Medrano se quejaba de esa pretensión (y de otras a la vez) que nadie alimenta. «Que sea la realidad y la realidad *viva*, —decía—, lo que el artista estudie y aquello en que el poeta se inspire para dar alimento a sus obras, es una pretensión justísima de parte del naturalismo; pero reducir el dominio de lo real a lo puramente natural, suprimir el elemento de la libertad humana...»[2]. ¡Alto allá señor Atienza! Todavía estoy por conocer al conocido novelista que tal hace: ¿quién se reduce a lo *natural* (si es que V. quiere decir con eso lo que yo entiendo) sin acudir a lo *humano*? ¿Cree el señor Atienza que puede haber una novela en que no figure el hombre sino como monigote decorativo, en que se suprima el psicologismo en un todo, separando por completo los campos del *realismo naturalista* y *realismo humanista* que dice el señor Blanco Asenjo?

Si el señor Atienza —cuyo artículo si corto, discreto por lo general, hemos de apreciar más adelante—, quiere decir con la palabra *natural*, aquello de la creación que se opone a sobrenatural, extraordinario (es decir fuera de lo *natural*), entiendo que el Realismo está muy en razón *reduciéndose* a lo primero, y ese es su gran carácter, como lo afirma el señor Blanco Asenjo en su definición-descripción del *Realismo*. El Realismo busca su inspiración en la naturaleza y en la humanidad (contraponiendo ahora ambos términos), y de

1. *Del realismo y del idealismo en literatura*. En la *Rev. de la Universidad de Madrid*, 1874.
2. *Los amigos de Zola*. En *La Ilustración Española y Americana*, noviembre de 1884.

una y otra educe la belleza, es decir los aspectos bellos; que no hay precisión, ni nadie la exige, de reproducir toda la naturaleza y toda la humanidad, sino la humanidad y la naturaleza en cuanto bellas, ya sea esta belleza intrínseca, ya provenga del discreto uso de lo feo, indiscutible en estética hoy día. Y en lo de la *libertad humana*, no es que se reduzca el dominio de lo real a lo natural, sino que los autores deterministas hacen depender las acciones humanas de la influencia del *medio físico*. A lo sumo aquí hay una relación de causa, pero no se mutila la realidad.

Como nada en este mundo se hace *per saltum* (y valga lo manoseado de la frase) el Realismo conserva aún mucho de las generaciones literarias que pasaron, tanto que Zola, el mismo Zola, se corre algunas veces al Idealismo y en todas sus obras tiene mucho de alegórico; aunque esto sea en algo y tenga su razón, en la recordación que ciertos hechos, acciones o cuadros de la naturaleza ofrecen, de otros hechos, cuadros o acciones de la historia pasada; viniendo a ser un efecto *subjetivo*, que se produce más o menos según la instrucción y opiniones del lector, autor o espectador.

Una de esas reminiscencias de pasados ideales en literatura, que hoy se repite, a causa sin duda de las corrientes *político-sociales*, es el sentimentalismo humanista, no ya reducido a los casos desgraciados de amor, sino tocando las otras desgracias más grandes de la humanidad toda, con sus vicios de constitución y engranaje. Este sentimentalismo es resabio de aquel de los comienzos de la centuria, y uno y otro, procedentes del humanitarismo filosófico del siglo pasado, hoy reverdecido con la filantropía, el socialismo y en cierto aspecto con el espiritismo. De aquí los tipos tan abundantes, de niños abandonados, mujeres perdidas a la fuerza de las circunstancias, desgraciados famélicos... y los títulos significativos de muchas novelas. El espíritu que informa esta tendencia es altamente plausible y lo fuera más a no caer, muchas veces, en cursilería llorona. ¡Cuán cierto es que las mejores semillas se pervierten y degeneran tiradas en mal campo y con peor cultivo! Desgraciadamente no todo son Dickens ni Galdós para llevar esta tendencia por donde debe ir; y a lo mejor sale en Sue, si es que no asoma un Ayguals de Izco.

En último punto, y con relación estrecha a todas las demás, por lo que viene en cierto modo a sintetizarlas, aparece la intención transcendentalista o de tesis filosófica, que es otra de las imposicio-

nes que el espíritu público y la opinión social dictan a la literatura, como la han impuesto otras veces intenciones políticas o religiosas. Enlázase esta tendencia (y ese es su principal aspecto), con la idea de que la novela de hoy ha de ser en algo enseñanza y educación, y precisa que lo sea y lo es, no de un modo deliberado y por propia y sistemática intención de los autores, sino arrastrado por la lógica de los hechos y por las circunstancias de la época. Hoy existe una tendencia marcadísima en todos los órdenes de actividad, que procura hacerlos útiles, progresivos y fructíferos; de un modo que no sospechan sus detractores, por regla general ignorantes del espíritu que informa este movimiento. La frase *utilitarismo* está en boca de todos, los mismos que atacan en teoría una doctrina noble y levantada, obran en su vida con el egoísmo más parcial; ¡todo esto sin haber leído un mal autor... *utilitarista*! Pero dejando a un lado tal cuestión, que no es de este sitio porque reclama lugar aparte, convengamos en que todo tiende a salir del campo desnudo de la imaginación, y entrar en el del entendimiento, y sin dejar de ser solaz, ser también enseñanza. Esto se ve en todos los ramos, especial y marcadamente, en un orden de cosas cuya cita parecerá baladí: los juguetes de niño. He aquí, pues, la idea pura y más alta de la evolución filosófica (valga la generalidad de la palabra), que se produce en el seno de nuestras sociedades. Por esta razón el arte literario pasa hoy, como dice el señor Alas: «a ser parte integrante del espíritu culto de la generalidad», en vez de «escogidísima diversión de unos pocos» y se pone inconscientemente «al servicio de los grandes intereses de la vida moderna».

Confesemos que el terreno es resbaladizo y que puede dar lugar a extravíos. Pero esto no legitima los tremendos cargos que se han echado sobre los autores realistas. Y después de todo, ¿quiénes hablan más de lo *tendencioso* del Arte moderno? Los defensores del Arte católico. ¿Pues acaso hay arte que, aunque sólo sea como reflector del estado social, no esté informado de alguna idea y no responda a la tendencia de la sociedad en la época de que se trata? Lo que hay es que al fin gran parte de las obras artísticas modernas se han empapado y expresan el espíritu moderno, nuestros ideales filosóficos y políticos, y eso es lo que escuece. Por otra parte, ¿qué fue el Arte en la Edad Media sino un arte siervo de la idea religiosa, a tal punto que olvidó la realidad, reflejando el mezquino concepto

de la naturaleza que tuvo la teología? La antigüedad tenía un concepto más real y más pleno de la naturaleza y de la plenitud de la vida. Por eso el Renacimiento es una vuelta al arte perfecto, y en esto estriba la superioridad del clasicismo sobre el romanticismo cristiano, que, sin embargo, aportó —como lo hizo constar muy bien Richter— elementos muy nuevos y necesarios; el psicologismo, la tendencia, el espíritu individualista ahogado casi en el arte griego por la fatalidad religiosa sobre todo.

Hoy, resultado de las ideas filosóficas dominantes, esa tendencia *científica* (no me concluye de gustar el apelativo) de la novela, produce la corriente *determinista* (el naturalismo de doña Emilia Pardo) que responde claramente a las doctrinas del *positivismo* más puro[3].

No discutiremos si esto es legítimo; pero sean o no verdaderas las doctrinas positivistas (y para nosotros lo son en mucho), claro es que al recoger esa tendencia, la novela no solo cumple con su misión de época —que pudiéramos decir—, sí que acaso viene a realizar la unidad armónica con la libérrima condición del Idealismo. Así mirado el positivismo en la novela naturalista, es oposición justa al carácter en extremo libérrimo de la antigua novela, tan libérrimo, que en ella parece el hombre árbitro y señor de la Naturaleza, sobrepujándola o a lo menos, obrando con entera independencia de ella.

Hoy no hay tal cosa, conocido el proceso de vida universal, en su verdadero aspecto. Ya no se pliega la Naturaleza al estado *subjetivo* o interno del individuo, ya no llora con el hombre y ríe y se alegra con él —según ocurre en las ideas idealistas. Antes bien permanece indiferente, como es natural, siguiendo su ley y modo de ser que pugna a ratos con los estados de los individuos. Hoy si hay algo, es arreglo intelectual del hombre, que se asimila a lo externo que le rodea; pero siempre en vez de obrar tan prepotentemente la Humanidad sobre la Naturaleza, es la Naturaleza la que obra

3. Este aspecto de la literatura moderna se descompone en dos elementos: 1º Consideración preferente de la Naturaleza, como reacción a las doctrinas nudamente espiritualistas que relegaban a segundo término el mundo físico. 2º Influencia de la Naturaleza en las determinaciones y actos humanos (punto de vista filosófico). Uno y otro elemento permiten muy bien el nombre de Naturalismo.

sobre la Humanidad. En tal estriba la tendencia del *medio* que se observa en todos los autores, desde Zola a doña Emilia Pardo. Y aún algunos se complacen en hacer resaltar los contrastes entre la vida del hombre y estado de la Naturaleza, a cuyo propósito bien se podían citar algunos *trozos* de poesías —no muy Realistas por otra parte— que marcan con gusto ese contraste.

La verdad es que este punto envuelve todo un problema filosófico, quizás el más empeñado y arduo y, de seguro, hoy el más discutido. ¿Influye hasta tal punto el *medio* físico en que vive el individuo para modificar sus modalidades y hacer que se plegue en sentimientos, ideas y acciones al propio *medio*? Confesemos que dado el método analítico y experimental de los autores *positivistas*, examinando sus colecciones de hechos, cuidadosamente recogidos, no hay más remedio que creer la *adaptación* del sujeto al *medio* en que vive. Esto que tocante al orden físico pudiera haber reparos en aceptar, en el orden *moral*, cuando se constituyen el *medio*, los accidentes sociales de clase, oficio, posición, alejamiento de la patria, etc., forzoso es convencerse que el hombre modifica sus cualidades y costumbres al unísono del *medio* que le rodea. ¿Hasta qué punto ocurre esto? Aquí está el mal. Llegando al terreno de las generalizaciones, los autores se pierden y formulan leyes muy absolutas: el peligro lo veo ahí.

Pero en el hecho, en el hecho nudo, ¿quién negará lo que es evidente, ese moldeo y como arreglo del hombre, que adecuándose a las circunstancias para vivir, tiene que modificar su vida, so pena de ser escupido como algo que no cabe, que no tiene allí asiento, por ese *medio* en que se colocó? En bien como en mal, el clima, la raza, las aficiones, los amigos, el círculo de relaciones, la profesión, las ideas, hasta la riqueza influyen y modifican el carácter y el modo de obrar de los individuos. A esto obedece ese elemento del *medio*, que considera Zola preciso en la novela, reflejo de la vida. Brunetière patrocina, en oposición a Zola, el estudio de lo que llama *medio interno*, sea el estudio de las energías propias, del modo exclusivo y original del personaje antes que obre movido por las circunstancias, las *reconditeces psicológicas*, en una palabra, muy recomendables, según va dicho en el estudio de los caracteres. E indudablemente, esa originalidad de carácter existe y es causa a veces de que un hombre se halle, por las vicisitudes de la vida,

en un *medio físico o social*, que no es el suyo propio y pertinente. Entonces se entabla la lucha: el hombre queriendo conservar lo suyo, el modo de ser original; y el *medio* pidiendo que se amolde y viva como todos los que están junto a él en las mismas circunstancias. Y ocurre o que el hombre rebosando fuerza y energía, salta del *medio* para buscar otro que le sea más adecuado; o el *medio* se sobrepone y subyuga al hombre convirtiéndole en un adaptado más, o asfixiándole con su atmósfera inadecuada. Pocas veces, casi ninguna, el individuo se sobrepone al medio y logra vivir en él sin adaptarse[4].

En esta lucha se modifican por fuerza las ideas y las costumbres; se debilitan unas para dar vida a otras que preponderan; se aguzan facultades que antes yacían muertas, o caen las que hasta entonces fueron predominantes y magníficas. Es la lucha, el contraste entre el *medio* y el *individuo*, resultado de la falta de normalidad.

---

4. La superioridad del hombre consiste en que no es fatal y completamente insuperable el *determinismo* del medio, en cuanto que obre siempre de un modo igual sobre los individuos; si esto fuese llegaríamos al estacionamiento, a la uniformidad y, por lo tanto, a la carencia de progreso. La lucha eterna y la epopeya más grande de la humanidad (como que es la obra toda de la civilización), consiste en el esfuerzo acumulado de las generaciones, que logra modificar el *medio*, haciéndole servir a las necesidades humanas, *templando su crudeza*: se modifica el *medio físico* por las prácticas higiénicas, por el trabajo constante sobre el suelo, la plantación, el establecimiento de industrias y hasta las influencias de ciertas ideas sobre la alimentación, los cuidados físicos, la limpieza, y aún por el cruce de razas; se modifica el *medio social* o *moral* por las relaciones internacionales, el constante estudio, la fuerza de las opiniones de los grandes hombres, que bajando al agregado social producen las tendencias y el espíritu de época, en fin. La mayor parte de los hombres se paga de palabras, se conforma con lo que encuentra al nacer, y no piensa en analizar su *bondad* para buscar el perfeccionamiento; en esto consiste la influencia decidida de la *minoría* pensadora, que a veces se resume en un hombre. Pero siempre la victoria del hombre sobre el *medio*, y especialmente sobre el *medio natural*, no se consigue más que a fuerza de mucho trabajo y constante, y no pocas derrotas que conviene hacer notar para evitarlas; siempre la *constans et perpetua voluntas* del perfeccionamiento, es lo que sostiene a la humanidad en su lucha eterna, y por eso en las épocas de decaimiento, en que flojean las fuerzas, se suspira por el sentimiento enérgico y la voluntad fuerte de los *ideales* o tipos de perfección.

En este sentido, es el positivismo de que venimos hablando, una reacción y una tendencia filosófica, y como tal, quizás se extralimita, dando un tinte muy científico o muy *evolucionista* a la novela. Pero decimos, con el señor Ortega Munilla, que los *extravíos* pasan y queda un sedimento que es la parte pura y aprovechable de la reacción.

Además, como dice el mismo Zola, y es forzoso insistir en ello, ese método científico en la literatura «se nos ha impuesto por sí solo y el movimiento continuará aunque quisiéramos suprimirlo. *No hacemos más que levantar acta de lo que pasa en las literaturas modernas*».

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 11 de septiembre 1886, nº. 193, pp. 586-587 y 590.

Todo esto no riñe con la personalidad del autor —y algo va dicho sobre este punto—. Sé de quién ha tomado el lema *Ars, Natura, Veritas* (interpretando *Ars* por la personalidad del escritor), como opuesto en un todo al Realismo, lo cual implica grave error de *fondo*.

El Realismo, muy al contrario de anular la personalidad del novelista, la presupone, puesto que le exige observación y estudio propios que le den el exacto sentimiento de la imagen que luego ha de trasladar al papel. La observación sobre lo real no puede ser observación a lo Suetonio —como algún crítico quiere—, sino tal que de ella se saquen utilidad y enseñanza y reflexiones (el *punto de mira* del autor). Zola, al pedir la *personalidad* en la producción, dice: «Todo el mecanismo de la originalidad — que para él es condición principalísima de la vitalidad de una obra— consiste en esto, en la expresión personal del mundo real que nos rodea». Dicho se está que la prudencia y tacto artístico del autor entran por mucho en todo esto; pues que vicios los hay al lado de todos los usos: el *pedantismo* con el *clasicismo*; la dureza y oscuridad con el *academicismo*; lo *pedestre* con la *naturalidad*; lo *chocarrero* al lado de lo *cómico*...

En ese tacto artístico y también en la vigorosa *personalidad* de sus obras, estriba como ya le reconocen todos, mucho del aplauso tributado al autor de *Les Rougon Macquart*.

***

Hay quien entendiendo por *idealismo* la representación intelectual de los objetos de conocimiento, sostiene que no hay oposición alguna entre lo *real* y lo *ideal*, puesto que la creación literaria de ideas se compone. Es creer muy mal; porque aún tomando en este sentido el *idealismo* hay que hacer una distinción capital.

El citado señor Atienza escribe a este propósito unos párrafos dignos de ser conocidos por su precisión:

> La idea —dice— no es algo extraño a la realidad, sino la vista y contemplación de las cosas...; son *verdaderas* las ideas cuando vemos las cosas *como son*...; son *falsas* cuando conocemos o vemos mal las cosas, por falta

de *aplicación de nuestra inteligencia*, por escasez de medios, o por exceso de distancia, y entonces las ideas *no son reales sino caprichosas y fantásticas*. Cuando sobre estas últimas se construye una obra de arte, resulta por necesidad EXTRAVAGANTE... *sin correspondencia con la realidad*; cuando se construye sobre ideas verdaderas, la obra es *realista*.

Eso es entender la materia y saber deslindar las cosas en un punto donde se atasca —no sabemos por qué— la ilustre autora de *La Cuestión palpitante*. Y ya que de buen entender hablo, no puedo resistir la tentación de copiar unos párrafos de un recientísimo *Prólogo* del señor Picón[1], que presentan muy clara la doctrina, y han de ser síntesis magnífica a todo lo dicho en este y en el anterior capítulo.

Balzac, Stendhal y los dos hermanos Julio y Edmundo de Goncourt —escribe el señor Picón— comprendieron ya que este género literario (la novela), debía sufrir una transformación radical, fundada principalmente en no sacrificar al interés de la acción las demás condiciones que debe reunir la novela. El estudio de los caracteres; el análisis de la índole moral de los personajes; el examen psicológico de sus facultades; la determinación de las causas que engendran los actos humanos; la eterna lucha de la razón con la pasión; la descripción del medio social en que la acción se verifica; el color local que las costumbres y los lugares imprimen a todos los accidentes de la vida; la presión poderosísima, cuando no decisiva, de lo físico sobre lo psíquico y el choque del libre albedrío con la brutal imposición de la realidad; en una palabra, todo lo que conmueve el alma humana, todo lo que entrando por los sentidos influye en las resoluciones del espíritu, debía también tomar carta de naturaleza, en las páginas de las novelas, para que dejaran de ser cuentos más o menos interesantes, mejor o peor contados, transformándose en estudios sociales, que, sin perder de su forma novelesca, fuesen lo que debe ser toda obra de arte: un reflejo del medio en que se produce.

Antes el interés de la novela estribaba en la suerte reservada a los personajes y a las aventuras que corrían; ahora ese interés radica, ante todo, en lo que el hombre piensa y siente. Antes el encanto del libro era el movimiento; ahora ese atractivo se funda

1. Prólogo a la novela de M. L. Coria, *Ángel caído*. Madrid, octubre 1884.

de las causas del movimiento mismo, en los impulsos causa de los actos humanos. Antes para ser novelista bastaba cierta potencia de imaginación; hoy son aún más necesarias que la fantasía creadora, la observación que depura, el pensamiento que vigoriza, la poesía que embellece y la verdad que conmueve...

***

No concluyen aquí las consideraciones que pudieran hacerse sobre los elementos y el carácter de la renovación literaria. La gran verdad en la literatura moderna es legítima hija de su tiempo y con esto participa de todas sus grandezas y de todas sus miserias y defectos. He aquí por qué en mucho no es fácil aquilatar al valor del arte moderno. Los jueces son parte en el asunto y esto embaraza la exactitud del juicio. Por lo demás quedan muchos puntos que ni podemos resolver aunque sea desde un limitado punto de vista.

Tal es, por ejemplo, la relación que pueda tener el auge novísimo de la música (traído según algunos por el individualismo reinante) con el *modo* de la novela contemporánea que busca el *caso*, el individuo, lo particular, esa tendencia fuerte hacia los tipos raros, únicos, *sui-generis*, heteróclitos, que permite a veces en el lector el gozo de verse retratado, de cuerpo entero. Y en otro lugar, la paridad en el desenvolvimiento de las formas, riquísimas, fastuosas, cargadas de frases, que se observa en un arte y en otro. Para mí aquí hay algo de influencia y relaciones, provinentes del espíritu de época, cuyo análisis había de producir grandes resultados.

En otro orden —y esto quizás explicará muchas cosas— ¿hasta qué punto influye el estado nervioso de sensibilidad de nuestras generaciones en la tendencia sensualista, de brocha gorda de gran parte de la literatura? ¿Ese desarrollo y aguzamiento algo enfermizo de nuestra sensibilidad, acusa verdaderamente un estado patológico, y por lo tanto una decadencia que nos conduce al deseo de impresiones fuertes; o es un grado de adelantamiento, un progreso en la evolución de las facultades, ávidas de emociones refinadas, y en mucho de emociones nuevas?

Hay críticos que deploran esta tendencia de ciertos autores como perjudicialísima y hasta como verdaderamente opuesta al íntimo carácter y espíritu de nuestro siglo, con el cual apenas sí han acertado tres o cuatro escritores y entre todos ellos quizás superior-

mente uno... que yo no nombro, dejando que lo diga quien puede decirlo.

Y bien: ¿qué hay de esto? ¿Qué hay? Yo bien diría algo de lo que se me ocurre... Pero sería cuestión de irme por otros lados y de escribir muchas páginas. Baste hoy con haber apuntado esas cuestiones que no son poco interesantes para fijar el concepto de la literatura moderna.

X
DE LA MORAL

¿Hay inmoralidad en la novela contemporánea? ¿Tiene de esto culpa el Realismo? Inmoralidad hay mirando las cosas desde cierto punto, y ésta traída por ese prurito un tanto científico de lo crudo, los sondeos de alma y la anatomía y los análisis fisiológicos del cuerpo; con lo que el pecado viene sin grave deseo de traerlo, por simple imprudencia temeraria, que allá, allá, tiene sus condiciones de ser en el concepto de la Moral y de lo moral que nuevamente se forma. Porque rigurosamente lo que hay en ciertos detalles y profundidades de la novela moderna es crudeza o grosería (bien recibida sin embargo) pero no inmoralidad que no puede existir allá donde falta la intención.

En esto yerran los críticos antirrealistas, como en echar las culpas de todo al Realismo, que es para ellos *pornografismo* y nada más, lo cual nace de una confusión de ideas absolutísima y de un desconocimiento criminal de los modelos realistas. Olvidan los que tal dicen que la *crudeza* de detalles y la libertad de expresión, hasta la inmoralidad declarada, no van con escuela literaria alguna sino que afean las producciones de todas las literaturas del mundo, idealistas o realistas. Causa de ello es ya el carácter y costumbres del autor, ya el espíritu de época, ya la necesidad de halagar a un pueblo degradado o simplemente de amoldarse a él y reflejar su estado social. Tal por ejemplo, la inmoralidad de muchos de los autores del Renacimiento en Italia y Alemania (v. gr. Celtes), a que en mucho no llegan nuestros autores realistas. Tal Shakespeare y los dramáticos de la decadencia. Tal, en fin, casi todos los escritores de la pasada centuria, sobre todo en Francia. Y de nuestros clásicos no hablemos: floja es la crudeza y la libertad de aquellos señores, y sin embargo entonces no escandalizaba. Tanto en concretar al

movimiento literario en lo que llaman *pornografismo o desnudo* está el error de ciertos críticos, como en ceñir la cuestión de la inmoralidad a los excesos eróticos. ¡Válgame Dios y qué moral tan estrecha! Sobre todo hoy en que los estudios de la conducta humana y sus puntos de vista relacionados con el progreso humano, abren tan vasto horizonte y amplían tanto el concepto de actos morales e inmorales. Razón tiene Dª. Emilia Pardo Bazán en pronunciarse contra este modo limitado de ver lo inmoral. ¿Con que no hay inmoralidad en la avaricia, en la envidia, en el fanatismo, en la impiedad, en la desobediencia, en el despilfarro...? Y si es así, siguiendo el criterio que parecen haber tomado aquellos señores críticos, ¿no era forzoso prohibir todas las obras literarias pues que en todas (hay pintura detalladísima a veces) de alguna pasión o vicio humanos?

Por fortuna hoy entendemos diversamente el modo de moralizar, como entendemos muy nuevamente y con perfecto acierto muchos de los procedimientos pedagógicos, que algo de pedagogía hay en esta cuestión.

El problema de la moral en la novela, está resuelto, notando que no nace siempre la lección de acabamientos, mañosamente preparados, ni de la pulcritud gazmoña en los detalles, sino de las reflexiones que la obra levanta en el ánimo del lector, indignado por la justicia, herido por los defectos de carácter (esos defectos tan comunes en la vida íntima) quizás reflejos de los suyos propios; porque no sin razón ha dicho Hartmann que el mal (el *dolor*) sirve de espuela para buscar el placer (el bien) —como que es ir de lo negativo a lo positivo; y porque en la lucha de la vida se templan las energías y los caracteres esta la amargura de la experiencia—. Bien pensó por lo tanto Champfleury al escribir en *Los Niños*:

¿Quieres que tu hijo sea feliz en la vida? Pues desea que pruebe en la escuela (y el hombre tiene su *escuela* en la sociedad) algunas ligeras decepciones; y si lo ves volver emocionado por los malos tratamientos e injusticias entre sus camaradas, regocíjate de haber dado nacimiento a un niño, sensible, amigo de lo justo, y que hará mucho entre los hombres para que prevalezcan las nociones de derecho y humanidad.

Otro notable publicista, español por más señas, dice a este propósito y con igual criterio: «La inmoralidad en literatura no con-

siste en retratar fielmente los vicios de la sociedad, sino en presentarlos bajo un aspecto amable y seductor que estimule el apetito de la torpeza»; y eso no lo hace nunca el Realismo, antes los mismos cuadros de Zola (que son los más radicales en este punto) producen repugnancia, horror y compasión al mismo tiempo hacia las miserias sociales tan al vivo expresadas. Así pues, no se asuste el lector de una *Felicia Ruys* o de un *Jenkins* o de una *Sapho*; ni siquiera de *Rennée* o de *Nana*. Y en lugar de asustarse reflexione acerca de la verdad de esos tipos y procure algo por el mejoramiento de las costumbres, que falta hace[2].

Claro es que apoyándose en esto, tintar las obras de ese *pesimismo* que consiste en la pintura preferente de lo malo y vicioso (y de esta falta tienen la culpa los *imitadores* imprudentes y faltos de talento artístico), no es lógico ni es bueno. El Realismo como copiando la realidad toda, debe reír y llorar, con esa mezcla armónica que existe en la vida, huyendo los extremos y sobre todo el *parti-pris*.

Sentado esto —que es lo más principalito que hay que decir sobre la cuestión de la Moral—, nos extraña muy mucho (aún creyendo nosotros en el *poco* escarmiento del hombre), la afirmación de cierto crítico que consideraba no sólo inútil, sino perjudicial la pintura de las lacerías sociales, puesto «que las casas de prostitución no han disminuido, ni su régimen mejorado por libros como el de la *Celestina*, ni han concluido los *Monipodios* por novelas como *Rinconete*, ni se curarán capitales como París de gangrenas cual las expone Emilio Zola».

Conste ante todo (y valga la repetición), que ningún autor *naturalista* ha tenido tanto atrevimiento como el autor de *La Celestina* y como otros sus coetáneos y no muy gazmoños escritores, lo cual indica algo en favor de nuestro *naturalismo*. Conste además que la revolución literaria no viene con aires de higienista ni aún con

2. Las más recientes ideas pedagógicas, en sus aplicaciones a la política y a la moral, pugnan por el despertamiento del sentido legal, y del sentimiento de la moralidad, hoy tan menguados por la indiferencia pública, hija del decaimiento social en este punto. Y conviene volver sobre esos casos de inmoralidad (como sobre aquellos otros de injusticia), para que obren sobre ellos la energía reformadora del individuo y al cabo la de la sociedad en una doble lucha por el derecho y por la moral toda, que solo viven en cuanto se defienden enérgicamente sus esferas contra toda injusticia o casuismo.

pruritos médicos; no se escriben las novelas como se confeccionan drogas calmantes. Se escribe principalmente para *crear* belleza, obras dignas del Arte y sobre todo para reflejar nuestro estado social; y a ese propósito, más se presta la verdad que el fingimiento. Se dirá que toda la verdad no es el vicio, que hay campo superior donde jugar las armas del arte. ¿Y quién lo niega? «No se reduce el Realismo —dice el señor Palacio Valdés— a la pintura de los lugares hediondos y de las escenas repugnantes, ni mucho menos a la descripción descarnada y cruda de los vicios y las infamias sociales. Es necesario desterrar esta creencia, a la cual han dado pábulo», exageraciones que nadie prohíja. Y si esto es así, si la novela no se ciñe a sitio determinado ni clase social prefijada, antes las recorre y estudia todas, culpa de ellas y no del autor será que resalten en la pintura manchas y defectos, que cuando menos, responden a la realidad y no son fantasías. Más peligro veo en los deslices de la imaginación que sin atender a la verdad de la vida, crea e invento cuadros e idealidades no muy pulcras a las veces. Sin tocar en el descaro y la desvergüenza —cosa por todos rechazada— y sin perder su aspecto preferentemente estético, la novela realista puede ser en algo enseñanza y educación. Hora es que se desborren prácticas educativas de valor nulo y aún equívoco, para dar entrada a otros medios más conducentes y naturales. Hay que avergonzarse más de hechos que de palabras y enseñanzas. Bien lo entendió el señor Sellés en su *Nudo Gordiano*, al escribir aquella bellísima escena del acto primero, en que Fernando dice irónicamente, refiriéndose a la inocencia que Severo quiere tener constantemente ignorante:

Y es mejor que con la venda
camine junto al abismo,
y allí se rompa el bautismo
sin que su vista se ofenda.

En cuanto a la afirmación del Sr. Díaz de Benjumea, es peligrosa. Cierto que después de *La Celestina* las casas de prostitución han continuado de igual modo (y cuenta que no patrocinamos el desnudo de *La Celestina* a que no llega nuestro Realismo), pero esto nada prueba.

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 18 de septiembre 1886, nº. 194, pp. 603 y 606.

Porque, mire el señor Díaz. Diecinueve siglos que viene predicándose una religión la más perfecta, sobre todo en eso de castidad, y sin embargo seguimos lo mismo o poco menos, que en la época de Roma.

A pesar de esto, no creo que intencionadamente, pero sí con un desacierto extraño, insisten en concentrar casi todos los críticos la cuestión del Realismo en el aspecto moral cuando aquí se discute el aspecto literario, en cuyo elevado sentido ninguna escuela es enemiga de la Moral, aunque cada hijo de vecino la entienda a su modo. Y es preciso sacar la disputa de ese terreno y concluir de hablar de tal capítulo de *Nana* o de *Pot-Bouille*, para hablar del principio general de la escuela; la verdad de la *expresión*. Por eso hay que preguntar a los autores: ¿Estamos discutiendo una cuestión *ética* o *estética*? ¿Se habla de Literatura o de Moral? Si de Literatura, preciso es distinguir lo bello de lo bueno y hacer de lo *bello* principal, sino único, fin de las letras; y desde luego fin directo de las letras bellas que nos ocupan. Si vamos a confundir ambas categorías, estrechando la crítica, de milagro se escapará obra alguna, por lo mismo que «el carácter moral de la obra de arte es en esta una excelencia más», pero es falso el decir que no haya belleza donde no haya bien, pues la hay en objetos indiferentes y hasta negativos desde el punto de vista de la bondad[1].

Aquí la cuestión quiere hacerse exclusivamente *ética* y *filosófica*, usando argumentos ya gastados a comienzos del siglo contra los clásicos españoles (¡asómbrese el señor Flaquer!) y luego contra los partidarios del Arte por el Arte. A unos y a otros se les echó la zancadilla de la Moral con poco acierto, aunque a veces (ciñéndose a un autor determinado), fuera verdad. De *tendencia científica* y *trascendental*, no se habló, porque aún no estaban de moda las frases, pero podían haberlo hecho, porque hay clásicos muy *trascendentalistas*.

1. Sobre lo parcial y limitado de este punto y de toda la cuestión de la moral respecto a la significación literaria del Realismo, son notables algunos párrafos de la *Posdata* del Sr. López Bago, en su novela *El Periodista*.

De todos modos, esta estrategia es contraproducente. Siguiendo así, ni Alarcón ni Selgas escapaban de la paliza, y *velis nolis* habría que incluirles (desde el punto de vista de la moralidad), en pleno *realismo* por el *Niño de la bola*, *Nana* y otras. De Echegaray no decimos nada. A él, el más empedernido romántico de estos tiempos, hay quien y quienes le incluyen de pies a cabeza en el *pornografismo* del Realismo (ojo con lo castellano de la *palabreja*).

En fin, repito que en este punto hay mucho que sermonear y aún así no quieren entender las razones. ¿Cuántas veces hay que repetir que pintar lo *real* no autoriza —como se empeñan algunos en que autorice— a pintarlo en un aspecto pesimista, malísimo? Sobre que esto no sería ya pintar lo *real* sino lo que el autor le parecía bien, no es exacto —nadie lo ha dicho— que en el mundo haya sólo hombres malos, hipócritas, etc. Los hay buenos, aunque estos tengan sus defectos, que no llegan a maldad. Y si Zola por seguir mucho la máxima de Bernard de que «el modo de curar es ofrecer al enfermo la vista detallada y exacta de la enfermedad», cae algunas veces en algo así como inmoralidad, no es este delito tan grave, aunque no abogamos por la reincidencia.

Pero quien perdona a Bocaccio y a la Reina Margarita la inmoralidad de sus escritos tan solo por la belleza de la forma y su sabor renaciente, con mejor motivo puede dispensar de igual defecto (¡y sin embargo qué distancia de Bocaccio a Zola!) al célebre prosista francés. El cual, sintetizando este aspecto del *trascendentalismo*, y con mejor razón que sus detractores, sostiene una y mil veces que la novela naturalista no es novela de tesis que arregla sus personajes «a las necesidades del predicador», sino que hace salir la enseñanza de la acción, del simple relato de la acción que la vida ordinaria ofrece.

XI
CONCORDANCIAS HISTÓRICAS

El génesis del Realismo, no ya como doctrina estética, sino como práctica literaria, en especial concreta a la Novela, es bien antigua. Por esto peca quien considera la escuela como completamente nueva en tendencias, medios y procedimientos. Pero se equivocan también los que con mala fe y peor acierto, motejan la novela contemporánea de plagio (pues que muchos y anteriores modelos exis-

ten), aunque plagio exagerado; y ponen la práctica y límite razonable del Realismo en autores que si acertaron alguna vez fue por intuición y atisbo vivísimo de su ingenio, a veces sin darse cuenta del resultado[2].

Esta cierta antigüedad dice algo en favor del Realismo, aunque no todo lo antiguo por ser tal ha de ser bueno. Aquí si hay tal bondad; y la existencia de antiguos y muy celebrados autores que tienen sus ribetes y bellezas realistas prueba de que, tal tendencia no es mala, ni peligrosa, ni contraria al arte, siempre que no se la exagere o se coja, como está sucediendo en más de un caso, el rábano por las hojas.

Esta concordancia que en muchos puntos puede establecerse entre la novela contemporánea y la de otras épocas, es más palpable y da motivo a interesante estudio si se refiere a nuestra Novela clásica de los siglos XV, XVI y XVII, período brillantísimo en que luce especialmente nuestra novela picaresca y satírica que dio origen a libros tan celebrados y dignos de celebridad como el *Quijote*, *Rinconete* y *Cortadillo* con todos sus adjuntos, *El Lazarillo de Tormes*, *Marcos de Obregón*, *Guzmán de Alfarache*, *El Gran Tacaño*, *El Diablo Cojuelo*, y cien más, que fuera prolijo ir citando, pero que la memoria de todos recuerda y enaltece.

De un lado la crítica sustanciada y perfecta, cierto es que el mayor apogeo de nuestro género novelesco radica y tiene su base en tal período. Y en mucho hay razón para tal cosa. Rebosando verdad, tipos llenos de vida y perfectamente transcritos, con aquel humorcillo guasón, y aquel gallardeo y juego de la frase, la novela subió muy alto. Dióle su tiempo la tendencia moral si la locución libre; adornóla de más filosofías de las que quizás fueran en muchos casos de desear; e intercaló de trecho en trecho aquellas oportunas anécdotas, sabias concordancias y felices recuerdos, de cosas que se pasaban muy realmente en la vida ciudadana y en los cuidados del Gobierno público.

---

2. Decir esto vale tanto como desconocer los nuevos elementos que nuestro siglo ha traído a la literatura y la diferencia de épocas e ideas que tanto influyen en este punto.

Luego de este florecimiento, rápido y corto, tuvimos un largo paréntesis en la historia de la novela, que apenas pueden llenar las amazacotadas, sosas y pesadísimas narraciones del siglo XVIII.

Hoy, a Dios gracias, volvemos a tener novela propia y de muy subido valor, que, como va dicho, se acerca y propende, en el modo de presentar la acción y la pintura de tipos nacionales —muy marcada a pesar de la influencia francesa—, a reanudar la tradición literaria mejorándola en tercio y quinto. Y hay razón en obrar así, porque nuestra tradición literaria, sino en todo es esencialmente *realista* como se nota en el colorido de las descripciones, en la verdad de los tipos presentados. Y por esto tan se ve la hampa y la vida gitana en Cervantes, las trapacerías escuderiles en Quevedo, como la vida y las sociedades del vicio y la miseria en las obras de Galdós, Pardo Bazán y todos nuestros novelistas, y en las de Zola, Flaubert, Daudet, Champfleury.

De la frase no digamos. Volvemos por la pureza castellana, y al propio tiempo por la exactitud de expresión, a lo que ayuda la naturalidad y poco enredo de las novelas contemporáneas (grandes en *intensidad* si no en extensión), y que permite cierto gallardeo, cierta belleza de giros y esbelteces de palabra, la forma preciosa de nuestros autores del *siglo de oro.* Con esto se enlaza ese humor alegre y ocurrente, esa sátira fina y deliciosa aun respecto de los mismos personajes de la novela, que se observa tanto en aquellos, como en los más aventajados de los contemporáneos.

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 25 de septiembre 1886, nº. 195, pp. 615 y 618-619.

De moral y filosofías algo mejor andamos nosotros que aquellos ingenios. Cierto que procuramos enseñanza y aun damos en algo de tendenciosos; pero no hay el peligro de dormirse sobre un libro ni la precisión de suprimir párrafos enfadosos y puramente didácticos como en *El pícaro Guzmán de Alfarache.* Ahora se escriben menos apotegmas y se presentan más escarmientos. También aprovechamos episodios de la vida propia para la vida de los protagonistas o actores subalternos de la acción; pero trozos y circunstancias que no tienen la monótona desesperación y melancolía del idealismo, sino la frescura y naturalidad que les dieron nuestros autores del Siglo de Oro, y hoy les dan muchos, españoles o de otras tierras. Añádase a esto la interpelación y alusiones a la historia contemporánea que hacen Galdós, Daudet, Claretie, Zola, Dª Emilia Pardo y otros. Finalmente, hay un prurito que pasará para muchos desapercibido, el de prometer segundas partes o continuaciones y que es, sin embargo, común a los novelistas antiguos y a muchos de los de ahora. Tal en *Marianela, Doctor Centeno y* hasta *Gloria,* obras todas del más aprovechado restaurador de nuestra literatura novelesca.

Todos estos parecidos, que así sueltos podrán creerse de poca monta —y aun incompletos como van— juntos forman un juicio superior, digno de tenerse en cuenta. Y esto, tanto más cuanto que obsérvanse esas tendencias (y no tendencias, hechos consumados) no ya en los escritores de nuestra patria a quienes al fin puede hacer fuerza la tradición, sino también marcadamente, en los autores de otros países tan distintos como Inglaterra, Francia y aun en algo, Italia (Salvatore Farina, Caggianiga).

Fijándonos en esta última, recordemos esa obra tan celebrada de Manzoni: *Los Novios.* Y bien; en *Los Novios* se admira y aplaude preferentemente aquella descripción de la peste y sus estragos; y se aplaude y admira por la verdad de la pintura, por la vida que rebosa, si es que es permitido hablar de vida en la muerte. Muchos que anatematizan el Realismo no sospechan que están aplaudiéndolo al volver de la esquina y solo porque va embozado con un nombre que no es el de Zola ni de su correligionario y sí el de Manzoni, Hugo o Fernán Caballero. Pero hay más. Parecerá paradójico pero ello es

cierto; algunos que hablan pestes de la escuela realista, están justa y legítimamente dentro de ella. Es gracioso oír a un realista renegar de sus procedimientos. Y, sin embargo, algo de lógica siquiera sea la lógica del error hay y se descubre en esto. Sucede que atacando extravíos y exageraciones, se ha venido a confundir con ellas el *principio*, y a rechazar unas y otro. Cuestión de miopía literaria, hasta cierto punto disculpable.

Por último, hay que recordar otra vez y siempre, que tenemos novela nacional, estilo propio, modo de ser típico, ancho espacio donde mover las acciones y ricas fuentes de clasicismo donde beber inspiración y arte; en ese concepto, y sin negar la universalidad de la literatura que observa reglas y sufre evoluciones análogas por todas partes en la misma época —sobre todo poniendo muy alta la novela francesa de nuestros días—, hay que mantener el espíritu nacional y cuidarse muy mucho (¡y qué excelente prudencia tiene el talento!) en eso de influencias y modas extranjeras, a cuyo empleo y aceptación ha de presidir el más exquisito examen.

***

Viniendo a nuestro siglo, la generación de la idea realista, se percibe muy clara en muchos, los más avisados, de los autores Románticos[1]. Bien es verdad que el Romanticismo —revolución de forma más que de fondo, sobre todo en su momento inicial—, no pudo desembarazarse de aquel sentimentalismo —humanitario, disfrazador de la verdad, que nos legó la pasada centuria; y de aquí las sensiblerías amorosas y sociales, que han llegado a ser, en el concepto vulgar, expresión única y perfecta del carácter *romántico*. El mal venía de lejos.

El elemento oriental, los libros de caballerías y la influencia dantesca, trajeron —cada cual en lo que alcanzó—, ese espíritu legendario, maravilloso, sobrenatural de las obras literarias y que venía a materializarse en aquellos hipogrifos, hadas, brujas, encantadores, monstruos y gigantes; cuyo espíritu, trasladado a la época moderna, produjo los misterios, cuevas, secretos, castillos, aventu-

1. Algo de esto, aunque con otra intención, ha dicho el Sr. Giner (D.F.) en sus *Consideraciones sobre el desarrollo de la lit. mod.* (VI). Debe meditarse este trabajo.

ras, fortunas y amores tan inverosímiles de Dumas, Sue, Fernández Cárdenas y González, Ortega..., que aún así, no llegan ni con mucho a las extravagancias del vizconde de Arlincourt, Ana Rackliff Lewis *et ejusdem furfuris* —de los que se burló muy graciosamente Alfonso Karr en uno de sus *Cuentos.*

Pero aun así y todo, el primer grito de la revolución literaria lo dieron los románticos, sublevando la opinión pública, contra la tiesura del *academismo* que había acaparado todo el movimiento de la literatura, por esa acción natural de toda actividad, ya señalada en lo que toca a nuestras letras por Moratín y repetida por M. Aicard en su estudio sobre *le langage precieux* —que cita el señor Martínez de Velasco de este modo:

> cuando el hombre de talento se encuentra en presencia de caminos trillados, de sendas perfectamente conocidas, en el vasto campo de las letras y las artes, suele apartarse a un lado para buscar atajos difíciles, quizás peligrosos... Si le guía el capricho, el deseo de originalidad insensata, el mal gusto en una palabra, entonces solo deja, por huella de su paso, alguna extravagancia...

Exactamente lo que le pasó al pseudoclasicismo del siglo XVIII.

La libertad del romanticismo, fue pues, un progreso; y lo fue más aún si consideramos que productora de un lado de aquellos vuelos sin orden de la imaginación, fue en mucho causa de que los mejores talentos se inclinaran —y como entrevieran— al principio estético de su siglo: la verdad.

De ellos fue Musset, el poeta simpático de la juventud, héroe de aquella *bohemia* más desgraciada que viciosa, cuya vida se refleja en las páginas *humorísticas* de *La vie de Boheme* de Murger. Musset viene como a marcar en su tendencia romántica —que ya por entonces dominaba a la sociedad toda «la sublevación del sentimiento realista contra las reglas despóticas de la escuela antigua»— que dice un autor. Y en verdad que late en el fondo de sus obras desde *Rolla* a la *Confesión de un hijo del siglo*, la aspiración a la verdad de la pintura que él cultivó, tal vez sin conciencia, llevado del afán de mostrarse como era en sus obras, personalísimas como las de Goethe, Heine y Byron. He adquirido esta convicción leyendo el estudio de Lamartine sobre *Alfredo de Musset.* Pero no era él solo quien además de buscar la verdad, preludia la observación en el examen de su propio ser —anhelo común a muchos, e hijo del

siglo—. En Inglaterra, la tendencia comenzó mucho antes, desde el *Vicario* de Goldsmith, que no se sabe cómo brotó de entre la turbamulta sentimentalista, entonces muy en auge. Con Goldsmith vino Burns, de quien dice muy bien Leixner, marcando una de las aspiraciones del Realismo, que probó «que los motivos y lenguajes populares no están reñidos ni con la belleza, ni con la armonía». Esta tradición *realista*, ha conseguido hermoso coronamiento con las obras admirables de Lytton Bulwer (no en todas las suyas), Dickens, y Thackeray...

¿Qué más? En Francia, en esa falange hugólatra y romántica, ¿no descuellan autores que profesan el dogma de la verdad, aunque hereticen con frecuencia, como hicieron Jorge Sand, Sandeau, Dumas (hijo) y aún en mucho el mismo Hugo, que no sabe abandonar su trompa épica, cuando escribe novelas?

Indudablemente, los predecesores del Realismo eran ellos; y no es eso solo sino que con lo bueno, nos trajeron elementos viciosísimos de que no pueden librarse ni aún los más serenamente penetrados del nuevo espíritu estético. Tales son: el aplauso a la bondad de la clase media, la inquina hacia la aristocracia (que es inquina más política que artística), la simpatía hacia las desgracias de meretrices y aventureros, el tema obligado del adulterio que comenzaron Scribe y Meleville, el afán de la dirección que tuvo J. Sand, y algo de la afición a los cuadros sensuales y groseros que está más en el público que en los autores, forzados a veces de la moda y que es vicio viejo tan notable en Francia como en nuestra España, desde el siglo dieciocho con sus marqueses de Sade, sus Crébillon y Louvet y sus colecciones de cuentos *verdes*, v. gr. los de Samaniego.

La máxima de Boileau: *Rien n' est beau que le vrai* («lo bello es lo verdadero» que dicen otros) ha informado siempre por medios directos o indirectos la buena literatura, desde nuestra novela *picaresca* y *de costumbres* de los siglos XVI y XVII, que era el único punto de luz, comparada con los libros de caballerías o las fábulas pastoriles al uso italiano. Hoy, al despertar más pujante ese principio, se adquiere conciencia de él, se le somete al análisis, sistematizándolo y formando de él piedra angular del edificio de la ciencia estética.

XII
DEL LENGUAJE

Punto es este principalísimo y muy digno de atención en todo tiempo y hoy más aún con motivo de la crisis literaria. No hay que perder de vista que este siglo señala en todas las naciones una energía de Renacimiento literario, bien preciso después del decaimiento de la última centuria, con todo su pseudoclasicismo. Y es de notar que, además de ser cosa natural que al reformarse la literatura se reforme el lenguaje, hase dado a este punto gran importancia por todos los autores.

Las primeras disputas entre *clásicos y románticos* en Francia, fueron a ocasión de simples palabras: el «pañuelo» de Vigny y el «vaso» de Musset. Después, todos los novelistas, todos los *conteurs*, hasta los articulistas de los diarios, han puesto cuidado especial en esto de la expresión. Sabido es el afán y los apuros de Flaubert ante una palabra que destruía o parecía destruir la armonía del período: conocido aquel trabajo de cíclope, machaqueando sobre la frase, dándole mil vueltas, hasta que al fin quedaba pura, hermosa, castiza. En cambio los Goncourt, sin respeto a la Academia, daban tajos y mandobles al Diccionario, se echaban al mar de las sensaciones en busca de palabras, giros, repeticiones, modos, que expresasen lo que ellos querían; y de ahí ese estilo que deslumbra, enfebrece y marea. Daudet escribe dos veces sus obras, según cuenta de él Zola. Primero solo atiende a la idea, al desarrollo de la acción... después viene la *factura*, al pulimiento, los gallardeos y coqueterías de forma, el estilo brillante, enérgico, sobrio, simpático. Zola también es innovador en esto de frases, y algunas veces con mala fortuna, como se queja un crítico francés.

En España no andamos a la zaga, si bien es cierto que necesitamos mucho eso de pulir la lengua. Nuestros novelistas sobre todo se dan a «limpiar el polvo y la herrumbre» a las palabras olvidadas, aunque perfectamente castizas. Muy despacio —es verdad— nos vamos curando, allá en las altas esferas, de los galicismos; y vuelve a lucir la frase castellana, armoniosa, corriente, sencilla y de un corte especialísimo que una vez conocido, no se confunde con otro.

Pero en medio de ese afán de mejora, se tropieza repetidas veces con lo que es escollo natural en este punto: la afectación, la bambolla, el lujo de palabras, o la copia servil de modelos antiguos, tan

solo por el prurito de seguir la tradición. Por esto los más avisados, gritan a voz en cuello, por la hermosa sencillez de la frase, tan fácil de perderse al menor descuido. Clarín, Menéndez y Pelayo, Carreras... todos suspiran por esa dulzura de la sencillez. Zola también desea volver a la lengua limpia, de periodos tan cuadrados, redondos, perfectos, *(carré)* del siglo XVII. «Yo —dice— desearía que fuésemos menos brillantes (y más sólidos), tuviéramos más fondo... Se escribe bien, cuando se expresa una idea o sensación por la palabra exacta» *(Romanciers naturalistes)*.

Entre nosotros la cosa es más difícil que en Francia. Hija de nuestro carácter impresionalista y amigo de la libertad, de la no reglamentación —como observa atinadamente el señor Alcántara— nuestra literatura se ha desviado con mucha frecuencia del buen camino, sobre todo en esto de la *expresión* o el *lenguaje*. Ya en tiempo de los Sénecas —aunque le parezca error al Sr. Martínez de Velasco—, se observa algo de esto: una libertad de expresión que degenera en oscuridad o alambicamiento. Después comienza la gloriosa construcción de la nacionalidad española, y con ella, la de la literatura patria. —De nuevo ocurren desarreglos en la forma. Son primeramente los *latinismos* y *helenismos*, luego el *modo provençal* y los *italianismos;* en fin, la explosión desgraciadísima y largo tiempo incubada del *conceptismo* y *culteranismo*, que no es ya privativo de Góngora, si sube a Carrillo, a Sotomayor, a Garcilaso, al *divino* Herrera, a Paravicino, Villamediana, Suárez de Figueroa y triste es decirlo a Quevedo y hasta el casi siempre dulcemente sencillo Luis de León. El mal se corrió por toda nuestra literatura y la dramática se alzó ya inficionada de él. ¡Cuántas veces Calderón tropieza en este escollo, cada vez más pujante, crecidísimo a la fin desdichadísima del siglo XVII! El siglo XVIII nos brindó con nueva corrupción. La moda francesa se hizo dueña de la vida española en todas sus manifestaciones y comenzamos de hablar en francés, desmochando infelizmente nuestro idioma, a pesar de los esfuerzos de algunos autores más sobrados de voluntad que de ingenio, y a pesar de la Real Academia de la Lengua. Los *galicismos* invadieron la literatura y con ellos andan plagadas obras, preciosísimas de otro lado, desde los artículos del P. Feijoó hasta las poesías de Meléndez. Nuestra lengua cayó en desgraciado abandono; y de entonces acá ¡cómo se ha prostituido en manos del común de los escritores, uni-

da la enfermedad francesa, a la ampulosidad culterana que algunos resucitan! ¡Y cómo en esferas oficiales huyendo del *galicismo*, se momifica la lengua en esa forma (que peca a las veces de *conceptista*), copia rastrera de nuestros clásicos, sabor indigesto de manuscritos que no se honran de ese modo!

Por eso, gloria a los que tratan de volver su pureza al habla castellana pero encauzándola en los moldes de la sencillez y la precisión, dándole condiciones para que exprese todas las modificaciones de nuestra nueva vida, ni muy cerrada ni abierta a todos los antojos, y siempre llana, corrida, familiar, sin pecar de prosaica. Las nuevas tendencias literarias reclaman especial cuidado en este punto. Especie general es la de que nosotros nos ocupamos y damos preferente atención a la *forma*, descuidando el *fondo*, de lo que proviene la hinchazón. Algo de verdad es eso, y hay que reformar en este punto. Las esbelteces de frase —tan comunes en la verbosidad del foro— halagan a las multitudes y como que las embriagan. Pero tienen el gravísimo peligro de llegar a ser *música celestial* —que dice un autor—, y caer desgraciadamente en la oscuridad y ambigüedad tan próximas al culteranismo.

La novela, sobre todo, requiere un cierto estilo cuyo tacto no es fácil de poseer de buenas a primeras; y por esto mismo necesita de más atención siendo acaso el vehículo mejor para propinar al vulgo la enseñanza del verdadero castellano, enseñanza muy desatendida en la escuela y en la Universidad, cosa que en cierto modo disculpa el afecto de *galicismos* en que muchos autores—faltos de estudio—incurren a cada paso.

El afán de la novedad, la intención justísima de huir el prosaísmo, o de manifestar con todo calor las impresiones recibidas, mueven repetidas veces al empleo de voces no siempre derivadas según la Gramática, en giros que caen en anfibologías, uniones extravagantes o no muy propias de palabras, uso revuelto de tecnicismo y habla vulgar... Esto, realizado por los grandes maestros, los mejores novelistas, tiene el peligro de sobrecoger a la juventud, encariñarla con aquellos modos de decir y viciar en un todo su gusto de expresión y forma, como la armónica, sonora y redondeada factura de la sintaxis castellana. Defectos de esta índole se han señalado en obras de la, por otra parte, muy académica escritora D.ª Emilia Pardo; en los escritos de Ortega Munilla, tocados del afán

de *hacer frases* que nos vino últimamente de la vecina República; en algún libro del notabilísimo novelista Palacio Valdés, y en los párrafos brillantes, pero fatigosos a las veces, de Zola, como los machacados, trabajados, llenos de luz de Goncourt... En cambio los *conteurs* franceses, desde Guy de Maupassant a Pedro Loti (en sus últimas narraciones), tienen mayor sencillez y agilidad de estilo, no por esto menos bello, antes, impregnado de ese encanto de la prosa parisién, intraducible, eco perfecto de la vida de *boulevard y Círculos*, llena de ironías dulces, de un juego de palabras natural, de frases propias, de repeticiones inesperadas y por esto aún más bellas. Nosotros no tenemos muchos *conteurs*. Decía Revilla, y con razón, que nosotros no servimos para el cuento, ni la novela corta, ni el libro ligero, lleno de donaires y falto de asunto que saben componer los franceses. Cuando un español se decide a ser novelista, aparece el carácter patrio (no sé si muy *autóctono* o importado), que rellena el fondo del asunto con mucha filosofía, mucha gravedad, mucha *miga*, cosa que parece rara en un carácter meridional; viene luego nuestro prurito de estilistas, y allá van esos libros rebosando tesis, libros de estudio más que de entretenimiento; por eso, sin duda, no acertamos a componer muchas obras científicas, porque toda la ciencia la echamos en la literatura. De aquí que nuestras *novelas cortas*, lo que pudiéramos llamar *cuentos*, sean muy filosóficos y de mucha intención desde Trueba a Clarín; y que de nuestras novelas formales no haya una (de las buenas se entiende), que pueda asimilarse a las fábulas sin objetivo ni conclusión aprovechable de Javier de Montepin, *verbi gratia*.

Entre los principiantes —autores primerizos de Revistas semanales—, el peligro de la frase se va por otro lado. Se produce también la inexactitud, pero proveniente, no del dominio de la lengua y la voluntad deliberada de manejarla a gusto propio, sino de lo que llamaría Spencer *obstáculos nacidos de la educación*. Falta de experiencia la juventud y más de conocimiento del *medio* que escoge para desarrollo de sus obras de arte, a la falta de ideas y conceptos claros y definidos, responde el manejo desacertado de las palabras, mezcla a ojo de buen cubero de homónimos y sinónimos, de voces técnicas o de época; hijo todo de la ninguna preparación y la falta de experimentación de la vida.

Mucho influye en esto, fuerza es decirlo, el desacertado método de instrucción que se sigue en los establecimientos públicos de enseñanza, donde se aprende una ciencia de rutina las más veces, y otras se encuentra el profesor falto de medios para dirigir personalmente a cada uno de sus discípulos, desarrollando sus facultades, educiendo sus energías, creando hombres completos, habilitados para luego, por propio impulso, solos en la lucha de la vida, poder terminar su perfeccionamiento y su educación.

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 2 de octubre 1886, nº. 196, pp. 634-635 y 638.

XIII
ÚLTIMAS OBJECIONES

Desembarazados ya, por la investigación completa del carácter del Realismo en sus dos tendencias y la discusión de las críticas más notables que sobre el asunto se han publicado en España, vengamos por última vez y como toque final, a examinar las objeciones más fundamentales que a la escuela se oponen, algunas de las cuales solo de ligero hemos tocado hasta ahora.

Dícese en primer lugar (refiriéndose exclusiva o preferentemente a Zola), que falsea en sus obras el *ser natural del hombre*[1], porque solo pinta uno de sus aspectos; argumento que lógicamente, cae por su base, la base misma que se le quiere dar. Pues qué, ¿es eminentemente preciso que un autor englobe, comprenda en sus obras la realidad plena, toda la realidad, estándole vedado dedicarse al punto de vista o campo de estudio más conforme con sus aficiones o sus ideas? Ni esto se puede pedir con buen sentido, ni es pretensión de Zola que en sus novelas esté *toda la realidad.* Hay sí, realidad, un trozo de realidad, si se permite la frase. Táchesele, pues, si se quiere, de su preferencia por el caso patológico (que es *real*, aunque no *todo real*), y en modo alguno, repetimos, de que falsee el ser *natural* del hombre.

Después de esto, se ofrece de nuevo la lucha de palabras. En literatura, ¿lo *real* es término contrapuesto a lo *ideal*? Hay que distinguir. Lógicamente, la palabra ideal se refiere al orden de funcionar, al resultado último de la inteligencia: la *idea.* Y en este sentido la *idea* (según dice bien el señor Atienza) puede ser o dejar de ser *real*, es decir, *verdadera* (no entendiendo por *real*, *existente*). Y en efecto. Funcionando en aquella arte literaria la *memoria imaginativa*, claro es que en este concepto todo en ella es *ideal* (de *idea*) ya innata ya adquirida. Pero ahora, la *memoria imaginativa* puede crear, (educir) hechos *verdaderos* o posibles como tales (no es preciso —valga la aplicación— que la verdad esté *in actu* —rea-

1. Véase el cap. IV, en que se dice algo de este punto.

lizada—; basta que se halle *in potencia*, —como posibilidad—). Puede también representarse hechos tan agrandados, disminuidos o desfigurados que se alejen de la verdad y la contrahagan. En el primer caso, —viniendo a la terminología de la historia literaria—, la creación es *realista*; *idealista* en el segundo. La verdaderamente legítima es la primera. La otra, si gusta a veces es por la *forma* que la presenta, el arte de la expresión (como en V. Hugo, Echegaray) y por el cariño de la imaginación a todo lo superior que *debía ser* y no *es*.

Otra objeción en que hacen hincapié muchos, es la que toca a la aplicación de la idea de lo *feo* en literatura y en el arte en general. De buenas a primeras, parece contrasentido eso de usar lo *feo* en una arte eminentemente *bella*. Y, sin embargo, nada más legítimo. La plena idea de belleza envuelve el concepto de *perfección*; algo totalmente bello, había de ser totalmente perfecto, cosa imposible de toda imposibilidad, tratándose de este mundo. De aquí que en todo objeto haya —siquiera mínimamente— un rinconcito de fealdad. Viceversa, no hay objetos absolutamente feos, sino feos en un aspecto, o en la mayoría de sus puntos de vista, o en aquel con que preferentemente se ofrece en la vida. Tratándose de obras cuyo campo de acción es la humanidad, se contraponen el lado moral y el físico, a las veces tan en desacuerdo en esto de *fealdad* y *belleza*. Resulta siempre, que bien por el algo *bello* que hay en todas cosas, bien por el recurso estético de la contraposición de luz y sombras, lo *feo* tiene cabida en el arte, como fondo sobre que se destacan las figuras bellas. Hay más. La *fealdad* en las cosas es algo *real*[2], una parte de la vida en que nos movemos, por lo tanto un aspecto de la experimentación total del artista.

Y el artista, no le desprecia, se ampara en él, lo estudia, se compenetra de su *modo*, para luego expresarlo, decirlo en frases, luciendo el triunfo artístico de la expresión exacta. Y es además porque en el fondo de todo lo feo (moral o físico), hay algo que no es posible definir, algo que nos atrae, que nos hace fijar y que a veces toca en el terror de lo sublime, como en la risa del ridículo, resultado de hallarnos con un efecto mezquino procedente de una poderosa causa. Algo de esto se experimenta leyendo el *Infierno*,

2. Existente, por más que sea Real negativo. La fealdad es ausencia de lo bello.

del Dante, contemplando la figura de *Gilliat*, de V. Hugo... Todo lo cual dicho así de ligero, pero que basta para legitimar el uso de lo *feo* en literatura, y de positivo así lo han practicado los grandes maestros, es hoy motivo de estudios curiosísimos y enseñanzas nuevas en las naciones que más se ocupan de tales asuntos, Francia y Alemania con sus Rosenckranz y Taine.

En relación con este punto se ofrece, quizás, el más controvertido de todos los tocantes a la nueva escuela, y de cierto el más discutido en España desde que dio la voz en 1858 el señor Alarcón, cuando aún Zola no pensaba en *Nana*[3]. Puesto que el Realismo pide la exacta expresión de lo que es (como efecto del conocimiento de la realidad que el autor tiene), ¿autoriza esto a la pintura de cuadros inmorales, despertadores de pasiones groseras, ya que tales cuadros existen y tienen realidad en la vida? Un *amigo* oficioso de Zola, en la traducción castellana de una de sus obras, ha dicho que en literatura como en el museo del Louvre hay departamentos reservados, donde sólo puede entrar aquella parte del público, que busca el arte y no se cuida del fondo. Lo cual, sobre que supone en Zola intenciones de halagar apetitos del vicio y una desnudez que era preciso discutir, sienta doctrinas resbaladizas, muy resbaladizas, en esto de moral. Bien sé yo que *hay desnudeces castas*, que a un Taine no le impresionarán un capítulo de Crebillon o un cuento de Bocaccio, como de seguro impresionarían a un colegial; que la *Prostituta* del Sr. López Bago, después de tanto ruido y tantos ascos, viene a ser una obra de arte, que el crítico desmenuza espaciosamente, buscando en ella la expresión de la realidad, muy aventajada, a Dios gracias, sobre el desdibujado cuadro de *El Periodista*. Ya se me alcanza que al fin y al cabo el público vulgar lea las noveluchas de folletín que ni pinchan ni cortan, quedando lo selecto de las artes (en que podían caber los departamentos reservados), para lo selecto de la crítica; comprendo muy bien que la inmoralidad está más, con frecuencia, en el lector que en la obra leída; y se me alcanza perfectamente que el odio al vicio se produce mejor por el conocimiento exacto del vicio mismo con todos sus

3. La primera novela de Zola en el género *fisiológico*, que dice un autor, data de 1865. *La Confesión de Claude*.

horrores. Por esto he defendido el concepto amplio de la moral en el arte que va en el cap. X.

Pero de esto a fundar una serie de *departamentos reservados* en literatura, autorizando siempre y sobre todo, fomentando el prurito en que han caído todos los imitadores y aún ¡ay! alguno de los maestros que no necesitaban imitar, hay gran distancia, distancia infranqueable, en buena razón, para la arte literaria. Si lo que se busca es educar al pueblo, si se quiere que la masa de lectores crezca constantemente, formando la mayoría ilustrada, es preciso comenzar por tener mucha prudencia, por desechar *modas* y pruritos, por salir de una vez de ese círculo fatal compuesto por adulterios y concubinatos, desplegando cada autor, en su esfera de acción, el libre vuelo de sus facultades. Una *Nana* es obra que se acepta luego de escrita, pero cuya creación no se debe aconsejar.

Y lo mismo en este orden de inmoralidad que en todos, la más exquisita prudencia debe guiar al autor, puesto que escribe para el público todo. Hay ciertas cosas que para contadas entre amigos, vienen bien, pero son inacertadas si salen al público. Esto —punto el más difícil en literatura y para el que se requiere talento y tacto exquisitos— se obtiene con ciertas gradaciones de estilo, cierto discreteo de presentación, que sin dejar de cumplir la máxima «de que el mal se cura con la vista del mal» no encariñe al lector con el hecho del vicio haciéndole que olvide la provechosa lección. Esto es lo que no han sabido hacer muchos autores románticos, que sin querer han presentado simpática la inmoralidad. Esto es lo que han obtenido perfectamente Daudet, Galdós en su grandioso monumento que se llama *La desheredada* y el mismo Zola, si bien a trozos solamente.

Lo que importa, y mucho, es desviar nuestra literatura de ese *parti pris*, camino forzado y galería precisa, de redimidas, prostitutas, adúlteras, *horizontales* y virtudes débiles que caen, al empuje de las circunstancias. Vamos ya dando en la monotonía, con el eterno asunto, cantado en todos los tonos, desde *La Tribuna al Ángel caído* de M. L. Coria. No parece sino que eso sea únicamente lo *real* de la vida. Hay más, mucho más, aunque esté escondido, como decía el amigo *Manso*. Buena prueba, por no hablar sino de cosa reciente, la preciosa miniatura, *Voyage circulaire*, que ha escrito Zola para *Le Fígaro Illustré*.

Después de esto y en esto, se ocurre otra pregunta, ¿es lícito, mejor, es prudente, usar el lenguaje de la clase social que se pinta en la novela? Y aquí renace la cuestión batallona, fácil sin embargo de resolver, con un poco menos de intransigencias.

La vida es una serie de transacciones entre el *ideal* y la realidad. Nada de principios absolutos, nada de normas incontrovertibles, nada de exclusivismo: toda esa tirantez del *yo* y sólo *yo*, cae ante la relatividad de la vida humana que produce esos *moldeos* del ideal a las circunstancias, *moldeos*, si no muy a gusto del que piensa en la perfección, muy precisos para el que ha de vivir en este mundo sublunar. Por esto si hay que apoyar como legítimo el uso del habla propia de los personajes que actúan, para obtener el colorido de clase y lugar, caben y son necesarias esas modificaciones en beneficio de la moral, que, sin desvanecer el carácter de la frase, dulcifican algo su dureza, como ha sabido dulcificarla Galdós en el tipo de su *Sanguijuelera*. Importa no hacer hablar a *los cocheros como marqueses*, pero, también, templar la crudeza del *jargon* popular, repleto de blasfemias, que la pluma no puede repetir. Y no se diga que esto riñe con la pureza o castidad de frase que buscamos los buenos amantes de la Gramática y el castellano: porque para esto están las descripciones, los tiempos en que habla el autor o se impersonaliza la acción. Por lo demás, sería gracioso oír a un trapero, «que *tal cosa no implica tal otra*» (aunque sea un latinismo eso de *implicar*), o que *él*, «*se ciñe estrictamente* (como la Academia) al desempeño de su oficio».

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 9 de octubre 1886, nº. 197, pp. 647, 650-651 y 654.

Y llegamos a una cuestión de capitalísimo interés, tras de la que vería el señor Mané, de seguro, el eterno problema del espiritualismo y el materialismo, aquí expresado en la zarandeada controversia de los *universales* y los *particulares*, que al fin es un aspecto esencial de la oposición entre *Idealismo* y *Realismo*.

Se formula de este modo: ¿Qué es preferible en literatura, la presentación y estudio de tipos generales, el *hombre* en tal o cual aspecto de su vida o la de *individuos particulares* —valga la redundancia— con todos sus caracteres genéricos de raza, nación y familia? La cuestión se ofrece, desde luego, muy importante. Los grandes genios de la poesía, con su esfuerzo sintético de primer orden, han creado esos tipos eternos, que no tienen patria, porque como Goethe, su patria es todo el mundo. Así Otelo, Romeo, Segismundo, Fausto, Hamlet, Don Juan... El mismo Zola, suspira por el genio de la novela, que pueda sintetizar la trama riquísima de la moderna vida. Sin embargo, los realistas y, más aún, todos los noveladores contemporáneos, tienden por un espíritu que tiene algo de filosófico, al estudio y presentación del *caso particular*, no del *hombre*, sino *de un hombre*, sajón o latino, auvergnes, provenzal, andaluz, o valenciano, pródigo o mezquino, celoso o amantísimo y seguro de su amor. Coincide con esto la buena acogida que ha tenido la idea de novelas de costumbres locales, que reflejen todo el carácter y modo de ser de una provincia, de un valle de un rincón de montaña. Y vuelvo a preguntar, ¿será mejor conocer esos tipos indeterminados del *hombre*, o estos otros que interesan directamente el *temperamento* y *manera* de una fracción nacional?

La respuesta sale al paso inmediatamente.
Hamlet es la duda eterna, el hombre, todo hombre que duda.
¡Dormir!... Tal vez soñar... Ahí está el daño.
.....
¿Quién sufriría...
sobre su cuello el peso que le agobia
gimiendo y jadeando hora tras hora,
sin ver el fin, a no ser que el recelo
de hallar que no concluye en el sepulcro
la penosa jornada...que aún se extiende

a límites incógnitos de donde
nadie volvió jamás...confunde el alma?

Con Segismundo repite la humanidad entera:

¿Qué es la vida? Una ilusión...

Otelo es el hombre que mata por amor, por sobra de amor; como Romeo (desde Bandello a la ópera moderna), es el amante que todo lo arriesga por la amada. Fausto es el lado serio de nuestro siglo, hastiado de su insuficiencia, marchita la energía del entusiasmo por un más allá constantemente anhelado, y buscando en la vida arrebatada del placer el modo de verlo todo y el expediente para encontrar aquel lugar de asiento, base firmísima sobre que asentarse y girar permanentemente. En cambio, Don Juan, —bien que modificado por los lineamientos de nación—, desde Tirso a Byron, es el lado ligero de la humanidad que no sabe ni necesita de otra norma que el capricho. Por eso todos ellos, y con ellos la figura del sublime loco de la Mancha, vivirán eternamente sobreviviendo aún a la desaparición de las literaturas que los engendraron.

¿Pero es que el hombre ciudadano de una nación, vecino de un pueblo, con todos los vicios y virtudes de su raza y de su localidad, no es también hombre? ¿No sintetiza todos sus casos análogos, no es y viene a ser expresión —además de su carácter individual—, del carácter de un pueblo y hasta de la humanidad en época determinada? Sin duda. Hay algo que difunde y hace comunes las ideas y los procedimientos de todos los hombres, en un tiempo dado: es el sabor de época, el temperamento del *siglo* de que pocos saben ni pueden prescindir. Y además, ¿los sentimientos generales al hombre (el amor, la amistad, el patriotismo...) acaso no son iguales aquí como en Francia o Inglaterra?

Por eso esa *Dorotea* y ese *Herman*, como la *Mignon* de Goethe con ser tipos perfectamente alemanes, interesan a la humanidad toda, que suspira por un idilio como el de *Herman* o por el *país lleno de luz* que sueña *Mignon*. *Numa* —la hermosa creación de Daudet— reflejo admirable de ese Mediodía atolondrado, ¿no es también el tipo de los políticos modernos, los hombres de toda una raza y de toda una época? ¿No palpitan en los cuadros locales de Pereda, en los grandes lienzos de Galdós, en los estudios del Norte de Valdés, ese fondo común a todos los humanos, compuesto infor-

me de buenas y malas cualidades, bajo la capa de color provincial y típico? Sí; es preciso convencerse que en todo lo determinado hay algo de lo indeterminado, en todo lo particular algo de lo universal[1] que tal hombre es hombre antes que *nacional* y *regional*, que la naturaleza es siempre una a pesar de que en la forma revista caracteres genéricos. Por eso los tipos locales aúnan dos bellezas que los hacen doblemente simpáticos: la belleza de la especie, y la belleza del lugar, la época, la clase social, la educación propia.....

Por esto defendemos nosotros —siguiendo a notables maestros— la creación de la novela local que refleje y saque al público la vida íntima de nuestro pueblo modificado en sus lineamientos específicos por el clima, el lugar, la profesión, el dialecto y las costumbres.

Y después de todo, se me ocurre una duda. ¿Serán tan generales, como dicen, esos tipos de Hamlet, de Don Juan, de Fausto...? Al crearlos, ¿se pensó en su *idealidad*, o siendo copia de estados individuales, proviene su universalidad de que condensaron el carácter de su época o se manifestaron preferentemente en un aspecto de la actividad humana, dándole todo su desarrollo? ¿Cuál es el génesis de *esos tipos*?

***

Clarín acierta —como acierta siempre que quiere hablar en serio— al decir que de los enemigos del naturalismo en España, sólo dos merecen atención y han dicho algo importante. Estos dos son Menéndez Pelayo y González Serrano. Hay sin embargo que hacer reservas. El autor de *Los heterodoxos españoles* si bien a escondidas o por escape, va concediendo muchas cosas a la nueva escuela; es demasiado buen crítico y artista para caer en ciertas vulgaridades de juicio. De González Serrano digo poco menos; sus reservas son muy relativas, cada vez menores, y hasta ha llegado a entonar el cauto laudatorio del naturalismo, como *oportunismo literario*. Ahí está su *Mosca de Oro* en la *Revista de España*, que no me dejará mentir. En lo del *pesimismo* viene a decir que en el arte naturalista se manifiesta de un modo *activo*; es decir que es *pesimismo*

1. Como que *lo universal* no es más que *el agregado de los particulares*.

de predicador que llora el pecado y busca la enmienda. Respecto a *trascendencias* asegura que los autores modernos no pasan nunca de poner el problema, pero no lo resuelven. Pues claro, y eso es lo que debieran ver otros señores tan miedosos de lo *trascendental.* Lo que no agrada al señor González Serrano es ese cierto fatalismo del *medio* que en la novela moderna se ha transformado en *cosmológico.* Cree ver así como una resurrección del *coro* griego. Yo también, mi querido maestro, yo también; únicamente que yo lo veo mejorado en tercio y quinto, que para mí no es tan fatalista como parece, y en suma que no anula la lucha, el contraste y por lo tanto el resorte artístico que de aquí se origina. No; créame el señor González Serrano que en el *determinismo* de hoy, se encierra un gran elemento de arte, que puede llevar hasta la epopeya. Hay algo muy grande... de que prometo hablar más despacio.

Menéndez Pelayo concede también muchas cosas al realismo y al naturalismo: les concede por de pronto la legitimidad, el *derecho a la vida* en el Arte. Ha llegado a decir que la poesía no puede consistir en la abstracción, en él *debe* ser puramente intelectual sin *valor de realidad,* porque los caracteres así expresados son a lo más «frías personificaciones morales». Lo más escociente y grave de su crítica es el punto en que afirma que el artista modificando los objetos exteriores por el influjo de su punto de vista, de su *temperamento,* que dice Zola, «les imprime el sello de una realidad más alta», los *idealiza.* El arte en su forma no es más que la interpretación de la verdad oculta bajo las formas reales. Cierto; el valor de la obra artística está en el hecho de la *interpretación* o *imitación*; y precisamente por esto, quien huya de lo abstracto, de lo general y absoluto y ahonde en la realidad y en lo particular («que es a su modo revelación de lo universal» —dice él), y perfeccione su conocimiento depurando la verdad todo lo que posible le sea, alcanzará según nuestro naturalismo el objeto del arte. Lo que importa precisamente y lo que se recomienda es la exactitud —la exactitud de la vida— en esa *interpretación,* cuidando de que el punto de vista sea el verdadero y de que las *ideas* de los objetos no sean deficientes o vuelen en regiones abstractas e impalpables, sino que toquen la realidad del objeto; realidad que por otra parte puede ser *simbólica,* en cuanto que símbolos o encarnaciones de *estados* y *modos* son casi todos los seres, en tanto representan en su individualidad

los caracteres comunes a sus semejantes en especie. Como que el símbolo está con frecuencia más en la mente del que lee u observa que en lo leído u observado.

XIV
CONCLUSIÓN

Antes de resumir el precedente estudio del Realismo y la literatura contemporánea (el cual repetimos, es un somero análisis de las trascendentales cuestiones que tal punto de crítica ofrece y que algún día hemos de desarrollar con más espacio y plan nuevo), permítasenos incluir algunas *ilustraciones*, que aclaren o amplíen ciertas afirmaciones y considerandos del contexto de estos artículos. Para mayor claridad separaremos por epígrafes los distintos asuntos, con referencia al lugar a que corresponden.

EL ARTE ENTRE LOS EGIPCIOS[2]

Adelantado en mucho hoy día el conocimiento de los pueblos orientales, podemos formarnos idea aproximada y algunas veces exacta de sus costumbres, ciencias, religión y cultivo de las artes. En este punto, la estatuaria egipcia se nos ofrece, así como la arquitectura, bajo formas pesadas, gruesas (que apenas sí dulcificó el influjo *ario* en el período Saita), y no bien concebidas; aunque tendiendo a la copia fiel de la naturaleza —de que tuvieron muy buen concepto los egipcios—, resulta contrahecha, aplastada por aquel simbolismo perenne que la caracteriza, tan reñido de suyo con la expresión exacta de la realidad; y forzada por la reglamentación inflexible y dogmática que tuvieron las artes en el país del Nilo. En la imposibilidad de ocuparme extensamente de esta materia, que viene tratando magistralmente la obra comenzada a publicar en París sobre *Historia del Arte en la Antigüedad*[3], me limito a transcribir un párrafo del último y celebérrimo discurso del señor Morayta, que toca de pasada la cuestión.

---

2. Art. VI —*Lo que no es el Realismo.*
3. Por G. Perrot y Carlos Chipiez. —El tomo I trata del Egipto. —Hachette, editor.

Después de notar la gran altura a que llegó la estatuaria cuando produjo obras sin más modelo que el natural, sin otro concurso que la inspiración, ni otro aliento que el del genio, a tal punto que «la misma escultura griega no fue mucho más allá de a donde el arte llegó en estas obras (el busto del Louvre y las estatuas *Scheik-el-Beled* y de *Ra-em-ka*)»,—dice el señor Morayta. «Pues vino el observador, el crítico; examinó los contornos, rasgos y proporciones de estas obras y dedujo las reglas conforme a las que resultaban hechas, y que seguramente ignoraban los mismos que las hicieron. Declaráronse estas reglas canónicas, y al aparecer como indiscutibles y obligatorias, el artista compelido a observarlas, falto de espontaneidad, sin medio de dar rienda suelta a sus facultades creadoras, resultó mero copiante. De aquí la inaguantable monotonía de la escultura egipcia, desde la dinastía VII en adelante, y su perenne carácter simbólico, y aquel su paralelismo incomprensible y su factura, que si no fue, pudo ser resaltado, de que cada miembro de la estatua se construyese por un artista distinto. Sí, la escultura egipcia que sirvió de modelo a los mismos griegos quedó reducida, no en días de decadencia, sino en los correspondientes a sus más preciadas glorias, «a una reunión de procedimientos *que se trasmitían en los talleres* por la práctica y la enseñanza, y que constituían una rutina, donde la habilidad de ejecución puede ser estimable pero sin que haya jamás en la obra nada de personal». De lo que resulta: que el Arte egipcio encerrado en tan estrechos moldes, no copió la naturaleza sino que repitió reglas y fue siervo no de aquella sino de estas; y que en los períodos en que vivió libre de trabas, ante el *modelo natural* y con la inspiración propia y libre, creó obras tan buenas como las de la estatuaria griega.

Volviendo ahora al concepto del *Realismo* y su división en *naturalista* y *humanista*, que hace el señor Blanco Asenjo, me parece muy oportuno fundamentarla y mostrar su conformidad con la idea y divisiones científicas de la belleza, que concretó perfectamente el señor Giner en su *Plan de un curso de principios elementales de Literatura.* Dice así el Programa: (Parte especial.—Sección primera —Introducción.—Poética general) D. — *(Esferas de la belleza.*—1) *(Belleza Real—a) (Belleza natural;—b) (Belleza humana;—d) (Belleza divina y su relación a la del mundo.*—2) *(Belleza ideal representada en la fantasía.—3) (Belleza artística—*

a) (El Arte bello—b) (Su relación al Arte uno y todo—c) La belleza en el Arte literario.

Desgraciadamente no conozco el desenvolvimiento de este punto, que hizo el señor Giner (D. F.) en explicaciones orales, durante el curso de 1866-67 en el Colegio Internacional.

EL CLASICIMO EN LOS RETÓRICOS FRANCESES DEL SIGLO XVIII (CAPÍTULO VIII)

¿Cómo habían de evocar el pasado de las letras clásicas, ni aún el fuego renaciente del siglo XVI aquellos hombres que no entendían el clasicismo, que mixtificaban la vida y las costumbres de los griegos y romanos, con sus ridículas imitaciones? Pocos de los literatos del siglo XVIII entendían los clásicos, su verdadero carácter y significación; se arreglaron un clasicismo muy cómodo para su *uso particular*, encerrándolo en pocas y no siempre buenas reglas. Por eso se alzaron Berguizas y Estala en nuestra patria, marcando la diferencia que había entre la verdadera literatura clásica y los remedos franceses; por eso Goethe vuelve de su viaje a Italia transfigurado por el conocimiento pleno del arte antiguo que en Alemania era letra muerta, y escribe al fin de su vida la simbólica segunda parte del *Fausto*. Por eso también Lessing decía que «el arte poético francés había comprendido únicamente la forma exterior, pero no el alma del arte poético griego...». Sobre Goethe tiene Richter una frase magnífica que hace referencia a este punto: dice que «la elevada copa de Goethe clava sus raíces en Alemania e inclina sus ramas floridas sobre el clima de Grecia». Es compendiar bellamente la personalidad literaria del autor de *Hermann y Dorotea*.

EL PSICOLOGISMO EN LITERATURA (CAPÍTULO IX)

Un novelista norteamericano, Nathaniel Hawthorne[4], ofrece en sus obras el mejor estudio respecto a la tendencia *psicologista* del arte literario. Como Zola, como Daudet, al igual de todos los escri-

4. El Sr. Juderías Bender ha traducido algunas de las obras de Hawthorne al castellano.

tores modernos, Hawthorne buscaba la *verdad* en sus producciones, pero la verdad psicológica, haciendo resaltar la parte intelectual de sus personajes, agrandándola hasta hacer de ellos alegorías vivientes. Lo *íntimo personal* era lo buscado por Hawthorne, y esto con todos sus detalles, sus procesos lógicos, su determinación y manifestación externa. No hay duda que el autor logró mucho de esto en sus novelas, llegando a la formación de verdaderos *caracteres*, conseguido lo cual, desatendía intencionadamente lo *exterior*, el medio que rodea al personaje, todo lo que no era el *yo* cuyo fondo y maneras analizaba. Aquí está, sin duda, el defecto de Hawthorne, hijo de aquella exagerada preponderancia del *psicologismo*, que determinaba los tres momentos ideológicos de todas sus creaciones artísticas, según dice Arvede Barine: 1.° encontrar la idea abstracta o el problema psicológico que ha de representar el personaje; 2.° deducir de ahí su personalidad intelectual y moral; 3.° crearle y dotar a esa persona de una envoltura de carne (lo físico humano). Con esto no hay que decir que los hombres de Hawthorne son hombres a medias; tienen un lado perfectamente verdadero, lleno de luz; otro descuidadísimo, subordinado a aquel premeditadamente. Lo más curioso es el modo como Hawthorne llegó a penetrar lo íntimo y escondido del espíritu y de sus funciones: no fue por la observación de los hombres, por el conocimiento exacto de la sociedad... El autor no vivió en sociedad; encerrado en su cuarto (adonde le llevaban la comida) aprendió a conocer el alma humana *observándose a sí mismo.* He aquí un novelista estudioso, como los quiere Zola.

Entiendo que un análisis concienzudo de la vida y obras de Hawthorne —hoy que tan justamente se ha reconocido la conveniencia de saber hasta la vida privada de los autores y la historia de sus libros— habría de traer a la literatura noveladora, buen caudal de enseñanzas y un método especial de estudio.

***

Sobre este punto, también recuerdo las observaciones minuciosas de Dickens respecto a la fisionomía de los personajes de sus novelas. Cuenta la hija del antor inglés en sus *Memorias* recientemente publicadas, que Dickens solía ensayar en su propia casa y ante el espejo los detalles fisiognómicos que luego copiadas, habían de expresar en el personaje a que se referían, la emoción interna de

las pasiones porque se sentía movido. Esto trae a la memoria aquella anécdota de la vida de Talma que hoy corre como cierta. Dícese que el célebre actor, llevado un día de los celos en una disputa amorosa con su querida, intentó matarla; pero que al correr hacia ella acertó a divisar en un espejo su propia figura cuya cara expresa el modo más feroz de aquella pasión, y sobreponiéndose entonces el artista al amante, se paró Talma a observar aquella expresión que luego reproducida en una de sus representaciones escénicas le valió un triunfo ruidoso.

Y es que la base de toda nuestra vida como el lastre de todos los vuelos imaginativos, es la observación, sea la vista de la realidad. Únicamente que no todos pueden ver, y en eso está la superioridad del artista.

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Continuación», 16 de octubre 1886, nº. 198, pp. 663, 666-667 y 670.

MORAL LITERARIA
(CAPÍTULO X)
DE LA MORAL

A propósito de este modo de comprender la moral que consiste en pintar el vicio tan al desnudo y sin adornos, que al punto resalta su fealdad y hediondez, recuerdo a ciertos apologistas españoles del catolicismo durante el siglo XVIII, que no tenían inconveniente en descubrir todas las lacerías sociales, todas las corruptelas y faltas de moral que, según ellos, nos entraron por obra y culpa del enciclopedismo y de las ideas de libertad. Ello es que la pintura resulta *libre*, tan *libre*, que a veces le parece demasiado al erudito autor de *Los Heterodoxos*: pero en gracia de la intención, los perdona y yo con él. Algo y aún algos, hay también de esto en los Santos Padres que describían la corrupción de la Roma pagana: Amador de los Ríos no se atreve a trasladar ciertos párrafos, y los más van en latín, que es como si fueran en árabe, para el público meramente aficionado. Y sin embargo, ¿quién acusaría a los SS. PP. ni a los apologistas del siglo XVII de inmorales y despertadores de malos sentimientos e ideas obscenas?

Sobre este punto de la Moral, ha dicho muy buenas cosas un académico tan conservador como lo es el autor de las *Doloras*. Mucho hay en el prólogo a la edición de lujo (English y Gras—1879) de *Los pequeños poemas*; pero no menos se encuentra en aquel otro preciosísimo, que encabeza las poesías *Dudas* y *tristezas* del infortunado Revilla. Copiaré un párrafo de este último:

> Pero contando con el pudor, a cuyo sentimiento no se puede faltar impunemente, en menester que todo lo que sea propio de nuestra naturaleza moral, se cuente; que el hombre no deje nunca de ser un representante de las pasiones y de la inteligencia, y no se le reduzca a un ser neutro, sin capacidad física, ni intelectual ni moral; término incoloro a que tienden a limitar al hombre todos los entendimientos vulgares. Además, un gran escritor siempre sabe y puede hablar de todo con decoro y conveniencia, aunque esto pueda tener el inconveniente, de que los imitadores lleven el arte a un realismo demasiado empírico, que desempeñado con poco ingenio, llegaría a ser intolerable. Y acabando el pensamiento, añadiremos,

que nosotros no encontramos la razón de que algunas artes, la escultura y la pintura, por ejemplo, deban explotar impunemente cierta clase de representaciones plásticas, mientras que a la palabra se la condena a una mudez perpetua, por juzgarla más excitante que el mármol y la pintura. Lo estamos viendo, y no comprendemos cómo, al llegar a ciertos límites, la imaginación se exalta más por lo que oye que por lo que ve[1].

En cuanto a la repetidísima especie de que el *pornografismo* en literatura contemporánea es causado por la depravación moral de nuestro siglo, es curioso lo que apunta un artículo de la *Revue politique et littéraire*[2] titulado *Notre décrépitude* y firmado por Dionys Ordinaire. Dice el autor con muchísima verdad, que en punto a depravación no tiene para qué compararse con la que nos aqueja la del siglo XVIII y cita a este propósito muchas de las obras que entonces se imprimían, entre ellas (no incluidas por nosotros), *El portero de los cartujos*, *Las amistades peligrosas*, *La religiosa* y los libros pornográficos de Voltaire, Diderot y Montesquieu que tenían su antecedente en aquellos otros de la reina Margarita, Rabelais y Brantôme. Entre nuestros autores del mismo siglo XVIII (Iriarte por ejemplo), si se fuese a buscar, habrían de hallarse repetidas muestras de la perversión de costumbres de aquella época reflejo de la vida cortesana del Gran Rey.

***

Algunos, insistiendo en lo de *inmoralidades* y *groserías*, llevan a mala parte cierta concordancia literaria y tachan de plagiario al Realismo, pues que copia la *manera* de autores antiguos, muy antiguos, algunos de la Roma imperial. Hablan de que Marcial ya fue *libre* en sus epigramas, y Tibulo *sensual* y Ovidio *apasionado*... y Cervantes *grosero* en el capítulo aquel de los batanes —esto lo citó el señor Luis Alfonso—, y también podía decirse que en otros capítulos como *Avellaneda* en muchos de sus pasajes. Lo cual es tomar el rábano por las hojas y llevar de nuevo la cuestión al *parti pris* del *pornografismo* que ni es canon ni pretensión de la escuela Realista ni de los modernos *naturalistas*. Discutir de este modo conduce a falsear los asuntos y a no hablar sino de lo que conviene, gastando

1. Campoamor. —Prólogo a *Dudas y Tristezas*, de Revilla, 2ª edición. —1881.
2. Número 7 de marzo 1885.

en palabrería y *tiquismiquis* morales el tiempo y el trabajo que reclaman asuntos más serios. ¿Me quieren decir estos señores —y con ellos el distinguido crítico de *La Época*—, quién ni cuándo se ha defendido ni se piensa en defender una literatura que se compusiese toda ella de capítulos como el de los batanes del Quijote?

LA NOVELA DEL SIGLO XVIII (ARTÍCULO XI) CONCORDANCIAS HISTÓRICAS

Entre todas las muestras de la decadencia literaria y el mal gusto, figuran en el siglo XVIII las novelas, y sobre todo las novelas españolas. ¿Quién es capaz hoy de leerse sin gran acopio de paciencia (y aún así hay sus dificultades), aquellos tomos repletos de filosofías y en mucho de galicismos, como *La Eudoxia* y *El Eusebio*, de Montengon; *El hombre feliz*, del P. Almeida —cuya clasificación es difícil—, *Don Lazarillo Vizcardi*, de Eximeno; *Valdemaro*, de Fr. Martínez Colomer y hasta la *Historia del famoso predicador Fr. Gerundio de Campazas*?

Sin embargo de esto, y otros defectos que no es ocasión de señalar ahora, tengo yo particular cariño a esa literatura española del siglo XVIII plagada casi en su totalidad de desaciertos —muchos de ellos efecto del afrancesamiento que padecimos—, pero en la que brillan de vez en cuando genios originales y se ofrecen obras preciosísimas hoy olvidadas o poco menos. Punto es esto inexplorado y que me propongo estudiar detenidamente, en un libro en cuya preparación vengo atareado tiempo ha. ¡Ojalá saliere como yo deseo, y según los merecimientos de aquellos literatos que en él se estudian!

CRÍTICA DE LO FEO EN LITERATURA MODERNA (CAPÍTULO XIII)

Es recomendable —como obra de actualidad— la serie de *Cartas* que ha publicado el pseudónimo Simplicio Feijao con el título de *Arte* y *Huerta. Puntos de estética.* En medio de burlas, llenas da gracejo, marca perfectamente el carácter del Arte moderno, trayendo con buen acuerdo, citas de Fromentin y de Thoré, dos críticos franceses poco conocidos en España. El señor Mendoza ha dado cuenta de estas cartas en *La Ilustración Ibérica*, y a fe que sus

observaciones finales sobre la crítica y el Arte, concretas y precisas, son dignas de leerse y de tenerlas muy en cuenta, relacionándolas con las últimamente publicadas por *Lemaitre* en la *Revue polítique et litteraire*, con las que concuerdan y se completan mucho aquellas. La cuestión de lo *feo* en el Arte, está bien tratada por Feijao y bien comprendida por Carlos Mendoza.

Añadiré la noticia de algunos libros recientísimos que encierran gran interés, tal como el de M. Constantino Martha (del Instituto) titulado: *La délicatesse dans l'Art*[3]. En él trata su autor de *lo delicado* huyendo la abundancia de color, los trazos enérgicos, y lo relaciona con la sencillez del lenguaje. Algunas de sus opiniones merecen tenerse en cuenta, aunque en las más sea sutil y se ofrezca enemigo de la *manera* moderna en literatura. Sobre la *moral* hay otro libro también reciente de L. Arreat[4] al que puede añadirse el de M. Alberto Savine, excelente crítico y muy amante de las cosas de España, cuya obra se titula *Les etapes d'un naturaliste* (París, 1885). Su publicación ha servido para que el señor Luis Alfonso, apreciando la *profesión de fe* naturalista que hace el autor, le califique de moderado, porque no se alardea de *ateo* y *materialista* como *los de la secta*. ¡Todo sea por Dios!

Para concluir podemos señalar, a más de un artículo del señor Díaz Carmona publicado en la *Ciencia Cristiana* y del cual presumo con fundamento la doctrina, la aparición en Leipzig de una Revista semanal, *Die Gerellschaft* (la Sociedad) defensora del Naturalismo, bajo la dirección de Herr Conrad; y lo que vale más para nosotros la anunciada explicación de *lo que piensa* sobre el carácter de la novela contemporánea, prometida por nuestro ilustre don Benito Pérez Galdós en el prólogo a la edición ilustrada de sus *Episodios Nacionales*.

Y ahora vamos a concluir nuestro juicio sobre el Realismo y la literatura especialmente novelesca, contemporánea. E insisto sobre que estos artículos se refieren de su modo particular a la Novela —y menos directamente a la lírica y el drama—, porque en otro cualquier género la aplicación de la doctrina había de ser cosa de mayor estudio aún teniendo en cuenta el fundamento meramente

---

3. *La delicatesse dans l'Art*, por C. Martha. —Hachette ed. —París 1885.
4. L. Arreat. —*La morale dans le drama, l'épopée et le roman*. 1884.

histórico y pasajero, de algunas manifestaciones literarias, nuevas formas de literaturas imperfectas o primerizas.

Y voy a la síntesis.

***

El resultado de las observaciones que anteceden y componen todo este estudio, es como sigue. En la historia del Arte bello —y concretamente a este punto de la Literatura—, se han dado dos manifestaciones capitales, resultados de las dos escuelas *Idealista* y *Realista.* Caracteriza a la primera la elevación al tipo común, la creación de estados superiores y perfectos en que se considera por lo tanto realizado el *ideal* de cada objeto bello (el hombre, la Naturaleza). Tiende pues, al simbolismo, a la generalización de los tipos, que ya no son este u el otro carácter, sino el *carácter.* Así Hamlet —puesto que se le da como creación idealista—, o Segismundo, que no son este o aquel hombre que duda, sino el *hombre* en cuanto duda. Favorece también el Idealismo al predominio de la tesis en la obra artística. Tengo para mí que nunca ha podido realizarse (por más abstracción que se conceda o haya podido alcanzar el artista), una creación literaria plenamente dentro del principio de la escuela: opónense a ello el elemento de *personalidad* y mejor de individualidad del autor, y el punto de vista limitado en que forzosamente obra, dentro de su experiencia, del espíritu de época y de los límites del carácter *y* costumbres nacionales. El idealismo más o menos abstracto —puesto que al fin esta es la función que se ejerce para la creación de los tipos— se ha manifestado en diversas épocas de la historia de un mismo pueblo, y a veces constituye la historia artística de todo un pueblo. Tal Grecia; mientras que Egipto ha tenido períodos *idealistas* y *realistas.*

Se ha presentado esta corriente literaria más o menos impregnada de espiritualismo, especialmente en su última manifestación, e influida por lo tanto de las doctrinas menospreciadoras de la *Naturaleza* en general, del cuerpo y de la materia, a que se concedía un segundo y bajísimo rango. De aquí ciertos arreglos en las actitudes de la estatuaria v. gr. para eludir las posiciones muy violentas o muy reales que exagerasen la parte física (algunas de moribundos); y también la *expresión* algo falsa, célica y soñadora de los cuadros de la escuela idealista. Preciso es reconocer la grandísima

influencia que obró el espiritualismo cristiano sobre el Arte; toda aquella filosofía, que al fin vino a dar en lacrimosa, quejona, llena de miedos, de esperanzas en el más allá y de horrores la vida terrena y especialmente a *la grosera carne*, descansando en el temor de Dios de un lado, y en su Providencia y gracia de otro, introduce esos elementos de sobrenaturalismo que recae sobre la vida humana, en el Arte todo como lo hizo ver bien Richter. La leyenda cristiana produjo una serie de exaltaciones e ideas que trasladaron al lienzo el espíritu de la nueva religión, tal cual llegó a nosotros luego de elaborarse al contacto de las últimas filosofías griegas de la decadencia, especialmente el neoplatonismo. El concepto del Arte como obra humana sierva precisa de la religión, hizo fuerza sobre el carácter de sus creaciones.

La última manifestación histórica del Idealismo en Literatura —paralela a la de las demás artes bellas— fue el Romanticismo. Algunos llaman así al Arte cristiano. Yo creo que si, para mayor comodidad de estudio y distinción de carácter, hubiera que dividir la historia de la literatura europea en ciclos o épocas, yo distinguiría tres, haciendo una salvedad a la última; tales son: la Clásica (llamada así por antonomasia), la Cristiana, la Romántica.

Y digo, que la Romántica es más bien una literatura de transición, que no es cristiana ni mucho menos, en el fondo (salvo raros ejemplos), sino hija de la Revolución, y que no pueda llamarse plenamente idealista. La complejidad de elementos (resultado de los caracteres de personalidad que llevaron a la revolución literaria todos sus seides tan diversos entre sí por más de un concepto), explica la dificultad de concretar aquella manifestación literaria, que en su principio y esencia fue un grito de libertad. Insensiblemente, tiende al Realismo moderno; o mejor el Realismo de hoy, ya libremente practicado, ya en su tendencia *naturalista* o *determinista* (naturalismo) tiene aún, sin reconocerlo a veces, muchos dejos y elementos románticos.

El Realismo, por oposición al Idealismo, representa la sujeción del Arte a la realidad pura, actual, sin disfrazarla, ni perfeccionarla (tapando su irracionalidad frecuente, que dice un autor), sino reflejándola con verdad. Tienda pues, a *individualizar* los tipos, único modo de amoldarse a lo *real*, —puesto que el mérito del Arte está precisamente en el hecho de la imitación—; y suele informarse

de cierto *positivismo* en la apreciación de los objetos de conocimiento, y del armonismo o racionalismo armónico en la concepción y consideración de la realidad una y doble, apreciando igualmente la parte física que la psicológica ya sea ésta sustantiva, o causada o dirigida por aquella. —Hasta hoy se nos ha mostrado de este modo; prefiriendo el *caso particular*, y dentro de este, *toda su realidad*, ya sea el objeto, el hombre (tendencia *humanista)*, ya puramente la Naturaleza (tendencia *naturalista*). La literatura no consiente, por regla general, el predominio de una u otra tendencia; acude principalmente a la expresión de la vida humana, ya en cuadros objetivos, ya en reflexiones y sentimientos subjetivos del artista; y moviéndose la humanidad dentro del círculo de la naturaleza (siendo al fin parte, o mejor dicho, teniendo parte de ella), no puede prescindir de su expresión. Esto se ve mejor en la Novela. —Como ejemplos más extremados de esas dos tendencias pueden citarse Hawthorne en la *humanista* y Pouvillon en la *naturalista.*

Hoy predominan en nuestra literatura las corrientes realistas. Pero al manifestarse, se mezclan con las reliquias del Romanticismo (que en mucho aún nos queda en lo íntimo de cada cual), y con el carácter, ideas y gustos filosóficos y artísticos primitivos del siglo en este último cuarto.

(Se concluirá) RAFAEL ALTAMIRA

«El realismo y la literatura contemporánea. Conclusión», 23 de octubre 1886, nº. 199, pp. 678-679 y 682.

Así, concurren nuestras ideas políticas, las de pura filosofía, las sociales, las religiosas, las de moral en que tan gran revolución se opera. Y así se forma la literatura moderna, que si es Realista en la intención y en sus mejores obras —a tal punto que la aspiración que caracteriza a nuestros escritores es la aspiración a la verdad, que dice Lemmonier—, ofrece los siguientes elementos, que la desfiguran en cierto modo del carácter plenamente realista, mejor dicho que forman la manifestación realista amoldada a nuestro modo de ser y de considerar las cosas. De aquí: 1°. El *determinismo* que da espíritu e intención a muchas obras artísticas, proveniente de las últimas doctrinas filosóficas y la consideración prepotente de la Naturaleza; lleva implícito cierto *materialismo*, reacción al espiritualismo idealista.—Convendría hacer paralelo entre nuestro *Determinismo* (que viene en cierto modo, aunque no tanto como se cree, a ser fatalista) con el fatalismo religioso de los clásicos. 2°. La preferencia por el estudio del carácter y de las circunstancias o medio (físico o social) que lo condicionan o determinan; lo cual lleva a ciertos sondeos psicológicos, las más de las veces intuitivos, y que no presuponen la afirmación de que la actividad psicológica sea sustantiva, distinta en esencia de la física. La pintura del *medio*, bajo el influjo de aquel determinismo mencionado, produce ese afán del colorido que en unos autores como Zola se muestra por grandes manchas que tocan en lo convencional (la retirada de los obreros en *Germinal*), y en otros se diluye en pequeños y abundantísimos detalles. Manifiéstase también esta tendencia, en cierta predilección por los casos teratológicos, heteróclitos, raros y enfermos. 3°. La tendencia crítica, peculiar a nuestra época, que nos lleva a estudiar y buscar en todo lo defectuoso, lo malo, lo imperfecto (en el orden físico, en el moral, en las relaciones sociales, ya generales ya concretas al Derecho (injusticias) a la economía,—cuestión social, etc.).

No se crea que esto es indicio de inmoralidad, sino imposición del mismo espíritu crítico, de demolición, que cree (y no lo hemos de discutir aquí), que conviene sacar a la superficie todo lo negativo de la vida, como *stimulus* para buscar y procurar lo bueno

que falta, la renovación perfeccionada, la constante lucha por el Progreso en todos los órdenes[1].

De aquí ese *pesimismo* que no contentos con asignárselo a Zola, lo señalan algunos como nota dominante de la escuela. No hay que negar que la impresión que dejan las novelas de Zola, consideradas en conjunto, es algo pesimista (no me gusta la palabra), aunque en esto tenga gran influjo el estado de ánimo del lector, que lleva en sí el *pesimismo*, según dice Clarín. Lo cierto es que la sensación dolorosa producida por la vista de tanta miseria humana, cada una de cuyas fases rompe alguna de nuestras más queridas ilusiones, tiene algo de desconsolador, y eso es precisamente lo que queda, luego de leer a Zola; una pena profunda, pero también una indignación santa contra tanta infamia como va por el mundo bajo la careta de la hipocresía. Esto, aunque quizás levante los dejos pesimistas de nuestra educación, no implica realmente el *pesimismo* como doctrina general. Avisa sí, de que hay mucho de malo en la vida social, pero no dice que todo sea malo ni que así continúe *per secula seculorum*; es algo del *pesimismo activo* que dice González Serrano. Además, hay que considerar que Zola (porque sólo de él se habla), está colocado en un punto de vista muy concreto; sus novelas son la historia de una familia bajo el segundo imperio, es decir, retratan la sociedad actual, y mirándola preferentemente bajo un aspecto; esto, unido a las razones ya dichas, explicativas del carácter y de las ideas morales de Zola, mitigan en mucho la nota de *pesimista*. Pero en lo que no he vacilado es en rechazar tal nota como una de las características del actual Realismo, puesto que no la encuentro en ningún otro autor moderno, ni aún plenamente en Zola; la señalo como una *tendencia* individual, de alcance limitado, que no absorbe ni puede absorber, la rica variedad de matices, que dentro del canon general *realista* se ofrece en los noveladores contemporáneos.

4°. Resultado de lo anterior, la crudeza y desnudez de detalles a que se llega y se toca por precisión descubriendo ciertas llagas e imperfecciones sociales, y prefiriendo los casos teratológicos (por

1. En esto se funda la indignación de Zola ante los infames, los hipócritas y los cobardes. Su alto sentimiento de la moralidad y del derecho, no le permiten transigir.

precisiones individuales). No es, pues, este carácter, pornografismo o deseo de halagar pasiones, como algunos maliciosa e infanemente suponen, sino consecuencia natural del campo de acción preferido (aunque no el único espigado) por los autores modernos. 5º. Como otra derivación del espíritu crítico, tendencia *trascendental* o intención de enseñanza generalmente ofreciendo los datos del *problema* o del conflicto, pero sin resolverlo, no pasando de su enunciado, tal como se ofrece en la vida. Conjuntamente, cierto barniz científico y de filosofía, cuya ingerencia se comprende muy bien a poco que se reflexione sobre las ideas de nuestra época, y la tendencia saludable de hacer que la producción artística sea útil en algo, para lo cual le basta con transcribir la realidad puesto que de este modo se ofrece como una segunda *experiencia*. Esta intención de enseñanza o *tesis* que dicen, es altamente moral, entendida según la máxima de Bernard, que tiene como mejor medio de moralizar (o de curar) la presentación de la llaga al enfermo. El arte *tendencioso* (que hoy se procura por otros medios y se entiende de distinto modo de como lo entendieron los idealistas) lejos de oponerse a la esencia del arte —manifestación de belleza—, es condición necesaria de su producción. El Arte —la Literatura principalmente, que es lo que examinamos— obra sobre ideas, ya se refieran a estados internos y propios del artista (*subjetivismo*), ya a su relación con la realidad externa (*objetivismo*). En ambos casos, si el arte refleja bien el objeto de la creación artística, se ofrecen naturalmente multitud de casos y situaciones de conflicto y compromiso, verdaderos enunciados de un problema, que el artista (sobre todo si está interesado en ellos), cumple con transcribir. Ya el conflicto (la *tesis*) nace de cierta oposición entre el sujeto pensante y la realidad exterior, y produce cierta enseñanza de apariencia traducida en desengaño, en desesperación, en duda, en lección saludable. A veces la oposición se ofrece en la realidad objetiva que examina el artista (el orden social, el natural uno con otro, ciertos aspectos de la actividad humana, etc.) y el artista cumple también con transcribirlos, tanto más contacto que, como hombre, se siente forzosamente interesado en ellos, en cuanto semejante a los que se ven en aquel conflicto moral, físico, religioso, etcétera. Así es como se legitima, mejor como se explica, el arte *tendencioso*, y así lo ha sido en la antigüedad

clásica y a veces en nuestro *Siglo de Oro* y en el período romántico. Pregunta Echegaray: ¿cuál es el campo del arte?

> ¿Ha de limitarse —dice— a reproducir amores carnales o platónicos; o unas cuantas pasiones humanas, como la ambición, el odio, la amistad a manera de altas notas de la escala; o a manera de notas cómicas la vanidad, la avaricia o el miedo? ¿Le estarán vedados los grandes problemas filosóficos, religiosos o políticos? En suma; si la materia del arte es la belleza, ¿dónde deberá buscarla?

Y se contesta el ilustre dramaturgo: «Yo creo que en todas partes...»

Hoy la literatura viviendo en y de una época de crisis, de transición, en que luchan dos estados sociales (el tradicional y el nuevo) y riñen cruda lucha las más opuestas influencias filosóficas —al fin clasificables en dos grupos, filosofías *racionalistas* y *teológicas*— tiende forzosamente a reflejar esa misma duda, esa misma impaciencia de que es presa igualmente el artista, como hombre de época; y así se producen las obras de Zola, especialmente su *Germinal*, las novelas de Pérez Galdós, la *Evangelista* de Daudet, *La Regenta* de Clarín... En este punto el peligro y la censura están al provocar artificialmente la *tesis*, partiendo de una idea superior preconcebida a que se va amoldando la acción y también los caracteres de un modo forzado en vez de deducir una y otros naturalmente, de la realidad. Así lo han hecho (cegados por la pasión de escuela o culto) algunos autores por otra parte apreciabilísimos (Alarcón, Pereda). Otras veces les extravió demasiado el afán de *demostrar* un aserto, a lo mejor gratuito: tal Pereda (*El buey suelto...*), Martínez de la Rosa (*Celos infundados*) y hasta Cavestany y Cano (*El casino*, *La Opinión pública*). En alguno de estos casos el defecto nace de no haber observado bien la realidad y falsearla en una creación puramente imaginativa; amén de que en la *forma* haya sus pecadillos... y gordos.

La novela contemporánea tiene generalmente, el mérito de no provocar la *tesis* y ahí van los deseos de todos. Penetrada del espíritu moderno, viendo toda la realidad de hoy ahondando en los senos misteriosos y escondidos de la conciencia social, siendo hija verdadera de su época, vive también de su acción dramática, de sus conflictos, de sus dudas, y da en lo *tendencioso* simplemente copiando la vida moderna y reflejando las ideas de sus hombres.

Este es el gran mérito de la novela contemporánea y aún en algo de toda la literatura, por lo que algunos sostienen que el naturalismo es sencillamente *oportunismo* literario; y a fe que no me parece se le puede pedir más a una literatura, sino que refleje su tiempo (sin que ahora discutamos las excelencias de él). El género novelesco, el dramático, pero en muy poco la lírica, se han penetrado del espíritu del siglo y lo expresan admirablemente, bien que, a veces, retrogradando en *la forma.* Cuestión es esta de procedimientos. Y así hacen bien los que defienden a capa y espada nuestra literatura de hoy contra las ya infructuosas literaturas del ayer, sin que esto presuponga que sea esta, la última y mejor manifestación literaria, sino la mejor que tenemos a mano. Defendiéndola, defienden su época, sus ideas, el espíritu de lucha, lo que forma la atmósfera intelectual, mejor o peor de nuestro cuarto de siglo. ¡Ojalá que en la lírica tuviéramos igualmente tan grandes y perfectos defensores de nuestros ideales, que encarnándolos, los expresasen con todo el vigor y la energía del sentimiento de la verdad, de la poesía de lo indudable y de lo creído!

Tal es sustancialmente la manifestación realista actual. Pero con estos caracteres fundamentales que ofrece hoy por hoy (ya se observan tendencias a dulcificar ciertos *parti-pris*, hijos del proselitismo ciego o de la imitación precipitada)[2] se ofrecen también según va dicho, algunas innovaciones muy importantes en el procedimiento (*preceptivas* que pudiéramos decir), que se marcan en el modo de presentar la acción, de analizar y dibujar los caracteres y las figuras, de tocar discreta y graciosamente ciertos puntos, de aminorar los entusiasmos demasiado líricos (en la Novela) o convencionales (en la Lírica) tendiendo a la sobriedad de reflexiones, a una como ocultación de la *personalidad* del autor... con otros mil detalles que no es fácil aquilatar así de pronto, y cuyo mejor percibimiento se obtiene comparando las obras literarias de hoy (especialmente la Novela) con sus hermanas del período romántico. En la Novela ocurre la consideración de ser género casi nuevo, y por lo tanto

2. Se pretende, entre los mismos *naturalistas*, contrarrestar con muy buen acuerdo y evitando la exageración, la preferencia por el caso teratológico y la crudeza de detalles. Es cuestión de no encerrar toda producción literaria (novela) en este limitado campo de acción.

susceptible de gran perfeccionamiento, en lo que consisten, naturalmente, muchas de las ventajas de la novela realista. La importancia de las innovaciones de procedimiento que ha introducido la nueva escuela es tal, que un autor supone que ha de ser eso solo —la *factura*— lo que permanezca de la revolución literaria. Hasta cierto punto tal afirmación cae de su peso; porque si en el *fondo* nuestra literatura es hija de su tiempo, y los tiempos cambian, ¿cómo no ha de cambiar también aquel fondo? Viendo las cosas desde esta altura, ¿qué manifestación literaria hay que no pase?

***

Afortunadamente nuestra revolución literaria, si se ha ofrecido preferentemente con el carácter y los elementos que la hemos señalado —que no obstante, *no concurren todos en cada autor*, sino algunos o solo uno, de un modo especial— va más hondo; supone y busca mayores reformas y un campo de desenvolvimiento menos ceñido, sin perder de vista la idea pura del Realismo. En esto se funda la salvación y también el porvenir de la literatura contemporánea como sus servicios, que no son pocos, a la Estética. Críticos hay y muy *naturalistas* por cierto (de ellos uno español) que rechazan como falseamiento de la escuela el prurito de describir solo o preferentemente lo feo y miserable, lo que sobre ser un mal uso de la libertad de escoger materia que tiene el artista, puede suponer que el *naturalismo* y aún todo el Realismo está encerrado en ese aspecto de la realidad; repugnan igualmente las exageraciones de pesimismo que se hace llorón en algunos *discípulos* sobrado presurosos y ardientes; hasta dicen que el *naturalismo* no *es* (lo que equivale a afirmar, según se dice, que *no debe ser*) solidario del positivismo; todo lo cual, como que resume el señor Palacio Valdés al escribir que la esencia de la nueva escuela consiste en «pintar bellamente la verdad de las cosas que merecen ser pintadas» (lo cual nota mucho a la prudencia y gusto particular del artista); y sobre todo, al asegurar —según hemos advertido antes— que no se reduce la nueva literatura «a la pintura de los lugares hediondos, y de las escenas repugnantes (esta es la zancadilla de los críticos), ni mucho menos a la descripción descartada y cruda de los vicios

y miserias sociales»[3]. Es necesario desterrar esta creencia a que se da excesivo pábulo, hijo de la miopía literaria de algunos críticos, que no saben o no quieren saber la verdad del caso, ya advertida en iguales términos que el señor Valdés, por Edmundo de Goncourt.

Conviene, pues, insistir en este aspecto de la cuestión literaria; dejar a un lado suposiciones gratuitas, apasionamientos y calumnias, y saber ver y agradecerle a la nueva escuela, todo lo bueno y nuevo que allega al arte, que no es poco, y en muchos puntos de gran alcance. Sólo apreciando todas las tendencias y la dirección *dominante* aunque a veces oculta o muy honda, de una revolución, en cualquier orden que fuere, se le puede hacer justicia y tener de ella un concepto seguro y digno de la seriedad de la crítica.

APÉNDICE

Después de escritos estos artículos se han publicado algunos trabajos sobre el propio objeto, los cuales, en parte, conviene citar. Tal el Prólogo de M. de Vogué a su libro le *Roman Russe*, en que hace, de esa manera brillante propia de los franceses, un estudio sobre la *Literatura realista*, cuyo origen encuentra en la evolución moderna, que tanto en ciencias como en política, etc., nos lleva a atribuirlo todo a lo infinitamente pequeño, a las pequeñas causas, que vienen a revestir gran importancia representando el triunfo de la multitud sobre el *héroe*, del relativo sobre el absoluto, tanto que el autor se decide a llamar a nuestra literatura realista *democrática*, coincidiendo en esto con Émile Montégut, que al fijar el origen del realismo en la aparición del Protestantismo, señalaba como su característica, «la glorificación de las condiciones (estados) humildes de la vida —y de las virtudes domésticas»—añadía. M. de Vogué deplora la frialdad indiferente y el pesimismo que al revés de lo que sucede en Inglaterra y en Rusia empequeñece el realismo francés.

Son también muy interesantes dos artículos de M. F. Paulhau publicados por la *Revue Bleu: El libre arbitrio en la literatura contemporánea* y *Literatura y Ciencia.* En el primero, luego de una explicación bastante clara del determinismo —que no excluye los hechos *contradictorios*— y del concepto de libertad, hace una

3. Bien que lo practica el Sr. Palacio Valdés.

comparación entre el Idealismo y el Naturalismo, muy concreta y que es un nuevo desenvolvimiento de las ideas de De Vogué. «Los idealistas han simplificado al *hombre y al medio* librándoles de los pequeños obstáculos (*manías, tendencias, casualidades*). Los naturalistas han devuelto al medio los *accesorios* de que se le había privado, notando con preferencia los hechos menudos, al parecer insignificantes que son los que más obran sobre aquellos tipos en los que influyen poco los grandes sentimientos y las razones elevadas». —En el segundo artículo Paulhau señala —basándose en las Memorias de G. Eliot y en una carta de Darwin— la igualdad de concepción de la obra artística y la científica, de lo que nace la facilidad de convertirse mutuamente una en otra. Zola, añade, pretende demostrar con hechos un principio; pero no cree *hacer* ciencia, sino arte, acumulando experiencia (hechos concretos) aunque la *intención* sea científica; y precisamente en la preponderancia, a veces, de esa intención estriba que en lugar de trasladar la naturaleza vista, la rastree, poseídos ciertos datos, con peligro de ser desmentido luego en sus afirmaciones.

En España podemos señalar una Memoria sobre el *Naturalismo*, del Sr. Polo Peyrolon, que no encierra nada de notable si no es decir, casi sin saberlo, que Zola emplea la voz *natural* como opuesta a *artificial*; y los bellos donosísimos *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* con que el ingenio simpático y clarísimo de Valera nos empieza a regalar en la *Revista de España*. El *alcance* de estas notas finales no nos permite detenernos en ellos. Aún convendría señalar alguna otra cosa y tal cual afirmación —entre ellas— de Zola, escrita a propósito de la traducción francesa de *La Papallona* de Oller. Pero ya es hora de cerrar este apéndice.

RAFAEL ALTAMIRA

«*La obra*. Novela parisiense de E. Zola», 22 de mayo de 1886, nº. 177, pp. 326-327.

¡Qué impresión Dios mío, qué impresión tan inmensa, tan inenarrable, tan profunda al concluir de leer la novela! ¡Qué mundo de pensamientos se abre y se ofrece y se amontona en el cerebro; qué obsesión de luces y qué brillar de colores deslumbrando la imaginación, y sobre todo qué tristeza tan inmensa, tan negra, tan honda, qué dejo amargo de pesimismo, de duda, de dolor...! Los dos dramas profundamente humanos que allí se desarrollan, el drama del amor y el drama del arte, tienen tal fuerza de vida, os llaman de tal modo y se compenetran con vosotros a tal punto; tienen tanto de los dramas y de la vida de todos, especialmente de vosotros los que leéis a Zola por amor *al Arte* y no por curiosidad concupiscente; son aquellos gritos de desesperación y aquellas obsesiones, aquellas disputas y aquellas luchas interiores, aquellos anhelos y aquel batallar continuo tan nuestros, nos hablan de algo tan familiar, tan sentido, tan propio, que os dejáis arrastrar por la magia del estilo, por la corriente de la narración, por la luz de la visión, por la frescura y la carne de la realidad, por lo verdadero, lo arrancado a la naturaleza, viviente allí segunda vez como un reflejo abrillantado, como una repetición, como un eco que no ha perdido en fuerza y que es el eco de una voz querida, de una voz que os llama y os seduce, porque dice algo que es del fondo de nuestros sentimientos y de lo más hondo de nuestras ideas. ¡Ah drama, drama inmenso, grande, abrumador, que arranca girones del alma, que lacera a lo infinito, que absorbe la vida, que gasta, que fatiga, que enerva, pero que lleva de caída en caída, de combate en combate, de duda en duda, roto el cuerpo por el esfuerzo, destrozada el alma por la desesperación, hasta el último aliento, hasta que ya no queda nada del hombre y el divino compuesto se deshace en el todo del mundo, drama de la juventud que cree, drama del genio que no acierta con su fórmula de expresión, lucha de la idea y del verbo, del pensamiento y el signo, drama de las épocas de crisis, eterno, siempre renovado como protesta continua del desequilibrio que nos anonada; eres terrible, abrumador, no devuelves ya al que una vez aprisionaste en tus anillos, pero eres grande y hablas de algo grande, del ideal, del martirio, del sacrificio...!

Eres el signo casi siempre de un extravío, pero de un extravío gigantesco, de la pasión, del vicio, de la ceguedad del sectario con-

vencido, del revolucionario que siente agitarse en lo hondo de su cerebro el germen de una vida nueva y de una idea salvadora que rompe con la estrechez de una tradición miserable, cohibida por fórmulas, incolora, impotente, mantenida sólo por esfuerzos de inercia y consecuencias de ineptitud, y cuya regeneración aún no posee la turquesa característica en que ha de fundirse; pero también te pasas a veces ocultamente, callado y doloroso en el fondo del alma de alguno de esos catecúmenos ricos en fe, rebosando entusiasmo que se estrella contra el mundo en que viven.

Nunca se dio conflicto más colosal que ese de *La Obra;* los dos amores, almas de la humanidad, el amor de la mujer y el amor de la idea, están allí frente a frente, se combaten, se disputan al campo y se crecen en la lucha, se agrandan el uno hasta la borrachera de la pasión, el rojo blanco de los sentidos, el otro hasta la locura del no ser. Y los veis al través de la insignificancia de los detalles, de la pulverización de los hechos menudos, como laten, y los reconstituís y les dais forma allá dentro en la visión del alma, y asistís al duelo con el interés del que sabe que allí se deciden destinos importantes, algo que es humano y por lo tanto esencial.

Y sin embargo, el amor de la mujer nunca se sobrepone sino momentáneamente al amor del arte, ni tiene la importancia que éste; y al fin resulta vencido. Y es que si Cristina se ofrece primero como la compañera que consuela, que llora juntamente con el hombre el desengaño del artista y ofrece por compensación su cariño, el calor de sus brazos, toda esa embriaguez sensual que Claudio recibe como medio de olvidar su inmensa tristeza, movido también de aquella ternura de agradecimiento natural, al sentir el interés con que Cristina sigue sus actos y de él se ocupa; si eso es así y en el primer momento los une y confunde el afán del amor, de la caricia, del mimo, y por parte de Claudio ese afán del niño enfermo de estar en brazos de su madre, esa ternura del hombre adulto que, solo en el mundo, sin poder contar con los demás hombres, rotas sus esperanzas y decaído el ánimo, se deja caer, dominado por súbita revivencia del cariño de otros días, en el regazo materno, ocultando allí sus penas como Jansoulet, después de la sesión del Congreso; también es cierto que aquello pasa en breve, y vueltas las fuerzas, el afán de lucha, el ánimo del trabajo y la esperanza de la victoria, Cristina ya no es la mujer que consuela, —esa mujer que todos

deseamos en las grandes crisis y desalientos de la vida,— sino la mujer que embriaga, que pide para su pasión el primer lugar, que ebria de amor y voluptuosamente provocativa, embaraza, impide el libre mover de la actividad, se constituye en un obstáculo para el fin primordial. Entonces, Claudio, empieza sirviéndose de ella, volviéndola a lo que fue en un principio, su modelo; y luego la relega, la sacrifica al arte, y exaltado su entusiasmo, en una verdadera obsesión, en una locura que tiene todo lo grande arrebatado de la locura romántica, y todo lo simpático de su motivo y causa, desequilibradas las facultades, huida la serenidad, falto del equilibrio racional y preciso para el buen acierto, empieza aquel desvarío, aquella lucha épica, monstruosa, que acaba por tragarse al luchador, por matarle allí junto a su obra, como si no quisiera ni aún en la muerte separarse de ella.

Es verdaderamente magnífico aquel proceso de Claudio desde que vuelve a la lucha y se desespera en busca de asunto (y sobre todo desde que encuentra su obra contemplando el panorama de la *cité* desde el puente de *Saints-Pères*), al final terrible, el triunfo de la Mujer, de la locura; y esto, a través de aquellas grandes fiebres de artista, de aquellas emociones de creador, de aquellos entusiasmos ante la luz y el colorido, la verdad y la Naturaleza que le sorprenden cada día en aquellas visiones hermosas, prodigios de descripción, de la *cité*, roja por el último rayo de sol poniente, dorada por la aurora, deslumbrante al mediodía, brotando fuego, caldeada, o sumida en la sombra, agujereada de los alfilerazos de luz artificial, flotante sobre aquel río que se prolonga adoptando mil coloraciones y que se desliza bajo los puentes hasta lejos, muy lejos, reflejando en su agria, en largas cintas ondulantes, en abanicos recortados que combean, la luz de los muelles y las cintas de fuego de los puentes. ¡Qué borrachera de *color*; qué placeres tan intensos, tan nuevos, aquellos de sorprender una tinta, de apreciar un reflejo, de multiplicar las sensaciones y sutilizar los sentidos, haciéndolos juntamente *gourmets* y *gourmands* de aquella orgía de vibraciones, de aquella saturnal de la visión, de aquellos goces reservados al pintor que observa la Naturaleza, los goces que embriagaban a los *hermanos Zemganno* y que han hecho célebres a los hermanos Goncourt.

(Se concluirá) RAFAEL ALTAMIRA

«*La obra*. Novela parisiense de E. Zola. Conclusión», 29 de mayo de 1886, nº. 178, pp. 347-348.

Tiene otro interés más la historia de *Claudio*. En la pintura más que en otra arte cualquiera —obvio es decirlo— cabe el desenvolvimiento de la tendencia colorista referida de un modo concreto, el suyo propio, a la Naturaleza. Es fácil observar que entre nuestros pintores, y aún no poco entre los pintores de hoy en todas partes[1], está poco acentuada la *comunión con la Naturaleza*, tanto así que, como notaba un autor, nuestro *paisaje* se resiente de convencionalismo, falto del trato a diario con lo real, y no responde a necesidad alguna sentida por el público. Esa falta de vida de los sentidos, de unión y compenetración con el medio natural, se nota en todos los órdenes de nuestra actividad, especialmente en las costumbres, las de vida de campo, v. gr. de que carecemos casi por completo; y hasta el arte que se llama *naturalista* —el mismo *naturalismo literario*— si en cierto sentido reivindica el puesto del *medio* físico en la realidad, lo hace con marcada intención filosófica, por segundo motivo, pero lejos aún de otorgarle por sí y en propio e independiente valor, el sitio que merece, como un orden completo de lo real y de lo real-bello. Aun hoy en literatura y en el mismo arte pictórico —paralelamente a la manquedad de educación que nos abruma, — el *hombre* es no solo «lo más interesante para el *hombre*, sino lo *único* interesante» como pretendía *Wilhelm Meister*; y esto, a pesar y por bajo de las protestas de los positivistas de la poesía y de los mismos positivistas de la ciencia. Y es, que si hoy revive el sentimiento y la comunidad de vida con la Naturaleza, revive de un puro modo intelectual, sabido de muchos, pero no asimilado, ni sentido como necesidad, ni menos vivido en lo que debe. Con lo que toda sentencia *colorista*, —en cuanto pide observación insistente de lo natural, — venga de donde viniere, y aunque no sea en todas ocasiones la dirección recta para el fin que se desea, es de aplaudir y enciende el entusiasmo en los que poco o mucho se ven ya dentro de tal evolución, algo más trascendental de lo que pudiera parecer, mirada desde el solo punto de vista artístico.

---

1. Téngase en cuenta la época en que se pasa *La Obra*, y la distinta condición de la pintura española y la pintura en otros países. Por más que diga Lemaître no es tan anacrónico el tipo de Claudio.

La obsesión de Claudio por su pintura al aire libre, la crudeza de la realidad, aunque se desvía del camino razonable y dificulta lo mismo del fin que se persigue, es ya una dirección que encierra valor y promete una fórmula fecunda y rica en desenvolvimientos; así llevada, personaliza la tendencia *naturalista* novísima, en la acepción de la palabra que responde a *Naturaleza*, no tanto —como exclusiva— a la *naturalidad*, ni menos al naturalismo filosófico en su aplicación artística. Iniciada la comunión del hombre con el mundo físico (que es la vuelta a un desenvolvimiento más total y complejo de su ser en vida de relación con todo lo que vive), de un modo falso y sentimentalista a fines del pasado siglo, sólo hoy rectifica el camino, y auxiliada de los principios *realistas* en la imitación, produce (dentro de la predominante intención determinista y de lo propio realista (naturalidad) del *Naturalismo*), lo que ciertamente debía caracterizar a una escuela que lleva tal apelativo. Nunca podremos convencernos de que el hombre sea para el hombre lo único interesante, porque ese *hombre* que ahí se proclama —no lo digo en todo por Goethe— es el *homo idealis*, el hombre de la tradición, tal como le han constituido muchos siglos de divorcio entre los elementos integrantes de su organismo, un ser trunca lo falso, o cuando menos herido de manquedad en lo rico complejo de su vida.

Como siempre ocurre, la lucha de Claudio es doble; es la lucha de la limitación humana con la Naturaleza y la vida, resuelta casi desde un principio a disfavor de aquella, herida en lo hondo por el fatalismo de una lesión física, de la *neurosis* épica de Zola que corre como acequia fangosa y callada todo a lo largo de aquella familia de los Rougon-Macquart; pero también es la lucha del arte nuevo, del arte revolucionario al que basta para su legitimación ser sacudida fuerte y vigorosa de las energías del espíritu, —adormecidas y aherrojadas por fórmulas convencionales, que son resultado del principio de estabilidad de cada época— contra el arte viejo, el arte embustero y engañador, el arte de pastaflora y de concesiones, que se vende y se amanceba al gusto pésimo de un público desprovisto de ideas estéticas, y que resistirá con todas sus fuerzas, luchando, disputando el terreno palmo a palmo, valiéndose de todas las armas, del desprecio, de la envidia, de todo lo malo y lo repugnante, de todas las miserias humanas y todo lo enorme de una ignorancia culpable, que salen a la superficie en los momentos de remoción

del fondo social, cuando se voltean las capas de la sociedad como se voltea la tierra con el arado, y sube lo que estaba oculto, y el aire orea y vivifica y oxigena todos los átomos. Ante esa resistencia, aumenta la fe del verdadero creyente y surgen esos arrebatos de exaltación que hacen grandes todas las revoluciones.

¡Cómo atrae todo eso, cómo caldea las imaginaciones brillantes, estas imaginaciones del Sur de que participaba Claudio, y cómo arrastran esos entusiasmos y subliman y hacen gozar! Por si no entráis en ello enseguida, ahí os preparan el terreno Sandoz y Bougrad y las disputas de la pandilla, que tienen todo el fuego de las disputas del año 30 y todo su entusiasmo. Sandoz y Bougrad, son dos magníficas figuras de segundo término. La de Bougrad, es noble, y atrae como la luz misteriosa y melancólica del crepúsculo vespertino, el ocaso de un artista. Sandoz, tiene todo el encanto de un sol nuevo, coloreando de rosa las nubes de la mañana, preparando un día hermoso y esplendente, sólo turbado por ligeras nubes que velan sus rayos, luego más vividos y enérgicos. Hablando de su misión y de su ideal tiene Sandoz párrafos magníficos como aquel que termina una de sus conversaciones con Claudio en Bennecourt, soberbia imprecación digna del mejor prosista: —«¡Ah tierra bondadosa! ¡Acógeme tú, madre común, única fuente de la vida! ¡tú, la eterna, la inmortal, donde circula el alma del mundo, esa savia diseminada hasta en las piedras, y que nos da por hermanos inmóviles esos árboles! ¡Sí, quiero fundirme en ti; a ti te siento, bajo mis miembros abrazándome e inflamándome; tú sola serás en mi obra como la fuerza primera, el medio y el fin, el arca inmensa donde todas las cosas se animan con el hálito de todos los seres!»—. No diría más madama Ackermann, y ello sólo basta para comprender el punto de vista artístico y todo el secreto de la concepción *zolista*. *Sandoz* es Zola, el mismo Zola, ese autor que vio doña Emilia Pardo Bazán, «¡como el buey, de labor profunda y tarda, pero seguida, incansable!». *Sandoz* tampoco se anonada ni enloquece; sigue su camino sereno, valiente, guiado de su idea preconcebida, otra de las cosas que caracterizan a Zola y que dan a sus obras ese engranaje y composición ante el que cada novela es una parte, un fragmento, un cuadro, un trozo de mundo.

Sandoz es la causa impulsora de la vuelta a París de *Claudio*. De todos modos *Claudio* hubiera vuelto porque lo pedía su pasión

dominante; pero era forzoso un movimiento cualquiera de lo exterior para arrancarle de aquella embriaguez amorosa en que se había sumido, mantenida a diario por Cristina y consentida por él en aquella dejadez, aquel abandonarse al puro goce, al placer de vivir y de amar lejos de la lucha del trabajo... El mañana, aquel mañana en que ha de empezarse a trabajar, y que Claudio no tiene fuerzas ni energía para realizarlo, faltándole la *última voluntad del momento*, que diría un filósofo, es el mañana de muchos que se dejan adormecer, que se van, que se pierden para el arte. Sin embargo, Claudio no se hubiera perdido nunca; tarde o temprano la reacción había de llegar, y si luego se precipita un desenlace desastroso es ya culpa de otras causas que son las que originan el drama.

Pero si Claudio se aparta del amor, si pasados «los descubrimientos de la voluptuosidad», saciado de «aquella carne de pasión, de aquellas carnes sensuales» que se habían revelado en Cristina, vuelve a lo que es la característica y forma el ideal de su vida, Cristina queda, queda amando por los dos y manteniendo el drama del cariño al lado del drama de la idea. En esa contraposición de las dos fuerzas igualmente interesantes y grandes, la una totalmente humana y por todos sentida, la otra sentida también por muchos y llena del atractivo de infinitas cuestiones palpitantes, estriba casi lo bello de la novela. Ese contraste que divide las tintas y alivia la imaginación del sobrecargo de la monotonía, de lo uno concreto que hay en otras obras de Zola, tiene un encanto indecible. A veces cruzan la acción notas agrias, pizzicatos estridentes, ráfagas de fiebre que levantan la piel como vejigatorios; pero luego pasan, y quedan solos los dos frentes del cuadro, el deliciosamente sentido del amor, y el hermosamente expresado del Arte con sus colores fuertes, sus chispas brillantísimas, su luz descompuesta que irrita los ojos, para luego acabar en una tinta sombría, triste, abrumadora como el nublado de invierno en las tierras del Sur, donde el sol es media vida. Envuelta en esa tinta sombría, en la oscuridad de la noche que presta todo su misterio y todo lo extraordinario de sus visiones, se desarrolla aquella escena final que tiene algo de endiablada, de sabática, de furiosamente desbordada, en que luchan la mujer de carne y la Mujer del dibujo, del color, representante de la lucha eterna de la vida entre el pensamiento y el signo, la realidad y el Arte. Y mientras Cristina, la loca de amor

que se ve postergada, que se siente falta del cariño de aquel hombre que es toda su vida, prorrumpe en aquellos párrafos hermosos de indignación, de pasión, que tienen todo lo grande de un grito desesperado, todo lo hermosamente aterrador de la voz de la carne y de la voz del amor que ve disiparse su última esperanza y acude a todos los medios de defensa, a todos los recursos de última hora hasta los más heroicos, los más extravagantes, loa superiormente humanos, luchando con la rabia del que lucha en decisivo combate; también la otra, *La Mujer*, la carne del Arte manchada por la locura de la imitación, deslumbrante de color como si estuviera hecha de metales y de piedras preciosas, atrae y seduce y arrastra a lo hondo del abismo, al suicidio que ha de terminar toda la inmensa pena del hombre, todos los dolores morales del artista bajo aquel cuadro que fue la obsesión de su vida, y que chispea de luz en lo alto, alumbrado por la nueva aurora, mostrando todo lo horrible de la locura, todo lo inmensamente espeluznante del genio desbordado, sin freno, caído en el desvarío; y vencido, destrozado a los pies de aquella misma naturaleza cuya verdad quiso sorprender y fijar para siempre en líneas robadas, en frescura de carnes, en colorido real, en latidos de vida, la vida toda que circula por las cosas, y que escapa fugaz de entre las manos del hombre.

RAFAEL ALTAMIRA

«Novelistas contemporáneos. Tolstoi», 8 de febrero 1890, nº. 371, pp. 83 y 86.

Hace pocos meses defendió a la novela uno de los más ilustres médicos ingleses (a quien la higiene escolar debe mucho), presentándola como eficaz sedante de las violentas emociones que la vida real produce: lenitivo ideal de las amarguras reales, y, juntamente, descanso moral y fisiológico de la actividad nerviosa que en la conducta ordinaria y en las relaciones sociales se despliega.

Esta defensa sirve para todo placer intelectual, y en algunos alcanza tanto valor como en la novela, por ser de índole análoga a ésta, es decir, por referirse a la vida individual y social, aunque mirada con la impersonalidad que el arte y la ciencia dan a sus productos, en lo cual, más que en la desacertada idealización de ellos, estriba parte del mayor encanto que originan, aun siendo sus elementos de composición los mismos que actúan en la existencia real de cada hijo de vecino. Tales son, por ejemplo, los estudios sociológicos o los de historia, sobre todo hoy, cuando la historia lo es ya de la cultura y, con esto, de las cosas que importan a todo el mundo.

El superior deleite y favor que la novela (y, en general toda obra literaria poética) ocasiona, fúndase sólo en la mayor proximidad que su campo de observación y de trabajo tiene con los horizontes de experiencia e idealidad de la masa. Y que esto es lo esencial se prueba notando que el elemento artístico (la mano del artista) es a veces mayor y de más alto relieve en otras obras que, sin embargo, no son tan populares: verbigracia la historia, y en ella un solo nombre: Macaulay.

Esta composición o adecuidad del trabajo intelectual en su fondo u objeto y en su forma o expresión, con el círculo de cultura del oyente, es imprescindible para todo comercio humano ya que, siendo la primera condición para interesarse y atender a cualquier objeto entenderlo, cada cual entiende aquello que conoce en la esfera de su experiencia personal y en razón directa de la proximidad que con ello alcanza.

Por esto, en la obra artística, como en todo, hay grados proporcionales a los diferentes círculos de cultura; y así, aunque las novelas de Ortega y Frías no sean buenas, tienen su razón de ser, más que en el autor en el público, y a la vez poseen lectores propios.

Más arriba de ellos, ya parecen las tales novelas insignificantes y de poco jugo, aparte de otras máculas; de modo que la intensidad de idea en la obra va creciendo como exigencia correlativa del público. Y así como para un científico tiene materia de estudio y observación, verbigracia, el orín de los clavos de una puerta, que para el vulgo no importa nada (o sea, puesto que la significación de las cosas está en razón directa del observador, que es quien las penetra más o menos), así en el mismo campo de la novela llega un límite de complejidad y altura en la observación y penetración de las relaciones sociales, en el cual la obra de arte se aproxima a la científica, no en el realismo de la exposición, como ha pretendido Zola, sino en la idealidad (bien entendida la palabra), en la elevación y miga con que son apreciadas las cosas. Esta *miga* es la que distingue a los lectores y autores, ya que en la observación del hecho, como mero *hecho*, todos son iguales, y las categorías sólo vienen al considerar la significación y sentido de aquél, es decir, el proceso de ideas y de estados anteriores a que obedece.

Un segundo elemento distingue también en categorías a los autores. No es la profundidad (como dicen las gentes), sino el carácter o condición de las cosas que se observan. Detiénense algunos en lo más elemental de la vida, lo más externo y vulgar (los *realistas* que dice Brunetière), mientras otros suben a relaciones sociales más altas, pero no menos reales y vivas. Cierto que en esto tiene grave influencia el estado intelectual de la sociedad que rodea al autor, pero no tanto como supone Dª Emilia Pardo, al decir que pintar tipos vulgares es para el novelista una exigencia de su abundancia en la vida actual. Ya veremos luego que si la característica del momento inmediatamente presente (efecto de un como alto o vacilación pesimista en el proceso de la crisis intelectual de nuestro siglo) es la superficialidad y la indiferencia en toda suerte de ideales, ni puede decirse esto de toda Europa, ni aun allí donde el mal es manifiesto se produce con igual fuerza en cada uno de los órdenes sociales ni para todos los problemas. Precisamente por este desequilibrio en el público (del cual, parte continúa sintiendo, como no podía menos, los latidos del eterno problema de las cosas), es por lo que se producen, y con razón, protestas y un como desagrado hacia la insignificancia social (distinta en cierto modo del valor artístico) que la mayoría de las obras literarias ofrecen.

La importancia de este elemento nótase muy bien fijándose en cualquiera de lo autores hoy célebres. En el mismo Zola, que es, sin embargo, de los que tienen más *miga* (tomando en conjunto sus obras, más que Daudet), ¿cuánta distancia no hay de *Nana*, *Le rêve* o *Une page d'amour*, a *Germinal*? Pues la distancia no estriba tanto en la perfección artística como en el asunto; y es que *Germinal* hiere de lleno un mundo de cuestiones que hoy preocupan a todos, y cuyo pensamiento hincha por dentro de savia las formas artísticas de la novela.

En igualdad de circunstancias artísticas, la novela que *haga pensar* valdrá más que la de puro entretenimiento. Por aquí también es superior Galdós a casi todos nuestros novelistas de ahora.

Pero la novela que *hace pensar* corresponde a un grado superior de cultura y pide un público adecuado. Por eso *Wilhelm Meister* es menos popular que *Werther*, y entre nosotros bien poco leída.

Tolstoï está en el mismo caso. Sus novelas no pueden ser populares[1], pero serán preferidas de ese público para quien las de Alarcón, y aun otras más modernas, saben a poco.

Y precisamente en esto, en la miga de Tolstoi, cuyas novelas son reflejo de su poderosa e interesante personalidad intelectual, estriba el gran mérito suyo, que procuraré señalar como merece.

II

Quisiera hablar de Tolstoi no sólo con aquel respeto que la crítica impone y que todo hombre de genio merece, mas también con aquella íntima simpatía que los hombres sinceros, generosos y altos de ideal producen.

El autor de *Ana Karénine* pertenece a esa clase de escritores cuya individualidad, trasparentada en las páginas de sus libros, adquiere en seguida la amistad de los lectores, con entera independencia del aprecio de la obra misma. Muchos hay que, ya por las

1. Las dos novelas maestras de Tolstoi *Ana Karénine* y *La guerra y la paz* han sido traducidas al castellano. La segunda se publica ahora en el folletín de *La Correspondencia* de España. Pero con seguridad, aunque los traductores no hayan prescindido, como el de la edición francesa de las *filosofías* de ambas novelas (como hicieron con *Pepita Jiménez* de Valera), el público prescindirá de ellas.

condiciones de sus obras, ya por el tono sombrío o indiferente de ellas, quedan anónimos para el corazón del que lee, y su nombre se *objetiva*, reducido al de mero autor de un libro. Otros llevan más lejos su personalidad; y estamos seguros, luego de haber leído sus *producciones*, que, aparte de ellas, y aunque no las hubieran escrito, serían amigos nuestros. Así es Tolstoi.

Su figura intelectual, tan interesante en medio de su crisis, por lo sincera, lo profunda (en el sentido de que da siempre en el clavo) y lo original, muéstrase muy al descubierto, lo mismo en las novelas que en los libros de pedagogía o en las confesiones y memorias personales. Desde el primer momento adivina uno que allí hay *un hombre*, y que, estemos conformes o no con las conclusiones a que llega, nos ha conquistado para siempre.

Ahora no me propongo hablar del Tolstoi pedagogo, autor de *La escuela de Jasuaïa-Poliäna* o de los *Cuentos* para niños, asunto que merece largo y particular tratado; pero lo cierto es que la natural solidaridad que hay entre todas las obras del sujeto (mayor aún en Tolstoï que en el común de las gentes) obliga a repetidas alusiones tanto de los escritos pedagógicos como de los autobiográficos: único modo de comprender bien muchas cosas de las novelas.

(Se continuará) RAFAEL ALTAMIRA

«Novelistas contemporáneos. Tolstoi», 15 de febrero 1890, nº. 372, pp. 103 y 106.

(CONTINUACIÓN)

Tolstoi está siempre presente en sus obras; pero no indiscretamente, a la manera de los novelistas cursis que han de meter su cucharada con apreciaciones personales que a nadie importan, ni al asunto tratado. Nace esta *asistencia impersonal* a la acción de la novela, más que de una real inhibición, del modo *objetivo* como se produce, hasta convertirse el autor en un personaje de la fábula, estrechamente ligado a ella y sin influir subjetivamente sobre los demás. De modo que, limitándose el subjetivismo a intervenir en la acción como un elemento absolutamente igual a los otros en importancia, y renunciando al papel de Providencia o *Deus ex machina*, la novela no pierde nada de su objetividad, pero gana en idea, en interés y en calor de emoción.

Conviene no tomar esta última frase en un sentido demasiado riguroso. No habla Tolstoi, cuando es el *Sevine* de *Ana Karenine* o el *Pedro* de *La guerra y la paz*, con la pasión del sectario ni con el dogmatismo de un profesor de universidad española. El modo dulce y considerado, caritativo y conciliador, de mirar las cosas de la vida, a que ha llevado al autor su religión altamente humana, de un misticismo nada menos que despreciador de lo terreno, le ha servido mucho para la narración sincera, exacta, absolutamente desapasionada de los hechos[1], que campea en sus libros. Y, en fin, digámoslo de una vez, el valor personal de *Sevine* y de *Pedro*, su alteza ideal, la gravedad y trascendencia de sus pensamientos y de sus problemas de vida (que lejos de ser *abstractos* son perfectamente reales), dan a toda la obra un interés que ninguna otra supera.

Es la sociedad rusa, desde el punto de vista de la historia de las ideas, de una importancia extraordinaria para todo hombre culto. Hállanse las altas clases en un periodo de crisis intelectual análogo al de las naciones de Occidente; más análogo, podría decirse, al del

1. Hago excepción de la tesis histórica sobre la invasión francesa, que ocupa al autor en muchas páginas de *La guerra y la paz*.

siglo XVIII, si no mediara un elemento nuevo, muy poderoso ya en Rusia: la ciencia moderna. En las clases bajas, el problema religioso y el social son perennes: el primero no ha salido del periodo de elaboración y de pequeñas iglesias, interesante como ninguno; y el segundo plantéase en los términos más elementales y propicios a un curioso estudio de economía, sin la contra de la complejidad extrema que en Occidente tiene esta rama de cuestiones.

Ambos se reflejan en los libros de Tolstoi, no traídos abstractamente, sino porque de hecho están en la masa del pueblo; y en este reflejar de la vida de las ideas estriban la novedad de Tolstoi, la razón de la importancia que en su obra tiene el pueblo y su superioridad (en cierto modo) sobre Zola.

Los personajes de Zola, por lo general, no se preocupan sino de la lucha externa de la vida, de los cuidados que la gente llama materiales, y a lo sumo de los ideales de cuantía menor. Para ellos no hay problema religioso, ni social, ni de educación, ni político: sólo les preocupa el económico, en el más vulgar concepto, y el amoroso. No quiere esto decir sino que Zola [salvo alguna excepción[2]] ha escogido sus personajes en la esfera de cultura ajena a estas cuestiones. Y adviértase que no es esto exigir la posesión de un título académico o largos estudios para entrar en la categoría de las personas que se preocupan de tales problemas. El interesarse en ellos no es siempre producto de una reflexión científica, sino de la natural reflexión que lleva a los pueblos a representarse el sentimiento de sus necesidades en forma de interrogante ideal.

Descuella entre los *relatos* de costumbres de Sacher-Masoch el que se titula *La Madre de Dios*, trágica historia de uno de esos fanatismos puramente religiosos, tan frecuentes en el pueblo ruso; verdadero drama de Echegaray, tanto más terrible cuanto más sencillo, pero que en medio del horror que inspira a los sentimientos, más que a la falta de cierta experiencia análoga, en los lectores de Occidente, se mezcla una sensación extraña, como la del sublime de las grandes tempestades, en que el terror va junto a la íntima e inefable penetración de la superior fuerza que en el hecho se esconde, siempre más atractiva que la plácida tranquilidad de la inercia.

2. El nihilista de Germinal, por ejemplo.

No por el camino de lo trágico, sino por el del misticismo suave y amoroso, los lectores de estas tierras de Occidente, tocados de cierto indiferentismo temporal y falso (porque no pasa de la superficie), han de sentirse movidos extrañamente y con simpatía inexplicable al leer las novelas de Tolstoi.

Háblase allí de cosas y aspectos de la vida tácitamente relegados aquí a segundo término, por miedo, tal vez, de la crisis que llevan consigo, y más relegados aún en la literatura, donde los que suelen traerlos es de modo tal (hablo por España) que más valiera el silencio. Y tiene tal encanto y tal novedad, lo mismo para los creyentes fríos o vagantes que para los descreídos de todo culto histórico, este llamamiento real a los problemas siempre puestos en el fondo de la conciencia humana, que promueve en seguida esa difícil y hermosa colaboración (el mejor título de gloria para los autores) con que el pensamiento crítico del que lee sigue y comenta el pensamiento declarado del que escribe.

El efecto es todavía mayor, porque el modo de poner los problemas Tolstoi no es el dramático y acre de algunos dramas de Sardou o de algunas novelas de Galdós, sino un modo tranquilo que no perturba; como si el problema, con ser profundamente social, se desarrollara sin salir del limbo oscuro e íntimo de la conciencia de los individuos.

Esta propiedad de reacción sobre el pensamiento de los lectores, que no es más que una *influencia* del propio pensar del autor, resulta una superioridad incuestionable de éste (o a lo menos una gran novedad) sobre casi todos los novelistas occidentales, incluso los ingleses, que en este punto suelen ser soporíferos. Todavía alcanza otro mérito a favor suyo el problema religioso puesto en Tolstoï, y es que no pasa de una indeterminación deísta en punto al dogma, manteniéndose igualmente alejado de todos los cultos históricos, y que se traduce luego en regla de conducta para la vida, acudiendo a la resolución de los conflictos de ésta en vez de perderse en subjetivismos místicos de enfermiza abstracción; resplandeciendo en ella, al lado de cierta predestinación no tan definida que se la pueda tachar de fatalista, el fondo amoroso humano que resplandece en las predicaciones de Jesús, y cuyo valor tan sinceramente ha sentido, en medio de su leyenda del cristianismo, el genio poético y apasionado de Renan.

III

El segundo problema que Tolstoi suscita en sus novelas es el llamado social. Como el religioso, surge en la acción en forma de exigencia, de pensamiento y de vida de uno de los personajes, en contacto con las circunstancias del medio en que se mueve.

A nadie puede extrañar, ni ocurre el mote, neciamente aplicado por lo común, de *tendencioso*, cuando *Sevine*[3], inspeccionando los trabajos de sus labradores, tomando parte en ellos, conversando con los grandes propietarios vecinos suyos o con los políticos y economistas de Moscou, habla y discute de los problemas que a todos ellos preocupan porque se refieren a los elementos esenciales de su vida: el campo, la cooperación de los trabajadores, la renta de la tierra, los sistemas agrícolas, la participación del pueblo en la gobernación del Estado y las fórmulas científicas de todos estos fenómenos sociales. Lo antinatural sería que en una novela que pretende ser relación sincera y llana de la vida misma no se tomase cuenta de tales asuntos y motivos de preocupación. Como elementos del medio intelectual en que *Sevine* y otros personajes se mueven, y a la vez como expresión de los diferentes círculos sociales que integran la vida del pueblo ruso, cuya nota de conjunto pretende reflejar Tolstoi, son aquellas cuestiones (aunque el autor no tuviese particular interés en su discusión) imprescindibles en la novela. Y nótese que la palabra *discusión* da idea inexacta del modo como las cuestiones aparecen en la trama (considerando la común y errónea acepción en que se toma); porque no se pone cátedra de ellas, ni se ventilan y remueven a guisa de los *novelistas* políticos como Ayguals de Izco, ni aun con el carácter propagandista que dio Jorge Sand a las novelas de su primera época. Ni se prejuzga la conclusión ni se diserta enfadosamente: hablan de ellas los personajes de Tolstoi como *Sandoz* y sus amigos hablan de arte en *L'aeuvre*.

Por raro fenómeno, el interés que Tolstoi pone en la condición y mejora de las clases rurales le lleva a un sentimiento del campo más enérgico, profundo y real que el de cualquiera de nuestros novelistas latinos. El *episodio* (¿puede llamarse así?) de la siega, en *Ana Karenine*, uno de los más hermosos y nuevos de esta obra,

3. Ana Karenine.

traduce la impresión de la vida rural con una exactitud y un ardor tan grandes, que prueban sin más que aquello está sentido y que no es un entusiasmo puramente intelectual como el de algunos que pasan aquí por adoradores de la *tierra*. Para los lectores de guante blanco, que no han medido nunca las afueras de Madrid con la suela de sus zapatitos y traducen la sierra de Guadarrama, a lo sumo, por un lugar de caza, aquel y otros pasajes de la novela resultarán incomprensibles. Pero en esto les llevan sobrada ventaja los provincianos, hijos de pueblo, primogénitos o segundones de labrador, para quienes aquella lectura puede ser llamamiento abonado a la conciencia y paladeo de escenas que tal vez han vivido de pequeños con ánimo indiferente o con la pesadez del trabajo que preocupa y aparta de la contemplación.

(Se concluirá) RAFAEL ALTAMIRA

«Novelistas contemporáneos. Tolstoi», 22 de febrero 1890, nº. 373, pp. 119, 122-123.

(CONCLUSIÓN)

El problema de las relaciones sociales entre ambos sexos adquiere en Tolstoi una trascendencia notable.

Las dos novelas fundamentales del ilustre escritor, son dobles cada una en su estructura interna, de modo que la crítica tradicional podría decir que no hay en ellas unidad de acción. Que la hay, no es cosa de discutir ahora: díganlo los lectores sinceros y desapasionados. La división es marcada y tiene su por qué: amóldase una de las partes a la estructura ordinaria de las novelas, con los conflictos de siempre, el juego de pasiones ya sabido, y el cruce de sentimientos que pueden calificarse, en la preceptiva épica, de *generales de la ley*, salvo que están presentados con una originalidad y una distinción poco comunes: ejemplo, el tipo del viejo príncipe *Bolkousky*[1] y el conflicto conyugal de *Ana* y su marido. En la otra parte plantéanse los problemas característicos de Tolstoi, hechos carne en dos personajes géminos, *Natalia* y *Pedro*, en *La guerra y la paz*; *Kitty* y *Sevine* en *Ana*. Los dos hombres representan la crisis de ideas religiosas y sociales, y no sé cuál de los dos resulta más simpático.

Las dos mujeres llevan consigo el problema del matrimonio, de la relación de caracteres y aficiones dentro de la familia; y por cierto que ambas, aunque no acentúan mucho su personalidad en este sentido (como tampoco *Pedro* ni *Sevine)*, tienen un capítulo de exigencias para la vida marital de que se holgarían mucho nuestras muchachitas de quince y de veinte años. *Natalia* cala más hondo que *Kitty*, aun en ser lo que se dice mujer de su casa: no parece hija de un príncipe, sino una de estas raras muchachas de pueblo, hijas de grandes hacendados, fuertes de alma, aficionadas a lo culto, pero que saben discutir con los arrendadores, les gusta dirigir una granja y se encuentran bien cooperando con su marido en la vida comercial y burguesa que les ofrece. *Kitty* es más delicada, y a veces se asemeja a la *Maximina* de Palacio Valdés; pero tiene más

1. *La guerra y la paz.*

nervio y más horizonte que *Maximina* y sobre todo vive en otra sociedad, muy superior en cultura y más libre y sensata tocante a vida de la mujer y a sus relaciones con el otro sexo.

En el casamiento de *Sevine*, y en su primera época de matrimonio, hay escenas de una verdad admirable y hasta ahora no aprovechada por los novelistas; y en la vida conyugal de *Natalia* y *Pedro* (al final de *La guerra y la paz)*, un alto sentido de intimidad entre los esposos, intimidad cuya trascendencia, no explícita para el que no lee entre líneas y dando toda su alma a la lectura, va más allá de lo que las mismas palabras dicen.

En *La guerra y la paz* hay un tercer personaje, el príncipe *Andrés Bolkousky*, que comparte con *Pedro* la representación del lado ideal de la novela. El problema de las creencias y del destino en la vida, muéstrase en él con esos tonos vagos, tan llenos de substancia en el fondo, con que generalmente aparece a los hombres distraídos de las cuestiones ideales por conflictos positivos más inmediatos y de más urgente resolución en el tiempo. Las últimas reflexiones del príncipe *Andrés* antes de caer herido mortalmente en la batalla de Borodino, y todo el proceso intelectual que sigue durante el doloroso prólogo a su muerte, valen por cien libros de polémica religiosa, porque tienen lo que a estos les falta ordinariamente: sentimiento; y en cambio están libres de todo propósito sectario y cultista.

En medio de sus convicciones, Tolstoi, como hombre serio y de estudio, no es dogmático. Al final de todas sus proposiciones hay un interrogante. La cuestión, decidida provisionalmente, queda abierta; y en el ánimo del lector no hace la conclusión más fuerza que la natural de un pensamiento grave, mesurado, y que arranca de lo íntimo, sobre el propio pensamiento libre y normal. Por eso, sin duda, los personajes de Tolstoi (muy conforme a la verdad de la vida) reflejan, como los de ningún otro autor, dos cosas muy olvidadas, a veces por sistema, en el naturalismo moderno: las contradicciones (aparentes, es cierto, dentro de la unidad del carácter) y las vacilaciones con que se muestran el pensamiento y la voluntad en la vida; y la influencia de las pequeñas causas, de los detalles insignificantes que por lo común tuercen más la conducta diaria que las grandes causas, incluso en los que la tienen inquebrantable y rígida en lo esencial, los cuales no se escapan a los desequilibrios nerviosos que su misma tensión origina.

Los personajes de Zola, verbigracia, son inflexibles, rígidos, absolutamente determinados, porque los concibe en la unidad de su vida y conducta, en la cual todo hombre tiene una fórmula unitaria de expresión que lo caracteriza independientemente de las contradicciones y vaivenes que en el análisis detallado de sus períodos sucesivos pueden notarse. Tolstoi, en vez de apreciar esa unidad desde la cual todo individuo aparece como una resultante enteramente cualificada, relata el proceso de elaboración del carácter, en el que se muestra todo lo accidental y relativo suyo, todo lo que en el juicio posterior de los hombres y de las cosas se desprecia como mero *accidente*; pero que en la historia de los individuos, y en la misma expresión de su característica fundamental, no es menos importante. Así la diferencia de Tolstoi a Zola depende del punto de vista desde el que aprecian la realidad. No de otro modo, como observaba Gervinus, la historia humana, vista en periodos aislados, ofrece el fenómeno de oscilaciones incesantes entre impulsiones contrarias, señalándose con toda claridad la influencia de las causas pequeñas; mientras que «en el estudio de las grandes evoluciones de los siglos se percibe el flujo y reflujo alternativo de una misma corriente, llevada, no obstante, en una dirección fija; reconociéndose, al través de la serie de edades, los progresos de un principio director».

IV

Indicaba antes que para apreciar bien el valor y, lo que importa más aún, la significación de Tolstoi en la novela, es preciso conocer todos los escritos en que el simpático autor de *Ana Karenine* expresa el caudal de sus ideas y las vicisitudes de su historia intelectual.

No importa sólo como dato este conocimiento, sino porque el secreto todo del relieve ideal que tienen aquellas novelas fúndase en la presencia activa del autor, cuyos problemas y preocupaciones, lejos de ser manías subjetivas, corresponden al campo común de dudas e interrogantes en que inciden todos los hombres reflexivos. *Sevine*, *Pedro* y el príncipe *Andrés* son el mismo Tolstoi; y tal es la razón (y no, como pudiera pretenderse, una sequedad imaginativa) de la analogía que existe entre ellos.

Engañaríase, no obstante, cualquiera que por las precedentes observaciones (en las que sólo me propuse indicar las notas salien-

tes de lo que pudiera llamarse el *carácter ideal* de Tolstoi) pensara que sus novelas son una tesis artísticamente presentada, mas sin el calor, la poesía y el encanto *de estricta literatura*, que para algunos es el todo de la novela.

Lejos de eso, no ya como pensador, mas como artista, ofrece Tolstoi un cuadro extenso de tipos de originalidad extraordinaria y un gusto seleccionista y perspicaz para los detalles característicos. Ejemplo de ello puede ser su estudio de la adolescencia femenina, en el que alcanza observaciones de gran penetración; y por lo que toca al efecto emocional, a ese arte de sobrecoger el sentimiento del que lee, produciendo lo que yo llamaría *lo indefinido de la emoción*, algo que en la literatura y en la vida se acerca a lo soñador y vago (por lo subjetivo y libre que es) del efecto de la alta música, o del remanente ideal que sigue a una conversación con alguno de esos colosos del pensamiento cada una de cuyas palabras tiene un inmenso fondo de trascendencia, porque remueve lo más íntimo y complejo de nuestro propio pensar; en orden a esa dulce sacudida del sentimiento y de la idea que a veces se produce con una sola palabra, como la *Ironía* del artículo de Daudet sobre Turgueneff, ¿hay nada más fino, más artístico, más sentido bellamente y en que la sencillez de la frase revele mejor lo infinito del fondo, que aquel final de *La guerra y la paz*, en que el hijo del príncipe Andrés siente el primer movimiento de esas vocaciones pasionales de la adolescencia, de esos arrebatos nobles y fogosos que a veces son la revelación de todo un carácter, despertado en él por el recuerdo de su padre, cuyo nombre abre a sus ojos de repente toda la complejidad de la vida, confusa a los ojos del niño y concentrada para él en un solo nombre y en un solo sentimiento al cual subordina todo el destino del mundo?

Ni la dramática frase de Planus en *Fromont jeune et Risler aîné*, ni la grave sentencia con que termina *El Nabab*, ni cualquiera otra análoga de las que yo recuerdo ahora, alcanza la fuerza de impresión que logra producir aquel detalle finísimo de Tolstoi.

Porque todos los finales citados, aunque lleguen a veces a lo sublime, terminan la acción y cierran de golpe el proceso de ideas que ha venido promoviendo la obra de arte; pero los últimos párrafos de *La guerra y la paz* abren de nuevo el ciclo de ideas, y, semejando a la vida, en que nada concluye, sino que todo se continúa y

se origina perpetuamente, deja ver, en el punto en que el novelista quiso suspender la narración, el despertar, lleno de misterios y de interrogantes, del alma de un niño en ese momento hermoso e interesante como ninguno, en que se incorpora a la cadena de los seres personales y se ve como un elemento que tiene en la sociedad una fuerza y una misión que mutuamente se solicitan, pero que todavía no puede él definirse.

Todo este nuevo orden de consideraciones pide tratado aparte, y ya no cabe en el presente artículo, cuya intención, como dije, fue otra, y cuyas dimensiones exceden de lo que me propuse.

Rafael Altamira

«Pedagogía literaria», 31 de mayo 1890, nº. 387, p. 342.

(paradoja)

Confieso que no sienta bien en mis escritos lo festivo ni lo irónico. Tal es, cuando menos, la opinión de algunos señores, que ha llegado a ser la mía propia. Pero, convénganme o no aquellas especies de estilo, lo cierto es que concluyo siempre por ponerme serio y tratar gravemente las cuestiones en que llego a meter cucharada. Y no, el cambio no depende sólo de mi particular idiosincrasia: es ¡vive Dios! porque no hay quien remueva la más pequeña cuestión, de las muchas que a nuestros actuales usos y abusos literarios conciernen, que no termine por llorar de desengaño y desesperación.

Cierto que hay a veces más amargura en la risa que en las lágrimas, aun sin echar la cosa por el lado romántico; pero crean uds. que al fin se rompe la cuerda del humorismo y tira uno por la calle de en medio.

No sé, pues, cómo saldrá este artículo, aunque me figuro que por lo antecedente, y por mi convicción de que no me va bien lo festivo, he de estar serio, serio como un fiscal de audiencia.

Antes de que se hablara en España de pedagogía con la conciencia que la cosa merece (y digo antes suponiendo que ahora la haya), existían cátedras de literatura; y no es de dudar que en ellas fue la mente del que las añadió al programa, y de los que veían su necesidad, que hubieran de servir no sólo para atiborrar al alumno de teorías estéticas o de fechas y nombres, según el caso, porque esto es de *ene*, sino para formarles el gusto y ser plantel de una castiza y razonable escuela literaria, a lo cual (es decir, a lo de *escuela)* hubo siempre aficiones por acá.

Me parece tan elemental la cosa, que no dudo la pensarían todos. Porque ¿de qué nos había de servir una generación que supiese cuántas ediciones ha tenido el *Cancionero* o el *Romancero*, y juntamente prefiriese los versos de Grilo o de Velarde, pongo por caso, a los de Carducci? Dios bendiga a esos buenos eruditos que saben griego y latín, y lenguas romances y hasta celta. Pero ¿me quieren uds. decir el favor que nos harán si tienen *el juicio crítico* como aquel redactor de la *Revue Suisse*, que cuenta entre nuestros buenos novelistas españoles al Sr. Angelón?

Por fortuna hay sitio en el mundo para todos, pero es contando con que cada cual ocupe el suyo. Ahora, en las cátedras de literatura, sólo para mal están los señores de quienes me ocupo. Valdría tanto, y perdonen la comparación, como si cualquiera de mis lectores colocara a sus hijos bajo la dirección de un pedagogo que supiese de memoria todas las *Morales* escritas, desde la dirigida a *Nicomaco* a la de Schopenhauer, mas prefiriese la de los fariseos y lo pregonara así a los discípulos, practicándola él mismo.

Pues en literatura la *práctica* es el *juicio* de las obras, y en la formación acertada de éste, en cuyo discernimiento estriba el *gusto*, tiene influencia sobrada el profesor, dado el sistema actual de enseñanza en que al alumno corresponde un papel exclusivamente pasivo.

Digo, pues, que si en la elección de los catedráticos tuviesen nuestras leyes un adarme de sentido común, pedirían para los de literatura la condición del *gusto*.

Ya sé que muchos van a soltar la carcajada, creyendo que en las oposiciones habría examen de *gusto*, alegando también que de gustos no hay nada escrito, como dice el vulgo (¡y tan vulgo!), y que sería someter el mérito personal de los candidatos a las *opiniones* particulares de los jueces.

Con lo cual, así como ahora se deja a uno sin cátedra porque no es suscriptor de *El Movimiento Católico* o amigo de Pidal, se le excluiría entonces por ser catalanista, y decir que Verdaguer es buen poeta o que los gallegos primitivos fueron célticos.

Y los que tal alegaran tendrían razón si hubiera de continuar el absurdo modo que ahora rige para el otorgamiento de cátedras. Pero yo supongo que ya para entonces habría entrado el sentido común en la legislación de instrucción pública.

El infrascrito no se detendrá a exponer, como dicen los que proponen reformas legislativas, los detalles del articulado ni el procedimiento para llevar a la práctica la idea que expone, por ser todo esto para mirarlo más despacio, con aquellas luces experimentales que la administración atesora y aquel supremo arte político a la sabiduría de las Cortes siempre presente.

Pero aguarden, que todavía hay más. No sólo están excluidos por derecho natural los profesores faltos, desde *ab initio*, de gusto literario, como casos teratológicos que pueden dar lugar a una gra-

ve epidemia, sino los que, aparentemente dotados de tan preciosa condición, faltan a ella por motivos ajenos a la literatura y más o menos cercanos a la consideración de los propios méritos.

Corresponde esta segunda parte tanto al código moral de los literatos como al disciplinario de las academias. Por el primero vienen obligados los educadores a no dejarse llevar del afán de originalidad en el juicio, censurando lo que todos alaban por merecerlo, o viceversa; a no atribuirse invenciones que otros hicieron antes; a no presumir de maestros con los que tienen mayores títulos; a no meterse en lo que no entienden verbigracia el juicio de un autor o de una obra, en que deban hablar por boca de ganso o *ad libitum*; a no dejarse llevar de animosidades nacionales o regionales... Pero, a un lado estas y otras cosas que más directamente corresponden al mismo profesor, le están sobremanera prohibidas aquellas que tuercen el ánimo y la moral de los educandos.

Porque ¿qué pedagogo es ese (suponiendo que se me admita la pretensión de que la pedagogía es también asunto universitario) que para ejemplo de sinceridad muestra el suyo, censurando un día lo que alabó el precedente, haciendo de la crítica comidilla de comadres, buena para cuando no se corre peligro de que la oiga el interesado (sobre todo si es personaje político), pero inútil y aun nefanda cuando se trate de decirla en público?

El presunto pedagogo de que hablo no es figura abstracta, como el *tirano* de Alfieri o el *burgués* de los anarquistas: abunda, en realidad, que es un primor, sostenido por la opinión pública, que entre nosotros no reconoce más crítica que la murmuración, en la cual se puede hablar a qué quieres boca y con toda la ligereza propia del caso.

El resultado es mantener, por un milagro de equilibrio, reputaciones en quien nadie cree, pero cuya discusión pública, seria y documentada tendrían todos por desacato grave y aventura expuesta a más de un descalabro.

Este defecto, en el cual se resumen todos, sólo podrá curarse en las mismas cátedras de literatura; pero antes era preciso desterrarlo de ellas mediante dos reformas capitales, que podrían formularse en el siguiente decreto:

Art. 1.° La condición esencial para ser profesor de literatura será tener gusto artístico e independencia de carácter. Se conside-

rarán no comprendidos en el primer extremo a los que prefieran la música de Chueca a la de Boito, y las novelas de Feuillet a las de Zola.

Art. 2.° Los rectores velarán por el cumplimiento de este decreto, visitando con frecuencia las cátedras, con facultad de suspensión, multa y destitución de los profesores.

Y, ahora, ¡Dios me libre de los liberales, porque apenas sí van a decirme que soy absolutista!

R. ALTAMIRA

«El renacimiento religioso I», 7 de marzo de 1891, nº. 427, pp. 150-151 y 154.

Hace pocos meses conocí en París a uno de los más jóvenes y entusiastas profesores de la Facultad de Teología protestante, y tuve ocasión de hablar con él de los remedios que su iglesia ofrece, y aun pone en vías de hecho, para resolver la lucha moderna entre el capital y el trabajo. Entonces pude convencerme del soplo místico, del profundo y muchas veces vago espíritu religioso que palpita en las ideas y en las obras de los reformadores modernos y de todo el que con noble y sincera intención dedica su actividad a cualquiera de los graves problemas sociales que nuestro siglo ha levantado.

El hecho es evidente como tal hecho; y por furiosos que sean los ataques del radicalismo más avanzado, por *nihilista* y volteriana que parezca tal o cual doctrina, es lo cierto que la palabra y la unción de Channing (ya que no sus remedios económicos) empiezan a resonar de nuevo en el corazón de los hombres. Cito a Channing por vía de ejemplo, considerando su nombre como representación de un cierto espíritu cristiano que, realmente, no tiene cabida en ninguno de los cultos tradicionales, sino que trasciende de ellos y mira a más amplios horizontes.

Es, sin embargo, exacto (y conviene no echarlo en olvido) que el renacimiento religioso, muy perceptible ya en toda Europa, y del cual participan muchos hombres de indiscutible mérito, se compone de dos corrientes: una confesional, cuyo efecto es recrudecer la lucha entre los diferentes cultos y cerrar de cada vez más el credo respectivo; otra libre y reformadora que, tome o no como base la fe antigua, conduce a una comunión y creencia desligadas de todo lazo de iglesia o comunidad.

Nada nos importa, para nuestro objeto, la primera corriente. Ninguna novedad ofrece al pensamiento, ninguna regla ignorada a la conducta. Todos sus esfuerzos tienden a cristalizar más y más su fórmula, a encerrarse en ella y a extremar la intransigencia especulativa y práctica. El porvenir de esta reacción no debe inquietarnos, aunque pretenda destruir el espíritu de tolerancia humana y racional, que es una de las conquistas de nuestro siglo. La evolución, cuando es fundamental, no soporta por mucho tiempo los atavismos, y todo paso adelante es, con más o menos ondulaciones, un paso decisivo.

Por el contrario, interesa, y mucho, recoger las múltiples voces que predican ya a los cuatro vientos esa otra corriente que constituye el verdadero renacimiento religioso. No se trata todavía de una doctrina hecha, y quizás la salvación y fruto útil de este movimiento consistirá en que no llegue nunca a tenerla, en el sentido de un sistema cerrado y definido hasta los últimos pormenores. Es sólo una tendencia, común a muchas gentes, y en especial a los literatos y científicos; y en su calidad de aspiración, de deseo, en ese primer momento de la concepción de una idea que ha de hacerse más tarde carne y sangre de las muchedumbres, tiene una cierta vaguedad, una involuntaria falta de determinación en los contornos, un misterio de iniciación, en el cual reside para muchos, sin duda, su principal atractivo.

¿Qué quieren todos esos adeptos de una nueva fe no definida? Uno de ellos, y de los más fervientes, M. Alaux, va a decirnos las cuatro soluciones en que puede llegar a concretarse el ideal nuevo. «El problema religioso del siglo XIX —dice— no permite más que una de estas cuatro soluciones: desaparición de la fe ante la ciencia; aparición de una nueva fe; conservación de la fe antigua y tradicional; evolución de la fe católica trasformada»[1]. La primera y la tercera deben considerarse descartadas en absoluto: el renacimiento religioso sólo puede ser o el origen de nuevas creencias o la reforma de las antiguas. El mismo Alaux lo dice:

> No debemos creer que el único remedio posible sea volver a la fe de nuestros antepasados y arrodillarnos ante ella como en un templo o en un sepulcro. No: la razón ha sido concedida al hombre para que se sirva de ella, y mediante ella es como debe procurar comprender la fe, que le ha sido dada igualmente, no como un objeto de estéril contemplación, sino como el fondo de su alma y la inspiración de su racionalidad. Conciértense en él la fe y la razón... No abandone la tradición del género humano, pero no le ponga trabas: sígala y continúela, juntando el pasado con el porvenir. No soy de los que ven la salud únicamente en la estrecha devoción de otros tiempos, menos cultos que los presentes: pertenezco, por el contrario, con todas las fuerzas de mi alma, a la inmensa renovación que se prepara y se cumple.

Esta renovación, para M. Alaux, consistirá en «un desarrollo nuevo de la fe antigua». No es tal doctrina, sin embargo, la común

1. *Le problème religeux au XIX siécle.* —París, 1890.

a todos los *renacientes*. Otro de ellos, M. de Villeneuve, aspira a la trasformación radical del cristianismo, y pide algo así como un deísmo cristiano, renunciando al dogma propiamente dicho[2].

En realidad, la tendencia que predomina es una depuración de los diferentes cultos cristianos, volviendo a la pureza y espiritualismo del Evangelio (la verdadera doctrina de Jesús), con cierto sabor, no bien definido, de misticismo, que le da visos de elevada y trascendental.

De este modo se expresa, con caracteres bien señalados, en uno de los pensadores y artistas más originales y briosos de nuestra época, León Tolstoï, del cual he hablado largamente en estas mismas columnas[3].

Tolstoï es, en efecto, uno de los más eximios representantes del renacimiento religioso. En él se resumen todos los caracteres de la nueva tendencia, incluso el misticismo (que no es contemplativo, sino activo), incluso la exageración de algunas pretensiones más bien morales que religiosas. La unción, la sinceridad, el espíritu humano y caritativo de paz y acuerdo entre los hombres, de pureza y eficacia en la vida, que constituyen el fondo y la riqueza de las nuevas tendencias, constituyen también el fondo de la doctrina de Tolstoi.

La consideración de que parten los nuevos creyentes es muy antigua en la historia de todas las Iglesias: en Europa ha producido, hace cuatro siglos, el protestantismo, y a principios del nuestro, un gran movimiento y renovación en la filosofía y en las sectas. Tolstoï la formula así, en toda su crudeza: «No comprendemos hoy el ideal eterno de la doctrina de Cristo: las doctrinas eclesiásticas, que se titulan sin derecho alguno cristianas, han cambiado ese ideal por definiciones exteriores. Asilo han hecho respecto del culto, de la predicación, del poder y de muchas otras cosas».

Únense a esto dos sentimientos correlativos y ambos de gran fuerza. Es uno el pesimismo absoluto de la situación presente, pero no un pesimismo negativo que conduce a la inacción y a la indiferencia (como parece que sucede con el neo-budismo esotérico), sino del que sirve de acicate y látigo para penetrar bien la causa y pro-

---

2. *L'Esprit de Jésus ou le Christianisme rationaliste*. —París, 1890.
3. Véanse los núms. 371, 372 y 373 de *La Ilustración Ibérica*.

ducción de las actuales miserias y conseguir su remedio. El otro es un sentimiento de malestar, una sensación de vacío que empieza a notarse en la cultura moderna, y que despierta nuevamente, como en los mejores tiempos de entusiasmo filosófico, «una sed de ideal». El alma profundamente religiosa (ni más ni menos, profundamente religiosa) de Renan, expresaba no hace mucho este deseo al tratar de la educación de la juventud. «Siento, —decía,— que se descuide tanto inculcar a nuestros jóvenes todo sentimiento religioso. No podemos pedirles (ya lo sé) que vayan a misa; pero para reemplazar este medio será preciso que en la Sorbona y en todas nuestras escuelas superiores se dejen oír palabras elevadas que levanten de nuevo las almas».

Esta exigencia del maestro se cumple también en los discípulos. M. Lavisse, el inteligente y entusiasta pedagogo y reformador de la Sorbona, que en su calidad de director de estudios mantiene trato y comunicación constante con los alumnos, ha declarado, según las confidencias de éstos, que están «atormentados con la nostalgia de lo divino»[4].

El camino para llegar a él varía según los autores. M. E. Schuré (otro de los *renacientes)* lo encuentra en el esoterismo que puede deducirse del Evangelio[5]. M. Bouchor, apreciando más bien el lado humano de la obra religiosa, escribe:

> He resuelto expresar mi adoración hacia el Ser desconocido usando las palabras más hermosas que en todos los tiempos han brotado del alma humana. Admito los dogmas más diferentes, con tal que produzcan en mí la emoción de los siglos y de las razas que los han consagrado. Cada uno de los sistemas religiosos altera en algo la verdad que, sin embargo, no falta en ninguno; y *todos deben conciliarse en lo absoluto*[6].

Los poetas y los artistas coinciden también en este movimiento, dice M. Jean Honcey[7].

---

4. *La génération de 1890 (Journal des Debats*, 19 de abril).
5. *Les grands initiés*. —Otro de los budistas esotéricos que con más entusiasmo predica el renacimiento religioso, «la síntesis suprema de la ciencia y la religión», es M. Alberto Thouney, el cual expone, en estos momentos, sus ideas por medio de conferencias públicas, en París.
6. *Les Symboles*. Prólogo.
7. *Le réveil de l'idée religieuse en France (Revue politique et litteraire*, 3 enero 1891).

Así, por ejemplo, Verlaine (tan elogiado por Clarín entre nosotros), con sus cantos, de un misticismo suave, dedicados a la Virgen; Fragerole, con su *Marche à l'etoile*, que emocionó a todo París y que tanto «edificó» a M. Lemaître; Haraucourt, con su *Pasión*; en fin, algunos simbolistas obscuros, que buscan un sentimentalismo sobrenatural en todas las cosas y dejan entrever, a su manera, esa sed vaga del *más allá* que atormenta a nuestras almas modernas.

Paul Desjardins, uno de los críticos más jóvenes y más *llenos de ideas* de París, profetiza con igual fe la caída del naturalismo y el renacimiento religioso. Hablando del poema *Bonheur*, de Sully-Pudhoume, dice: «Este poema es el anuncio del neo-cristianismo que nos promete el siglo XX: al establecer que la palabra vulgar de felicidad encubre una radical contradicción, una pura nada, es el signo de que una nueva orientación de la vida va a producirse»[8].

Sabedlo, —añade más adelante;— algo dogmático y ciertísimo, pero fundado sobre la caridad sola, va a salir de las contradicciones que agitan a nuestro tiempo. No se entrevé aún lo que será, pero ya se aspiran sus efluvios. El mundo ha vuelto a la situación en que una vez le encontró el cristianismo naciente; y a menudo, al leer a los Padres de la Iglesia latina, he sentido la ilusión de que oía hablar a contemporáneos míos. Hay en ellos la misma repugnancia de lo real, la misma sed de milagros[9], la misma necesidad de emanimidad íntima. Todavía tiene en sus manos la religión la llave de las contradicciones profundas de nuestra naturaleza moral. Las palabras *gracia*, *pecado*, *redención*, van a ser comprendidas en su *exactitud actual* como hasta ahora no se ha hecho. El símbolo renace, los hombres hablan sólo por alegorías (a lo menos los poetas), y el sentido que en ellas encierran es muy idealista, y ésta, a la vez, impregnado de una profunda humildad. Las almas se sienten dispuestas a ser guiadas. Dígaseles solamente: —Ensayad esto, ensayad aquello, para encontrar la calma.— Y ellas escucharán.

Lemaître (otro crítico, y de los buenos) parafrasea estas declaraciones de Paul Desjardins del siguiente modo, que se asemeja mucho a una confirmación personal. Lo que se nota más de cada vez, dice, en los escritos de Desjardins es una buena voluntad grande,

8. *Esquisses et impressions*.
9. Un efecto de ella es el recrudecimiento del espiritismo, dirigido por el doctor Gibier, y las hipótesis más radicales sobre el hipnotismo y la comunicación a distancia. Algo de tendencias sobrenaturalistas hay también en el budismo esotérico.

una sed de caridad y de pureza, un tal ardor, en fin, de vida espiritual (y esto aparte de toda creencia formulada), que para encontrar algo que se le parezca un poco por el acento, no es, sin duda, en los autores profanos (excepto, quizá, en ciertos libros de Michelet) donde habría que buscarlo, sino en los escritores místicos. Es preciso agradecérselo. Continuamente experimentamos hoy la necesidad de que se nos recuerde ese deber, tan conocido y tan olvidado, de la caridad que encierra en sí, tal vez, toda la Ley. Este deber nadie lo niega, pero tampoco nadie lo practica. En él, sin embargo, y no en los progresos de la civilización industrial o en el desarrollo de las instituciones llamadas democráticas, sólo en él está la salud de la humanidad, si es que tal salud es posible[10].

La caridad consiste, según Lemaître, no sólo en dar una parte de bienes a los pobres, sino en darla personalmente, sin intermediarios; en hacer la caridad a las almas, a la vez que a los cuerpos; en «servirá los pobres pobremente, —según la frase de Pascal,— acercándose a ellos, convirtiéndose realmente en su amigo, poniéndose a su nivel». Y luego añade, suponiendo que habla uno de los neo-budistas parisienses en aquel momento futuro en que todos los hombres sean budistas, habiendo perdido todo género de creencias:

Puesto que no sabemos nada, puesto que nada debemos esperar, puesto que sólo aparecemos un instante sobre la superficie de uno de los planetas más pequeños del sistema solar, para volver en seguida a la noche eterna, tratemos de que este rápido pasaje no nos sea demasiado doloroso, o dique lo sea para el menor número posible de los hombres. Soportémonos y ayudémonos mutuamente. Natural es, también, ahora, que nos amemos todos los unos a los otros; porque la convicción que tenemos, todos sin excepción, de nuestra miseria y de la vanidad de las cosas, esa renuncia a toda esperanza que hemos hecho, ¿no es, en verdad, lo que todas las generaciones que nos han precedido buscaron sin hallarlo, esto es, un lazo real entre las almas, la comunión en un sentimiento verdaderamente universal? Si es preciso que la humanidad se ponga de acuerdo para salvarse, ¿quién no verá que únicamente merced a la abstención metafísica y no a la afirmación es como podrá venir el acuerdo (y aun el acuerdo lleno de ternura), como entre hermanos en ignorancia y en resignación? ¿Decís que esto no es posible? ¡Quién sabe! ¡Dentro de cien mil años!... Y tened en cuenta que no soy yo quien habla, sino mi budista[11].

10. *Semaine dramatique*. A propósito de una conferencia de M. P. Desjardins sobre los neo-budistas (*Journal des Débats*, 19 enero 1891).
11. Artículo citado.

El mismo sabor idealista (bien entendida la palabra) que Lemaitre observa en Desjardins, la misma unción moral y humana, resplandecen en las obras del malogrado Guyau, uno de los filósofos más originales, *más enteros*, de la Francia moderna, del cual ha dicho otro escritor, Tarde: «Hay unción piadosa, verdadera, en ese predicador de lo que él llama la *irreligión*. Es aceite cristiano contenido en antigua lámpara lo que ha quemado durante toda su vida... Era un santo laico, de los más perfectos», educado y nutrido en la moral de Epicteto, en la elevación y desinterés puro del deber kantiano[12].

Del mismo modo, el espíritu de caridad, de amor entre los hombres, de fraternidad social conseguida en el supremo acuerdo de una común creencia humana, hallada sobre todas las confesiones parciales, y en lo que todas tienen de unidad (como dice M. Bouchor), se refleja en uno de los escritos más elocuentes, más sinceros, más íntimos de nuestro Leopoldo Alas. Refiriéndose a un libro español (*La unidad católica*, del Sr. Ordóñez), escribe:

> Yo creo que si debe llegar a ser patrimonio de todos, o de los más, por lo menos, esta anhelada restauración progresiva de la vida ideal, que hoy muchos no pueden comprender más que como una reacción vulgar, hermana de otras cien veces vencidas. Lo indudable es que, hoy por hoy, esta tendencia casi mística a la comunión de las almas separadas por dogmas y unidas por hilos invisibles de sincera piedad, recatada y hasta casi casi vergonzante; esta tendencia a efusiones de inefable caridad que van, como efluvios, de campo a campo, de campamento a campamento, se pudiera decir como iban los amores de moras y cristianos en las leyendas de nuestro poema heroico de siete siglos; estos presentimientos de aurora, que se vaticina por los estremecimientos de muchas almas, que son como aves que aguardan en vela y con ansia la luz del día; no son signos generales del tiempo, no son fruto que ahora se recoge de antigua siembra[13].

Son, en efecto, semilla nueva que esparce la fe laica de las grandes almas, esperando la luz y el rocío de los tiempos de la reflexión y de los desengaños, que han de fecundarla.

---

12. Véase el precioso artículo de D. Adolfo Posada, «M. Guyau y la pedagogía moderna», publicado en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (15 y 31 de 1889).
13. *Revista literaria (La España moderna*, 30 de noviembre de 1889).

De esas almas es también (a pesar de sus muchas vacilaciones) Bourget, el novelista psicológico.

> En una época muy alejada de nosotros, aun cuando esté muy cercana —dice— el mundo aparecía como la obra de un padre. Un alma no semejante a la nuestra, sino superior y comprensiva de ella, hacía flotar su soplo en el horizonte de nuestra existencia. Desde que ese soplo no pasa sobre nuestras cabezas, la flor de nuestro pensamiento se marchita melancólicamente en la vanidad de su fuerza y de su gracia.

Y añade luego en el prólogo de sus *Nuevos ensayos de psicología* (1885): «¿Quién pronunciará la palabra de porvenir y de trabajo fecundo necesaria a esta juventud para que comience su obra, para curarla de la *duda*? ¿Quién nos devolverá la divina virtud de la alegría en el esfuerzo y de la esperanza en la lucha?». O, en otras palabras, como escribe Tolstoi: ¿de qué modo vamos a convertir nuestra vida actual frívola, egoísta, triste, vulgar, en una vida llena de amor, de sacrificio, de ideal, de dignidad noble y humana?

El renacimiento religioso (de que el mismo Tolstoï se presenta la izquierda radical) parece traer la contestación a esa pregunta y a otras muchas de nuestro siglo.

(Se concluirá) RAFAEL ALTAMIRA

«El renacimiento religioso II.», 14 de marzo de 1891, nº. 428, pp. 164-166.

Estas aspiraciones no son, ciertamente, novedad *de última hora* en nuestro siglo, atormentado desde sus comienzos por el problema religioso. Toda la campaña del llamado protestantismo liberal se dirigió en este sentido. La célebre *Historia* de Laurent representa uno de sus más concluyentes programas, y en el alma entusiasta y generosa de Jorge Sand prendió igual deseo, expresado en la novela de *Mademoiselle de la Quintinie.*

Por el momento no importa hacer historia retrospectiva; pero interesa mucho observar que el movimiento novísimo, como sus precursores, va unido a una reacción provechosa y purificada del espíritu filosófico, contra las negaciones, precipitadamente generalizadas, de los más radicales positivistas. Ejemplo de esta conjunción es un libro muy reciente de Fouillé, el maestro del malogrado Guyau.

Esta relación entre las aspiraciones religiosas y las filosóficas no es superficial y externa. Fúndala, internamente, el problema (aun no resuelto para muchos) del principio moral de la vida; y, en rigor, este es el nudo de la cuestión entera.

El aspecto moral es el que ante todo preocupa a los *renacientes.* Su punto de partida es propiamente humano: la dignidad y elevación de la vida, las relaciones entre los hombres, la caridad, el amor del prójimo, la solidaridad universal, el pauperismo, la frialdad egoísta de nuestras sociedades, la *lucha por la vida,* que aun pretenden hacer más feroz los teóricos. Léase la defensa que Tolstoï hace de su *Sonata d Kreutzer* y la introducción a su *Pámfilo y Julio:* la idea que le ha inspirado en ambas es una idea moral. Sus ataques se dirigen contra la frivolidad, el vacío helado y triste de la vida presente, egoísta y sin ideal. «Nos morimos de hastío —dice—, atormentados interiormente por aspiraciones hacia una existencia superior»[1]. Sus teorías del matrimonio, de la pobreza, del sacrificio, del amor entre los hombres, podría compartirlas cualquier ateo... piadoso, como hay tantos. La formación de un ideal que pueda servir de norma a una conducta digna y levantada, es su principal

1. *Pámfilo y Julio.* Introducción.

objeto. Tolstoï encuentra ese ideal en el cristianismo de Jesús, en la doctrina sin dogma de los Evangelios, en la religión simplicísima del Dios-padre de todos los humanos. Tales son sus afirmaciones, y en ellas coinciden todos los renacientes.

Sin traspasar los límites propiamente históricos de estos artículos, puede asegurarse que el renacimiento religioso no tiene dogma ni culto; falta que, en términos generales, constituye una característica suya. Cabe decir, sin duda, que toda su doctrina se resume en aquellas *dos verdades absolutas* que aprendió Renan de sus maestros: «la primera, que todo el que se respete a sí propio sólo puede trabajar en una obra ideal, porque todo lo demás es secundario, enfermizo, casi vergonzoso, *ignominia seculi*; la segunda, que el cristianismo es el resumen de todo el ideal»[2].

La afirmación de esta segunda verdad constituye la posición más avanzada y resuelta de la nueva doctrina, el punto extremo de sus principios. Muchos no llegan a tanto; y hasta el presente, su ideal, principalmente ético, no parece tener más elemento religioso que el reconocimiento de un Dios y la unción y santidad que establece la relación entre este concepto y la conducta y pensar de los hombres.

No falta, sin duda, quien va más allá, restaurando el sobrenaturalismo que los protestantes liberales y los llamados librepensadores rechazan; siendo lo más extraordinario que quien tal dice figura entre los adeptos más radicales de las doctrinas positivistas modernas; pero en general carecen los reformadores de una conciencia reflexiva y clara del alcance propiamente *religioso* de sus ideas. Quizá el estado embrionario de este movimiento no permite aún su concreción *teológica*.

El hecho es, de todos modos, que esa concreción no tiene fórmula expresa. Esta observación no ha podido ocultarse al ya citado M. Houcey. Recomienda a los nuevos adeptos que consideren

> lo que falta a la religión instintiva y latente que empieza a dibujarse: es la *religión del amor*; no la religión de la fe. Sin duda vale más el amor sin la fe que la fe sin amor. Pero es peligroso, sin embargo, descuidar la investigación de un principio que sea, respecto del amor, su acicate y su regla. Hasta aquí lo mejor que se ha encontrado como fundamento de la fraternidad de los hombres es la paternidad de Dios, esa paternidad que

2. Renan: *Souvenirs*.

el filósofo de *El Discípulo* invocaba vagamente, pero sin atreverse a hacer de ella la clave de la moral[3].

¿Qué dirección tomará la *nueva fe*? Quizá no pase de ese principio fundamental del cristianismo a que M. Houcey alude; pero lo que no puede negarse es la completa posibilidad de que se produzca. La fe, como elemento de la vida espiritual del hombre, es, a modo del corazón, que dice el poeta, «fiel al Amor é infiel a los amores», es decir, persiste siempre, aunque varíe el objeto de su aplicación y la modalidad de su creencia. Constituye, en rigor, categoría de la vida, que por igual refieren a sí propias la política, la religión, la ciencia, el arte, y aun el trato y comunicación entre los hombres. La desaparición de algunos de sus aspectos históricos, de alguna de sus exageraciones dogmáticas, no quiere decir la anulación de la fe misma como facultad. Toda creencia participa de ella, desde los sueños espiritistas a la doctrina de la inmortalidad en la historia; desde la convicción entusiasta de los revolucionarios del 89 al misticismo reformador de las sectas rusas. Si se quieren ejemplos en grandes masas, ahí está el pueblo republicano de los Estados Unidos, en cuyas universidades y colegios, asambleas y reuniones, el sentimiento religioso tiene siempre el primer lugar[4]: ora bajo la doctrina de una iglesia histórica, ora, sobre todo, bajo las inspiraciones de la dulce y amorosa doctrina de Channing.

De todos modos, la nueva fe no parece inclinarse a las *ceguedades* de la fe antigua, y más bien tendrá el carácter de la fe razonada que predicaron los racionalistas; pero indudablemente, «no sólo aceptará la libertad, sino que se apoyará en ella»[5].

La *intimidad*, el espiritualismo del renacimiento religioso, es otro de sus caracteres. Comprendiendo que la raíz de toda moral,

---

3. J. Houcey: *Le réveil de l'idée religieuse en Frances —La formule (Revue bleue*, 24 enero 1891).—El *Discípulo* que alude es la célebre novela de Bourget.
4. No hace muchos días hablaba de esto, en Madrid, un profesor norteamericano. Al empezar la legislatura en los congresos de los Estados de la Unión, los diputados rezan dirigidos por un sacerdote protestante o católico, según la mayoría pertenece a uno y otro culto. Esta comunidad de iglesias podrá parecer a muchos una cosa puramente americana, pero en el fondo tiene una trascendencia inapreciable para las almas vulgares.
5. Laurent: *La religión de lo porvenir*. Así es la fe de los católicos americanos. Véase, si no, el libro del cardenal Gibbon *La fe de nuestros padres*.

le todo sentimiento, de toda educación, está en la conciencia, a lo que aspira es a la «religión del espíritu», a la reforma del hombre interior, según aquel consejo de Kempis: «Si creemos que la perfección religiosa consiste en las observancias de fuera, presto se nos cabará la devoción que teníamos; mas pongamos la segura raíz, porque, libres de las pasiones, poseamos pacíficas nuestras almas».

Más concretamente expresa Tolstoi este profundo sentido de las nuevas tendencias.

Hay —dice— dos modos de indicar el camino a quien lo busca. El primero consiste en decir: —Ve hacia ese árbol, del árbol a un pueblo, del pueblo, siguiendo el curso del río, hacia el túmulo, etc.—. El otro consiste en indicar la dirección al que busca su camino: —Ve hacia el este: el sol inasequible o una estrella te indicarán siempre una dirección.

«El primer medio es el medio de las definiciones religiosas superficiales y temporales. El otro es el medio de la conciencia interior de una verdad eterna e inmutable».

«En el primer caso se da al hombre ciertos signos de actos que debe o no debe hacer. En el otro se indica al hombre un fin eterno e inasequible, pero del cual tiene conciencia; y ese fin imprime una dirección a toda su actividad en esta vida».

«Acuérdate del sábado, circuncídate, no bebas bebidas fermentadas, no robes, da el diezmo a los pobres, no cometas adulterio, haz la señal de la cruz, comulga, etc.: tales son las doctrinas externas de los brahmanes, de los budistas, de los judíos, de los musulmanes, de nuestra iglesia que llaman cristiana».

«Ama a Dios de todo corazón, con toda el alma, y a tu prójimo como a ti mismo; obra con los demás como quisieras que obrasen contigo; ama a tus enemigos: he aquí la doctrina del Cristo. No da indicación alguna de *acto:* solamente dice el ideal inmutable que cada hombre ve en su corazón tan pronto como le ha sido revelado. Para el que confiesa la doctrina exterior, la exacta ejecución de la ley significa el cumplimiento de la perfección; y este cumplimiento detiene todo perfeccionamiento ulterior».

«Los fariseos dan gracias a Dios por haberlo cumplido todo. No tienen delante de sí un fin a que dirigirse; mas para el que confiesa la doctrina del Cristo, cada grado de perfección que consigue provoca la necesidad de subir más arriba, de donde descubre grados aun más altos, y así sin fin».

«El cristiano se encuentra siempre en la situación del publicano: se mira siempre como imperfecto; ve delante de sí el camino que debe seguir y que no ha recorrido aún. El hombre que confiesa la ley superficial es como el que se encuentra en el radio de luz de una linterna clavada en un poste y no se ve más allá donde ir. El hombre que confiesa la doctrina de la conciencia interior es parecido al que lleva delante de sí la linterna al extremo de un palo más o menos largo: la luz va siempre delante y le

estimula a seguirla, descubriéndole siempre nuevos espacios alumbrados que le atraen»[6].

«¿No es este, en verdad, el legítimo espíritu del Evangelio, que inspiró al gran místico de Zwol párrafos tan elocuentes, de elocuencia íntima, como los del libro dedicado a la «consolación interior?»

«No me hablen los profetas ni Moisés, — dice,— mas tú solo, Señor. Ellos dicen la letra, mas tú abres el sentido; predican misterios, mas tú declaras el entendimiento de los misterios; pronuncian mandamientos, pero tú ayudas a cumplirlos. Ellos obran por de fuera solamente, pero tú instruyes y alumbras los corazones; ellos riegan la superficie, mas tú das la fertilidad; ellos claman con palabras, mas tú das la inteligencia al oído»[7].

Sólo el culto interior puede traer la salud del alma. La educación es de la conciencia, no de las apariencias exteriores; y sin la savia de la buena intención, de la voluntad recta y justa, de los sentimientos puros y bien dirigidos, el hombre es como «un árbol estéril».

¿Podrá este *espiritualismo* ser doctrina de los más? Las tendencias modernas de la pedagogía y del derecho pudieran ser nuncios de tal extensión formando a los hombres en el culto de la moral interior y destruyendo el concepto material y formalista de la vida jurídica, para sustituirlo por una preferente consideración del elemento ético en la conducta. Y una vez hecho esto y robustecida la voluntad y los caracteres, tan flacos y miserables en nuestros días, con grave daño de todos[8], el espíritu de justicia volvería sobre los hombres, destruyendo las pasiones y los odios que hoy los destrozan y dividen.

El principio de fraternidad humana, que el cristianismo enseñó a la Europa, tiene hoy su fórmula en este otro principio de la democracia novísima: que el deber de los hombres es dar todas sus fuerzas para lograr el bienestar de *todos*, rompiendo el individualismo egoísta y la separación de clases que nos envenena, con el ariete fortísimo de la solidaridad y la fraternidad, amando juntamente y por igual al pobre y al rico, que ambos necesitan, por

6. Réplica a los que atacan la *Sonata a Kreutzer*. Publicada, a guisa de prefacio, en la 15.ª edición francesa de esta novela.
7. *Imitación de Jesús Cristo*. —Libro III, cap. II.
8. A esto acude la recientísima obra de M. Allier *Las flaquezas de la voluntad en los tiempos presentes*.— París, Fischbacher, 1891.

distintos conceptos, del mismo remedio de consuelo y perfección interior[9].

Este principio del bienestar *del todo*, requiere un amor profundísimo, un sentimiento sincero y grave de humanidad, tal como lo sienten muchos de los nuevos adeptos. ¿Sabrán renunciar los hombres a las pasiones, a los rencores, al positivismo egoísta y brutal que durante diez y nueve siglos han impedido el reinado de Jesús en el mundo?

¿Quién sabe hasta dónde puede llegar el progreso del espíritu? Acuden, sin embargo, a la memoria aquellas palabras de Goethe, tan tristes como verdaderas: «He observado que las personas piadosas forman una especie de aristocracia como las personas nobles».

Conseguir que esta aristocracia se convierta en democracia absoluta debe ser el ideal del *renacimiento religioso.*

Rafael Altamira

9. ¡Cuán verdad es que el hermoso y cristiano libro de D.ª Concepción Arenal, *El visitador del pobre*, necesita de una segunda parte dedicada al *visitador del rico*!

«La literatura y las ideas», 2 de enero de 1892, nº. 470, pp. 11-15.

I

El principio fundamental del realismo está ya reconocido e incorporado como elemento integrante, *à jamais*, en la evolución del arte literario. La verdad en la descripción, en el plan, en los caracteres, se ha impuesto, no en el sentido de la verdad *racional* de Boileau, sino como la verdad experimental, la verdad de los hechos en que se expresa la vida humana.

Para alcanzar el reconocimiento de esta condición realista del arte, sus defensores han tenido que exagerar el principio; mejor dicho, que defender en obsequio a la lógica *(instintivamente* sentida y obedecida por el público) su aplicación en todo momento, y aun su prioridad sobre las demás condiciones de toda obra literaria. Dejemos pasar la exageración como una excrecencia inevitable de las acciones humanas, a la cual, sinceramente hablando, todos hemos contribuido. Falta de verdadero arraigo en el fondo esencial de las ideas, concluirá por atrofiarse, y, una vez desaparecida, la doctrina pura brillará con mayor esplendor. El hecho no está en un porvenir tan lejano que no pueda darse casi como presente. La reacción tiene ya demasiada fuerza para no ser visible a los ojos de todo el mundo, y, aunque sus pretensiones vayan más allá de lo razonable (sin salir, por ineludible efecto de la educación y de la herencia que siempre se cumple en la vida intelectual, de la misma doctrina que combate), ayudará (y debemos aprovechar sus esfuerzos) a borrar todo lo falso, todo lo superficial e inútil.

En Francia (sede del naturalismo *à outrance*, que ahora imitan los alemanes) abundan las protestas neo-reformistas. M. Harancourt se declara portaestandarte de la reacción idealista[1], Renan truena contra la literatura moderna[2], Pablo Desjardins le hace coro de muy buena gana[3], Maupassant se llama independiente

1. Conferencia en el Odeón. Marzo de 1889.
2. Discurso de contestación a M. Claretie en la Academia Francesa.
3. *Revue politique* (2 marzo, 89) y *Journal des Débats*.

y critica a los maestros[4], y, en fin, Sarrazin preconiza el advenimiento de la nueva escuela literaria, cuyo Cristo sería Bourget: el psicologismo[5].

A pesar de esto, lejos de ser verdad que el *realismo*, y su segunda parte el *naturalismo*, han muerto, lo es que viven ahora como nunca, a saber: en forma y modo el mejor para su estudio sereno, desapasionado y reflexivo, alejados ya los grandes arrebatos de la impresión primera. El tiempo trascurrido nos coloca a todos en el suficiente alejamiento para que las cosas, bien enfocadas, se nos muestren sin la hinchazón de formas que la mucha proximidad origina, y cuyo efecto es siempre una falta de independencia de juicio a que pocos se sustraen. Mirando las cosas de este modo, resultan los procedimientos que usan los disidentes, cuando ofician de autores (novelistas, dramaturgos, etc.), los mismos del realismo. La herencia, pues, se continúa, y no hay temor, por el momento, de que desaparezca.

Pero, bien considerado, lo que con unos y otros hemos conseguido, lo que nos ofrece como precipitado útil toda la campaña de realistas y naturalistas, no es más que el instrumento, el medio del arte, el molde según el cual debe vaciarse la materia artística; y como molde, por tanto, sólo la forma, la apariencia exterior, la condición general, que, como la libertad en el orden jurídico, no puede concebirse vacía y en abstracto, sino llena y aplicada, en razón de categoría común al contenido real y diversísimo de la vida.

Era, pues, muy lógico que, descartada la cuestión preliminar de la forma, resuelta más o menos definitivamente, surgiera esta otra no menos necesaria:

—¿Y con qué llenamos el molde? Sabiendo ya *cómo* hemos de hacer la obra de arte, qué condiciones, en cuanto *representación* de la vida, debe tener, ¿cuál será la vida que deba representarse y ser tomada como fondo material de la representación?

---

4. *Le roman*, prólogo a Pierre et Jean. —París, 21ª ed., 1888.
5. *La littérature psichiologique actuelle (Nouvelle Revue*, 15 marzo de 1889). La reacción es muy marcada, incluso en América. Véase un artículo de Mr. A. W. Tourgee, «The claim of «Realism»» en la *North American Review* (marzo, 1889), y la mayoría de las críticas publicadas en la *Revue politique et littéraire*, de París.

La diferencia entre este problema y el que han discutido realismo y naturalismo juntamente es bien fácil de notar. Referíanse ambas escuelas a la *relación de verdad*, de exactitud, que ha de mediar entre la expresión del artista y la realidad aparente del objeto expresado, que es la realidad inmediatamente ligada al arte. Y al artista mismo pedíanle sinceridad, franqueza, olvido de todo convencionalismo, ora pintase el medio físico que rodea a los hombres, ora hiciese de la conducta y el carácter interno de éstos su objetivo.

El principio discutido era, en una palabra, el de mayor o menor fidelidad de la imitación, suponiendo que esta (entendida al modo tradicional, verbigracia, como Arteaga la entendía) es el fin del arte, o, cuando menos, de la literatura. De aquí que todo el esfuerzo de los críticos se haya dirigido a probar, los unos, que no se debe mentir, que es preciso decir la verdad toda, que hay que pintar las cosas como ellas son, sin amañarlas o *hacerlas bonitas*, y que siendo lo real de indiscutible superior belleza y vida que las más exaltadas fantasías de los autores, ya pueden éstos darse por satisfechos plenamente si logran en sus *creaciones* el reflejo aproximado de la realidad. Para esto se encareció el uso de los métodos objetivos, de la observación constante, de la sumisión al *documento* y de la impersonalidad de la obra.

Los otros, los que se llamaban *idealistas*, oponían que todo no se puede decir; que hay verdades muy amargas para contarlas; que la Naturaleza debe arreglarse y componerse para que resulte más bonita; que la imaginación es tan hija de Dios como la observación, y a este título sus arreglos valen tanto como las cosas exteriores; que no por mucho copiar sale mejor la obra, porque a la vuelta puede caerse en la absoluta rigidez de la fotografía; o bien (y esto ya iba por otros caminos) que no todo lo real tiene el mismo derecho para figurar en el arte, sino que éste ha de acudir, en primer término, a lo más elevado y exquisito de la Naturaleza y de la vida, evitando con cierta prudencia las cosas comunes y vulgares, lo familiar y ordinario, cuya exaltación pretendían hacer aquellos señores realistas de última hora.

La cuestión nueva se dirige, por el contrario, más bien que al artista, al hombre y al pensador, y le dice: —Ya sabes cómo has de reflejar la realidad en tus obras; pero ¿qué realidad vas a escoger?

O, de otro modo, ¿qué vas a decir en tus libros? ¿Qué aspecto de la vida tomas como base de inspiración y de trabajo?

Y aquí entra el supuesto conflicto entre la técnica del arte y la realidad del artista. Desde el punto de vista de la técnica no se exige más que verdad, franqueza en la expresión, y lo mismo importa, consiguientemente, pintar la *Rendición de Breda* o el *Angelus* que un bodegón o un sombrero de copa, como decía un crítico portugués. Mientras haya realidad, naturalidad, en la expresión artística, nada más puede exigirse, y lo mismo vale la escena de la muerte del *Père Goriot* que el diálogo de una criada con la verdulera a quien regatea las coles. Así, los naturalistas exagerados han tenido que defender la indiferencia de lo representado o descrito, con tal que la representación o descripción sean fieles y en ellas palpite *la pulsación de la vida.*

Hay, sin embargo, en literatura (y descarto en absoluto las demás artes) otro elemento que importa considerar más aún que el de la forma, que el de la *verdad:* ese elemento es el interés, y el interés está en la idealidad (no en el idealismo) de la obra. La literatura moderna no ha podido prescindir (a pesar de sus alardes teóricos en contrario) de esa condición que brilla en todas las obras maestras, por bajo de la balumba de pormenores y de convenciones naturalistas. Pero en la teoría, en la doctrina, en la estética predicada, la renovación parece que no haya pasado de la forma. En realidad, las discusiones, a despecho de la intención que quizá radica en el ánimo, no salen de esta esfera.

Hemos proclamado una preceptiva nuevecita, hemos engrandecido los procedimientos, hemos vuelto la cara sin miedo hacia la Naturaleza y la realidad, aunque todavía las confundamos con los fantasmas de un lirismo pseudo-científico, por lo que toca a la primera, y de una psicología precipitadamente convertida en artículo de fe.

Disputamos sobre si el pormenor tiene legitimidad y hasta dónde, y aun sobre su mismo concepto, que es el nudo de la cuestión. Hemos dicho que hay que dejar a la puerta, para entrar en *el templo del arte*, las gazmoñerías, los rubores, las hipocresías remilgadas. Y con todo ese bagaje de cosas nuevas, con ese tesoro de hilos nuevos del arte, sigue la mayoría de los autores tejiendo sobre el mismo cartón de fondo, el mismo cuadro de siempre, aumentado

sólo en colores, en brillantez, en detalles, en complejidad de trama; o, llevando todavía más lejos la idea implícita en el dogma nuevo de que lo interesante es el *modo de hacer*, han cogido al azar un modelo cualquiera, gozosos con mostrar a los *viejos*, a los del estilo antiguo, cómo se recama y se teje ahora el tapiz, cómo un asunto pobre, insignificante, repetido, lo realzamos con labor nueva y lo hacemos obra maestra por gracia sólo de esa labor.

Así resulta, no sólo que el fondo de la novela sigue, como de antiguo, sin haber apenas experimentado renovación alguna, sino que, tenido en poco (seguramente en mucho menos de lo que merece), se toma indistintamente, sin intención ni idea, lo bueno y lo malo, lo vulgar y lo que de algún modo se señala; de donde resultan esos cuadros tan abundantes en cosas que a nadie pueden interesar, sin *alma*, que no dicen nada, que no engranan en el mundo de sentimientos, de cuestiones, de ideas, que forman (a pesar de todos los indiferentismos) la atmósfera psíquica de nuestra sociedad. Y tanto valdría que esos *cuadros* no hubiesen sido escritos, a no salvarles la magia del estilo, los recursos bien empleados de la nueva tramoya artística, y de vez en cuando un rasgo genial de observación, un pormenor que supone un mundo de cosas.

II

Convengamos en que, desde este punto de vista, es muy estrecho el campo en que se mueve la novela. Vive, por lo general, de lo insignificante, de lo vulgarísimo (no por común, que no sería tacha, sino por insípido), o de todo el caudal viejo de escenas, de asuntos ceñidos a muy estrecho límite, como si allí acabase el ideal de las gentes o no fueran otras las exigencias modernas. Y no valga aquel argumento de Dª. Emilia Pardo de que la novela se entretiene hoy en vulgaridades porque nosotros mismos nos empeñamos en ser vulgo; que si la *medianía*, y aun menos, domina en la vida toda, no excluye tan en absoluto la vida de otro orden, donde las gentes se preocupan de cosas muy distintas y superiores de las que generalmente copian o atribuyen a la especie los novelistas.

En otro artículo[6] hice observar la monotonía que resulta en la novela moderna, con la repetición de la nota erótica o pornográfica, como ahora se dice. Pues saliendo de esos *gabinetes reservados* de la literatura, la monotonía sigue en lo honesto y pasable. Así, estamos con indigestión de tipos burgueses, de curas a la parrilla, de neurosis, de agotamientos nerviosos, de calaveras degenerados, de niñas delicadas que sufren desengaños de amor. Hay una gran parte del público para quien la generalidad de las novelas que no salen de este tono ordinario carecen de interés, y se queja con razón de ello, sobre todo, dice, en la novela española, que tiene aún muy baja la mano en esto de ideal. Los otros, la masa que no puede apreciar labores finas, ni le importan mucho porque no las lee, comienza a disgustarse de la repetición de plato o de la poca sustancia y meollo que tiene, reducido casi todo a aderezos de cocina más o menos refinada, pero a veces tan sosa como la académica.

Y es tan legítimo ese elemento del *interés* y tan natural, que no deja de manifestarse ni aun para las obras de los maestros. Sucede, por ejemplo, con las *Confesiones* de Rousseau, que son de lectura agradabilísima, verdaderamente interesante, mientras Rousseau, al hablar de su educación y de su vida, dice algo que a todos importa, que puede servir a todos y que lleva en el fondo, como mejor atractivo, la nota *humana,* en el más elevado sentido de esta cualidad; pero luego, cuando entra a contar aquellas enojosas cuestiones entre él y Grimm, Diderot o Mme. d'Epinay, rencillas cuasi domésticas (en que ahora parece verse signos de una monomanía persecutoria)[7], no puede seguirse la lectura sin trabajo, no obstante el prodigioso encanto del estilo y de la franqueza con que Rousseau cuenta las cosas.

Claro es que esta exigencia supone un público de cierta cultura, despojado de la frivolidad y ligereza dominantes, y preocupado, en cambio, de las cuestiones esenciales que tocan a la vida y felicidad de los hombres en el mundo; un público que lea a Goethe y

6. *Señal de los tiempos*, publicado en el periódico de Madrid *La Justicia*, de 26 mayo 1888.

7. Sabido es que actualmente se discute mucho la cuestión de la locura o desequilibrio intelectual de Rousseau.

el *Pamphile et Julius* de Tolstoy[8]. Pero, es un error suponer que el aspecto serio, elevado, importante de la vida, sólo puede interesar a quienes lo han hecho motivo de su reflexión y estudio, a quienes lo conocen, diríamos, científicamente. Lo entienden y les importa a muchos más, a la mayoría, por lo mismo que son sujetos de esas propias cuestiones, en tanto que *humanas*, y por ello comunes a todos los hombres. Así ocurre con el orden político: pocos tienen de él un conocimiento científico y exacto; pero a todos interesa, como interesa la religión sin saber teología y los problemas sociales sin haber leído a Karl Marx ni a Lassalle. Es desconocer a los hombres suponerlos incapaces de preocuparse y sentir otras cosas que el sensualismo de Zola, las aventuras dramáticas de Dumas o las vulgaridades de Ortega y Frías. El pueblo de baja cultura es como el niño ineducado. ¿Y cuántas veces no se ha visto a un niño llorar y entusiasmarse leyendo u oyendo leer trozos de Dickens, de Tolstoi, de Dante, de los mejores y más elevados entre los poetas y prosistas? Lo que no entienden ni el pueblo ni el niño son las *metafísicas*, es decir, las filosofías oscuras y cerradas, que no son nunca científicas; pero ¿quién niega que todos, absolutamente todos, los problemas que los hombres serios discuten como cosa exclusiva, están puestos también en sus términos más elementales y concretos a los ojos del llamado vulgo, como a los del niño, y son *sentidos* por ambos?

Lo que importa es hacerles fijar la atención en lo que tienen como a la mano, sacándolos de la vulgaridad que produce la irreflexión; y para esto hay que educarlos en la lectura como en los demás órdenes de la vida intelectual, arrancándolos de los libros insignificantes, brutales o visionarios, para subirlos a los que les hablen de las muchas cosas que como hombres interesan a su sentimiento y a su idea.

Para lo cual sería preciso que las novelas tuviesen *alma*, *soul*, como dice graciosamente *Clarín*, abandonando el *exteriorismo* en que se retrata la falta de idealidad[9]. El novelista no puede menos (por mucho naturalismo superficial que invente) que decir *algo*, aun en las descripciones más objetivas y *sensibles del medio físico*;

8. Ya decía Goethe que sus obras no podían ser populares. Lo mismo puede decirse de Tolstoi.

9. *Palique* dedicado a la novela de Emilia Pardo titulada *La prueba*.

y eso que dice son sus propias ideas, su *punto de vista*, su idealidad tocante al mundo y sus accidentes. El que lo ve desde alto dice las cosas, de un modo: el que sólo mira los sótanos, de otra; pero el punto de vista, la idea, es *irremediable*. Además de la propia hay también, quieras que no, la de las cosas mismas, la que éstas llevan en sí, y que varía según son ellas, o, mejor, según el aspecto en que se las toma como objetivo. Y, así, un presidio puede suscitar lo mismo concupiscencias y malos pensamientos que la preocupación del problema penitenciario y correccional. Todo consiste en el modo de mirarlo, en el *exteriorismo* o *profundismo* del autor.

Ahora bien: si la novela ha de ser un instrumento social, un medio que a la vez recree y divierta (en el sentido aquí ya explicado de cierto médico inglés)[10] y eleve el pensamiento y el sentimiento del lector (que, después del efecto deprimente de la lucha social y del medio dominante, bien lo necesita), debe convertirse en lo que para Tolstoy ha sido siempre, y lo que será tal vez para todos algún día, *la mise en action* de una idea, aunque sin necesidad de ser un *sermón laico*[11]; de modo que, en vez de rebajar o pervertir, eleve, edifique y hable al *alma*; al alma, es decir, no sólo a la cabeza.

Esta especie de idealidad la hay (¿cómo no?) en todos los grandes autores: en Tolstoy «el-escritor más genial de Europa», como dice acertadamente Emilia Pardo; en Zola, aun al través de su *exteriorismo* y *parti-pris;* en Nordau, en Bourget, en Daudet a veces, en Ibsen, en Vernon Lee (su hermosísima novela *Miss Brown*, por ejemplo); y, entre los ya muertos, en Balzac, en Dickens, en J. Sand.

Entre nosotros tal vez es Galdós[12] el único que ha llegado a esta trascendencia.

Lo que ahora se pide (en armonía con otros renacimientos, filosóficos y de especie más elevada) es fijar esa exigencia como una de las más esenciales en la estética moderna. Porque si la novela ha de servir de algo es preciso que ahonde un poco, hasta herir la cuerda más humana y rica en sones del *espíritu;* y que, estudiando la vasta complejidad del cuadro de la vida, sea ella quien saque al carro del arte del surco trillado y fangoso en que está medio sepulto, para

10. Véase el artículo sobre Tolstoi en el núm. 371 de *La Ilustración Ibérica*.
11. Las dos frases subrayadas son de un crítico francés, M. Honcey.
12. *Realidad*, *Ángel Guerra*, *La desheredada*, verbigracia.

colocarlo en lo alto, en la montaña, desde la cual dominará a la vez toda la riqueza del paisaje que se dibuja en limpios contornos sobre el fondo azul del horizonte.

RAFAEL ALTAMIRA

«Novelistas contemporáneos. Maupassant», Año X, nº. 478, 27 de febrero de 1892, pp. 135 y 138-139.

I

La terrible dolencia de que es víctima ahora el célebre autor de *Bel Amí*, concede oportunidad (por desgracia, muy triste) a los estudios críticos que se le refieren. El despiadado noticierismo ha traído y llevado el nombre de Maupassant, complaciéndose en el recuento de pormenores que afectan sólo a la vida privada y a esferas de ésta (muchas veces) que la más elemental prudencia aconseja pasar en olvido.

Ninguno (o casi ninguno) de los nuevos *críticos* ha tratado de lo que más importa recordar a las gentes: la obra del novelista, en virtud de la cual tiene este nombre y representación en la vida literaria moderna. Séame lícito llenar ese vacío, recordando el carácter y la importancia de los libros de Maupassant. Su personalidad artística, es un hallazgo. No empezó a escribir por vocación, por ese impulso irresistible de los «llamados», cuya ventana golpea presurosa la musa que enamoró al cantor de *Las Noches*. El propio autor de esa maravilla deliciosa que se titula *Fort comme la mort*, ha dicho de sí: «Lo mismo estaba yo predestinado a ser un escritor que cualquiera otra cosa. Con mi perseverancia y mi método de trabajo, de igual modo que he llegado a ser un literato, hubiese sido un pintor, un médico, cualquier cosa... Jamás he sentido eso que llaman el gusto, la satisfacción del trabajo. Para mí, la literatura no ha sido más que un medio para librarme do la estrechez de la existencia». — Semejante declaración, en lo que tiene de juicio de la propia obra, es un error manifiesto, una de esas ilusiones tan frecuentes que padecen los hombres respecto del alcance y esencialidad fundamental de sus actos. Verdad es que el testimonio de Zola, solicitado en reciente *in interview*, confirma el procedimiento reposado, eminentemente reflexivo, mercantil, con que Maupassant trabajaba. Pero esto mismo hace, en buena parte, el propio Zola, cuya naturaleza artística nadie podrá negar; siendo, además, patente, que todos nos hallamos ya muy lejos del arrebato romántico, de las voladas fogosas de Euforión, y que la novela moderna, fruto de observaciones

y análisis que no se improvisan, requiere detenimiento y reflexión meditada.

El hecho es que Maupassant ha resultado un artista de primera fuerza, aunque él se niegue esta cualidad; y debemos agradecer a esas estrecheces que tanto le agobiaron en un principio, el servicio inolvidable de habernos revelado un *temperamento*, falto de la conciencia de su valor y significación. Porque no cabe dudar que, si a fuerza de tiempo y de perseverancia, puede llegar cualquiera a escribir libros que no se caigan de las manos (porque la educación empeñada y en una dirección constante de las facultades, logra, casi siempre, adaptarlas al fin propuesto), consentimiento artístico, la finura y distinción del gusto, el calor de la imaginación, la intuición iluminada, eso no lo consigue la testarudez más acérrima, como no venga ya la levadura en el espíritu, abundante y de calidad. El verdadero artista no puede decir, como el tamborilero de Daudet: *Ça m'est venu un jour, en entendant chanter le rossignol*, como si la aptitud se formara «de un pistoletazo», según la frase célebre de Hegel. No se despiertan artistas las gentes que se acostaron vulgo; y aun para las que decididamente tienen un porvenir de gloria y de reputación justas, no llegan éstas sino a través de sucesivos progresos y desarrollos.

En Maupassant es fácil advertir esto último. Desde *Bel-Ami a Notre coeur*, media una distancia regular, y no sólo tocante al *estilo*, que tanto preocupó a nuestro autor. En el estilo mismo (aunque parece a la generalidad cosa *externa*) señalan bien las jerarquías. A fuerza de leer nuestros clásicos y de sobar el diccionario de la Academia, puede el más modesto de los hombres en inteligencia, alcanzar intachable corrección en las expresiones; pero cabe, también, ser perfectamente vulgar en el mejor castellano posible; escribir como Pereda y faltar «alma» a lo escrito. Y esto, porque el verdadero *estilo* no se refiere a la pureza léxica y gramatical, sino a la vida, la fuerza, los matices y el punto de vista en la expresión de lo pensado, dependiendo del pensamiento mismo bastante más de lo que algunos aspirantes académicos suponen. No de otro modo ha podido decir Buffón que «el estilo es el hombre».

Pues bien; la excelencia de esta condición, que autoriza para llamar a un escritor, 'artista', sólo la adquieren los que lo son,

esencialmente, en el fondo de su alma; cien años de machaqueo sobre la frase, no la conseguirán en quien no la lleve dentro de sí.

Maupassant la llevaba. Por mucho que desprecie teóricamente al arte, él era algo más que un obrero. Si escribió, éste es dato que sólo se refiere a su intención personal, a lo que diríamos su moralidad literaria; pero el resultado efectivo es bien superior al juicio propio que hizo de su obra.

Aunque en la vida ordinaria alardeará de nos sentir las cosas que decía, para el lector, como si las sintiera. ¿Qué más se quiere? ¿Acaso pedimos al actor que las sienta de veras, en lo íntimo? Lo que le pedimos es que nos parezca que allí, sobre el tablado, no es él, no es Rossi o la Dusse, sino Hamlet o Francillón! No somos más exigentes con el novelista: caso aparte, de que (por grande que pueda ser la inhibición personal), como llegue a pintar con vida las cosas, es que algo de ellas, de su sentimiento, le ha llegado al corazón. Así parece que autoriza a juzgar la psicología.

En sus libros (en casi todos), Maupassant no resulta un observador frío, que examina las cosas y recoge las observaciones sólo en cuanto le son útiles para un fin de esos que llaman prácticos. Parece (y basta para el efecto) que vibra su espíritu al compás de las impresiones externas, que le domina la emoción artística, y que a su luz ve las cosas bellas que no ve el vulgo. Sirvan de ejemplo las páginas dedicadas a los paisajes naturales, que él siente, no con entusiasmos de brocha gorda, sino con ese respeto, esa impresión honda y grave que producen el campo y el mar, cuya voz solemne sobrecoge y sacude, en lo más escondido e íntimo, las raíces del alma. Leyendo *Mont-Oriol*, pueden encontrarse alguna de esas observaciones, referentes, verbigracia a olores del campo. En *Sur l'eau* las hay, sobre el Mediterráneo, de esas cuyo mérito sólo puede apreciar quien ha vivido en aquellas playas luminosas, entre el aire que llenan, a la vez, el aliento salado del mar, el polvillo ardiente de las palmeras y el perfume de azahar que embriaga. En *Notre coeur* se destaca, como joyel precioso, el cuadro de la marca y la impresión sedante, bienhechora del bosque. Verdad es que Maupassant ha sido, toda su vida, un *sportmann* apasionado, y que esto le ha podido ayudar en la exactitud y calor de sus descripciones. Pero si de ellas pasamos a la psicología humana, la originalidad y valor artístico de nuestro novelista, resultan a igual altura.

II

Sea cual fuere el asunto en que ocupa su pluma, Maupassant acierta en los datos que han de caracterizar a sus personajes. Su *composición* (como dice el crítico danés Jorge Brandes, uno de los que mejor han entendido el talento de nuestro autor), ofrece siempre, de la manera más enérgica, lo que ha querido demostrar. Pocas veces es hueco en las observaciones, en los detalles; y en todos casos, logra darles novedad, no fantástica y estrambótica, sino real, resultado de aquel consejo de Flaubert, que decía: «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»[1].

Los cuentos o novelas cortas *(Contes* y *Nouvelles)* son una patente demostración de esta cualidad. Como el asunto es de cortas proporciones y muy concreto y ceñido el pensamiento, cualquiera excrecencia inútil holgaría de manera sobrado evidente para no ser notada. Nada huelga, por el contrario. Todos aquellos escritos son de una concisión enérgica, de una pintura sobria, pero justa, de los caracteres y los hechos. Lo mismo cuando narra la entrevista solemne y fría, por lo desconsoladora que es para los creyentes en «la voz de la sangre» de un padre y un hijo que no se habían visto nunca, que cuando analiza las aberraciones morales de una mujer sin pudor, que no obstante, es fiel a su marido, o cuando describe la bajeza terriblemente castigada de un soldado que traiciona doblemente a su jefe, hiriéndole en su honor a la vez, por el silencio y por el acto positivo, Maupassant produce la impresión adecuada y deja al lector, si no emocionado (porque no hay emoción en ciertos asuntos), absorto ante la obra de arte tan bien concluida.

A veces, los cuentos son cuadritos deliciosos de la vida campesina, trazados con una verdad despiadada, si cabe decir esto de la verdad. Allí está en cuerpo y alma el labrador con su moral acomodaticia, su egoísmo económico parejo con la sobriedad y las privaciones, su espíritu estrecho y mezquino... todas las cualidades malas, en fin, de la clase; porque, eso sí, el labrador de Maupassant

1. Recordado en el prólogo de *Pierre et Jean.*

sigue siendo el de *La Terre*, como sus tipos urbanos son, según él propio ha escrito, *monstruos parisienses*[2].

Esta circunstancia, sobre la que he de volver más adelante (y que es la más característica en los cuentos y *nouvelles*), me excusa, ante mi particular conciencia, de insistir ahora en ese aspecto de la obra de Maupassant, una vez dicho lo que importa saber respecto de su excelencia artística; cumpliéndome sólo añadir que a este género de escritos debe nuestro autor gran parte de la fama, y, sobre todo, del éxito *de librería* de sus publicaciones. Los tomos en que ha recogido Maupassant sus producciones cortas, pasan de nueve. Citemos: *La maison Tellier*, *Contes de la Bécasse*, *Contes du jour el de la nuit*, *Contes choisis*, *Le rosier de Mme. Husson...*

La Revue bleue, *Gil Blas y* otros periódicos, han gozado principalmente de la originalidad de estas producciones.

Pero donde está la parte mejor y más sana (más ideal y más profunda) de la obra de Maupassant, es en sus novelas largas, y de ellas, sobre lodo, *Pierre et Jean*, *Notre coeur* y *Fort comme la mort*. *Del Ann* no pasa de ser un cuento del Gil Blas, ampliado hasta las proporciones de un tomo; *Une vie*, que algunos tienen, con manifiesto error, por la obra maestra, carece de calor de humanidad, y *Mont-Oriol* es una historia ligera y divertida, muy amena y agradable, que sólo alcanza, al final, una cierta elevación artística con la pintura de la *soledad triste* de aquella mujer amante y su dignidad serena ante el que la abandona.

No quiero hablar de otros libros. Me basta, para caracterizar la gloria de Maupassant, con los que he citado antes, añadiendo al terceto, *Sur l'eau*.

Pierre et Jean es una novela admirable, por el pensamiento y por la *factura*. El problema que desarrolla es muy hermoso y está planteado sin exageraciones de escuela, ni excesivos empeños naturalistas. Se trata de un hijo que descubre la infidelidad conyugal de su madre y que por efecto de esa falla, su único hermano (el niño miniado de la casa) es hermano adulterino. El dolor profundo que el descubrimiento le produce, junto con algún retoño de envidia fraternal; el sentimiento de compasión hacia el padre; la mezcla de

2. Por ejemplo, la mujer de M. Parent. (Puede ser también una referencia a la obra de Catulle Mendès, titulada *Monstres parisiens*. N. de J.M. Ramos).

odio y amor hacia la madre; el desaliento enorme que sigue al choque moral, y la resolución noble y cobarde al propio tiempo, que origina, todo está descrito (con *hechos* más que con observaciones subjetivas) de una manera que deja honda impresión en el lector. Para mí, *Pierre et Jean*, no sólo es de los mejores libros de nuestro autor, sino también una de las novelas más originales y mejor escritas de nuestro tiempo.

Notre coeur se acerca al tipo de las obras de Bourget, como *Un coeur de femme*. Es el análisis refinado, íntimo, de una mujer a quien la nerviosidad y *retorcimiento* frívolo de la vida modernista, *fin de siglo*, privan hasta de lo más característico en la mujer francesa, en la *mondaine* de París; el sentimiento del amor y el placer de su satisfacción con el hombre. A la vez viene a demostrar (quizá involuntariamente para el autor) que toda relación, aun la más física, de los sexos, necesita un elemento ideal, sin el que todo lo otro no es nada. Bien a su costa lo aprende así Andrés Mariolle, para el cual toda la filosofía que la experiencia de su trato con Mme. de Burne le procura, es que las exigencias del sentimiento están muy lejos de verse satisfechas con la posesión material de una mujer, cuando falta la *emoción* psíquica, la impresión de que nuestra ilusión, nuestro propio placer, agita también a la otra parte y está compartido sinceramente por ella. De aquí que el amor ingenuo, sin reservas, de Isabel, llene más el alma y apacigüe mejor la fiebre que la pasión llena de reservas de Mme. Burne produce. El reconocimiento de esta consecuencia se halla en las siguientes frases del principio y fin del libro; «El (Mariolle) vivía torturado, porque amaba» — así comienza el capítulo III, hablando del amor de Andrés a Mme. de Burne; —»se encontraba menos solo, menos perdido, menos abandonado... Para ella no había más que él en la mirada, en el alma, en el corazón y en la carne... Él saboreaba, sorprendido y seducido, esta ofrenda absoluta, y sentía la impresión de que aquello era el amor bebido en su propia fuente, en los labios de la naturaleza»— así dice el capítulo final hablando de la pasión de Isabel.

Esto no obstante, Mariolle no puede olvidar a Mme. Burne: se somete a las privaciones, al dolor constantemente renovado de una relación fría, de una posesión indiferente casi. Como el filósofo de *Cruélle énigme*, no sabe romper sus lazos, y queda esclavo para siempre; y en esta fatalidad de la tortura deseada, surge la nota

triste, desconsoladora, de la *novela* moderna. Maupassant (ya lo he dicho en otra ocasión, *y* séame licito recordarlo ahora), a pesar (y quizá por ello precisamente) de lo que un crítico llama ligeramente su «epicureísmo práctico», su afán por el placer, sufre, en realidad, ese inmenso fastidio, esa dolorosa desilusión, ese desfallecimiento triste ante las cosas de la vida, que (aun para los que no padecen de *idealismo)* tienen mayores amarguras y desengaños más grandes de los colocados en cuenta en el presupuesto que todos, incluso los más despreocupados, hacemos para nuestra conducta.

Semejante estado de ánimo viene a concretarse en estos dos puntos: un solemne desprecio hacia los hombres, en quienes no se ve más que la manifestación egoísta, estúpida y brutal, juicio bien declarado en los capítulos de *Sur l'eau*; una concepción sensualista y material de la vida, por la cual no le preocupa más que el dolor, el sufrimiento y la vejez en cuanto significa pérdida de fuerzas; y el afán de revelar siempre el lado desagradable de las cosas: los vacíos del cariño, las deficiencias de la amistad, la traición en el matrimonio, la gotita de acíbar, en fin, que hay en el fondo de todos los hechos, aun en las mayores alegrías.

Esta predisposición, que le ha llevado a descripciones y asuntos poco simpáticos, le ha permitido, en cambio, ser el poeta de algunos grandes dolores morales, escasa o pobremente explotados hasta ahora por los novelistas. Tal sucede con ese amor cumplido y no satisfecho de *Notre coeur*; tal, sobre todo, con esa pasión de joven en un cuerpo viejo, con esa pena desoladora de la vejez de la carne ante la eterna juventud del deseo y de la idea, que forman el contenido moral de *Fort comme la mort.* Tengo esta novela por la obra maestra de Maupassant; quizá hay progreso (en el sentido del psicologismo) en *Notre coeur*, porque el autor dice más y más hondo de cada cosa, pero con menos detalle. *Fort comme la mort* dice, sin decirlo a veces, todo lo que es necesario para comprender la situación y los sentimientos de los personajes. Todavía esta relativa sobriedad es un mérito. Pero lo que no tiene duda, es que hasta aquel *Olivier Berlín*, ninguna otra figura de la literatura contemporánea había expresado tan humanamente la sombría desesperación de *hacerse viejo*, a la vez en el arte y en la vida, de imposibilitarse para ser comprendido y amado por la juventud nueva, que no sabe ver (en la indiferencia lógica de su sentimiento) el fondo esencial,

perpetuamente *joven* de un hombre a quien sólo la edad hace anacrónico. Al lado de este drama principal, el de la condesa (que consiste en verse reemplazada en el corazón de aquel a quien ha dado todo su cariño, por su propia hija, junto a cuya belleza en creciente va de cada día nublándose la belleza de la madre) parece importar menos y tener menos fuerza. En rigor, quien interesa allí es *Bertin*, y el lector ingenuo daría un dedo de la mano por convertirse en Mefistófeles, para devolver al pintor la juventud que huye, y con ella ¡tantas dichas que también se hacen imposibles!

Aun olvidando de propósito algunas descripciones magistrales (como la de París en verano), *Fort comme la mort* es una de las novelas de más fondo y de mayor *emoción* que posee la literatura contemporánea. Original (a pesar de no ser nueva su trama externa), lo es más, sin duda, que *Notre coeur*, mucho más que *Une vie*, y superior, en la factura y en el *atractivo*, a *Pierre et Jean*. Sin tanto aparato como otras novelas del ciclo naturalista (y aun del psicologismo novísimo), va derecha al alma y la emociona... tristemente, como todos los libros de Maupassant; con una tristeza que ni tiene la fiebre de Zola, ni la dulzura de Daudet, pero sí una amargura honda, honda como la de los grandes desengaños, que no se lloran ni se confiesan, hasta que un amigo indiscreto los evoca con su charla.

De esa amargura hay en *Sur l'eau*, de cuyo libro no diré mucho por haberle ya dedicado un artículo hace algunos años[3]. En él hallarán los levantinos y costeros cariño franco al mar, y los *reporters* emocionistas la descripción de una de esas jaquecas que arrastraron al autor, según se dice, al uso del opio. El libro empieza alegre y fresco, como una alborada sobre las playas del Mediterráneo, y concluye (por haber cambiado el objetivo desde la naturaleza al *hombre*) en sarcasmo triste. La imagen del proceso intelectual que el autor ha seguido en esta obra (desde la primera página a la última), parece ser aquel matrimonio joven, que comienza su idilio de amor a la luz de la luna y lo acaba sobre el tapete de Monte-Carlo.

(Se concluirá) RAFAEL ALTAMIRA

3. En el periódico *La Justicia*. Septiembre de 1888.

«Novelistas contemporáneos. Conclusión», Año X, nº. 479, 5 de marzo de 1892, pp. 148-150.

(CONCLUSIÓN)
III

Pretenden algunos críticos que las novelas y los cuentos de Maupassant no son simpáticos. Así lo sostienen Roberto H. Sherard, en el último número de *The Graphic*[1], y Andrew Lang, en la *North American Review*[2], si bien este segundo extiende aquel juicio a todos los novelistas franceses contemporáneos, o, cuando menos, a los que pertenecen a la escuela naturalista y sus afines.

Sabido es que Maupassant fue en un principio discípulo de Zola, y que su fama comenzó en las célebres *Soirées de Médan*, con la lectura de una *nouvelle*, *Boule de suif*, que produjo gran entusiasmo al maestro. Más tarde, Maupassant abandonó la primitiva bandera, y ya en *Pierre et Jean* se declara, no sólo independiente (para lo que le sobra derecho en su originalidad), sino opuesto a la tendencia naturalista ortodoxa. Del *parti-pris* naturalista (en su primera estrecha afirmación) le ha quedado, no obstante, cierta huella en la elección de asuntos. La mayoría de los cuentos toca en lo pornográfico y parece, casi, obra de Catulo Mendes; pero aun los que no cojean de este pie, son *desagradables*, humanamente hablando, sin dejar de ser exquisitos en el terreno del arte. Lo es el argumento o acción de *L'Héritage*, el de *Monsieur Parent*, el de *La maison Tellier*, el de *Boule de suif*... de casi todos; y con la acción suelen correr parejas los personajes, como los de *L'Héritage*, el mismo *Bel Amí*, el protagonista de *Mont-Oriol*, el marido y el hijo de *Une vie*, etc.

Esta nota *desagradable* procede de la falta de nobleza y elevación, de *ideal*, en fin (no de idealismo, entendámonos), en los asuntos, en la vida que pretende reflejar la novela. El defecto es característico de la literatura francesa contemporánea, y tiene su parte de explicación en el aspecto crítico, *pesimista*, revelador de males (que no patrocinador o tercero de ellos) que la distingue. Pero, a

1. 16 de enero de 1892.
2. 15 de enero de 1892 *French Novels and French Life.*

veces, este mismo afán, sincero en unos, es en otros sobrepujado, o por la fuerza natural de la pintura, o por esa pasión de artista que, verbigracia, hace adorador del mundo pagano y del renacimiento, a un ferviente y convencido católico. Sea como fuere, las mujeres de Maupassant son fríamente fáciles, y, en general, el amor en sus novelas se procede, como dice Andrew Lang, «no entre solteros (como en las novelas inglesas), sino entre un hombre, casado o libre, y las mujeres propias de otros hombres». En este punto estriba la explicación de la antipatía que las novelas francesas inspiran a los críticos y al público inglés y norteamericano. El mismo Mr. Rusking se ha hecho intérprete de esta aversión, y sabido es que algunas novelas de nuestro Palacio Valdés, tan popular en los Estados Unidos, no han sido traducidas por contener «pasajes escabrosos». Lang concreta la razón de su dicho, en la siguiente sentencia: «Para concluir, y hasta donde un extranjero puede determinar estas cosas, la novela francesa exagera mucho lo malo que hay en la vida francesa, y omite mucho de lo noble».

No exagere la crítica, a su vez. La nota general desagradable de la novela francesa contemporánea, que llega hasta la crueldad desgarradora, pero *pedagógica*, de *Le Disciple*, no es obstáculo a la *simpatía* de muchos pormenores y a la risa de algunos pasajes. Dejemos esto segundo, y vamos a la cuestión de momento. Basta recordar, en Zola, la familia y el tipo de *Pablo Sandor (L'oeuvre)*; la figura de mártir de *María (Pot-Bouille)*; la hermana del ingeniero y el pobre enfermo arrastrado por la generosa ilusión del socialismo *(L'Argent)*; casi todos los personajes de *Le Rêve*, etc.; pero no me importa ahora hablar de Zola, sino de Maupassant. En este, hay, por de pronto, dos novelas de todo en todo simpáticas y que emocionan moralmente, a pesar de sus concesiones al amor... libre de los naturalistas: *Pierre et Jean* y *Fort comme la mort*. Pedro, el hijo mayor, en la primera; el pintor, Ana y hasta la condesa, en la segunda, son tipos con cuyos dolores y alegrías simpatizamos y unimos. Lo mismo pasa con M. Parent, pobre víctima de la más infame y refinada de las deslealtades, y hasta con la propia *Boule de suif*. Verdad que no puede decirse lo mismo de aquella familia de *L'Héritage*, ni de los personajes de *Notre coeur*, que dejan indiferente y frío en todo lo que de personal tienen; pero, ¿acaso no bastan dos libros (más bien tres, si se cuenta gran parte de *Sur*

l'eau) *y* varios ejemplos sueltos de otros, en la obra de un escritor, para reivindicar la existencia en *su lira*, de la cuerda simpática? Sí: a pesar de todo, Maupassant claudica algunas veces y *cae* en la simpatía, quizá por inconsecuencia fundamental de sus bravatas teóricas.

De todos modos, lo indudable parece ser que esa *antipatía moral* de sus novelas y cuentos depende, sobre todo (y aun más que de la inmoralidad de muchas escenas), de la tesis general que le domina, de la conclusión *filosófica* de sus obras, que consiste (como advierte Brandes) en mostrar «el desencanto de la vida, la manera como ésta pierde su encanto. Al principio, parece embellecida por la ilusión que de ella tenemos, que ejerce un encanto irresistible, y el individuo no puede menos de sentir un indefinible malestar cuando piensa que algún día habrá de renunciar al conjunto de esperanzas y promesas que le rodea. Pero nuestro autor hace ver cómo y por qué sucede que esas promesas no llegan a realizarse». Y en esa demostración (que harto elocuentemente nos da la experiencia de los años y del trato con los hombres, muchas veces peores de lo que parecen) radica la impresión triste, desconsoladora, de las novelas de Maupassant.

IV

Para concluir de caracterizar a Maupassant como escritor, diré algo más acerca de su estilo: «conciso y exacto... seguro y reposado, sobrio, que no abusa de las descripciones ni de los adjetivos», como dice M. Chantavoine.

Brandes cita como ejemplo de ese «estilo vigoroso, que pinta mediante las principales partes de la proposición, el sustantivo y el verbo» la frase siguiente, relativa al demócrata Cornudet (*Boule de suif*): «Durante veinte años había sumergido sus barba rubia en los jarros de cerveza de todos los cafés democráticos» y en efecto, bastan estas palabras para evocar una figura humana, para traer al recuerdo aquella otra clásica, del demócrata Regimbar, en *L'Éducation Sentimentale.*

Esta sobriedad no siempre es tan seca: a veces, logra un tono muy imaginativo, o para mejor decir (porque también es imaginativo aquél), más pintoresco. Así, dice en *Notre coeur* (pág. 237): «Sentía dentro de sí un malestar que no era disgusto, porque su

voluntad seguía firme, sino una especie de sufrimiento físico, parecido al de un enfermo a quien se le niega la inyección de morfina en el instante acostumbrado»; y más arriba: «Era una de esas mañanas de florescencia, en que parece sentirse que, en los jardines públicos y en toda la extensión de las avenidas, los redondos castaños van a dar flor en un mismo día, en todo París, como lámparas que se encienden»; o bien: «El cielo, lleno de estrellas, vibraba, como si en el espacio inmenso un soplo de verano hubiese reavivado el centellear de los astros».

Con frecuencia, la frase es algo más que una figura retórica: llega a lo que se llama «un pensamiento». Véase:

> La mujer no rebusca las frases; su emoción las echa directamente sobre el espíritu; no registra los diccionarios. Cuando siente muy fuerte, lo expresa con acierto, sin esfuerzo ni pena, en la móvil sinceridad de su naturaleza.
>
> —Experimentaba esa expresión, tan cara a las mujeres, de dar realmente alguna cosa, de confiar en alguien todo lo disponible de ella, cosa que nunca había hecho.
>
> —Ella lo necesitaba (a Andrés), como un ídolo, para convertirse en verdadero Dios, necesita del rezo y de la fe. En la capilla vacía, el ídolo no es más que un madero tallado. Pero entra un creyente, adora, implora prosternado y gime de fervor, embriagado de su región; y al punto se convierte en un igual de Brhama, de Allah o de Jesús: *porque todo ser amado es una especie de Dios.*
>
> —Los defectos de los hombres eminentes son, con frecuencia, de más relieve que sus méritos, porque el talento es un don especial, como una buena vista o un buen estómago... sin relación con el conjunto de los atractivos personales que hacen cordiales o atractivas las amistades.
>
> —Así soplaba sobre el fuego de su propio corazón, y encendía en él el incendio, porque las cartas de amor son a menudo más peligrosas para quien las escribe que para quien las recibe[3].

¿Para qué seguir? En este tipo, con *Fort comme la mort*, *Sur L'eau y Notre coeur*, podría formarse un ramillete de frases y pensamientos suficientes para llenar un tomo. Lo que quizá resulta es que el estilo de Maupassant se ha desarrollado en sus últimas novelas, adquiriendo más *intimidad y* más jugo. Entre él y Bourget hay, sin embargo, una diferencia, no de valor (no se discute ahora

3. No necesito advertir lo mucho que pierde la frase, en armonía y fuerza, con una traducción, que, de todos modos, requiere más detenida reflexión de la que ahora puedo yo concederle.

eso), sino de temperamento, imborrable. Maupassant no escribirá nunca, *espontáneamente*, una carta como la de M. de Poyanne, en *Coeur de femme:* cartas de ese género son hijas exclusivas de los descendientes directos de aquel que escribió las de Mme. de Mortsauf en *Le Lys dans la vallée.*

Para terminar, copiaré aún otro párrafo de Brandes. No sabría yo caracterizar mejor la situación que Maupassant ocupa en la literatura francesa contemporánea. «Ninguno de los novelistas —dice— ni de los más antiguos, ni de los de ahora, es tan francés como Guy de Maupassant. Comparado con él, Bourget es un cosmopolita, y Huysmans, holandés. Él es *el galo* entre los grandes novelistas; nunca cruel, como Goncourt; nunca prolijo, como Zola; nunca sentimental, como Daudet. No es tan profundo como estos.... Pero aún es joven, y los límites de su talento, que nadie podrá negar, no están aún fijamente determinados. Porque, a pesar de lo superficial que aparece de vez en cuando, es siempre clásico, es decir, dueño absoluto de su asunto. Por encima de la sensualidad, del amor de la libertad, de la alegría y de la sátira, de la compasión y la melancolía, flota en él el sentimiento seguro y claro del arte»[4].

¡Desgracia inmensa, que no pueda cumplirse la esperanza del gran crítico dinamarqués!

RAFAEL ALTAMIRA

4. Casi todas las novelas de Maupassant están ya traducidas al español. De sus cuentos, prepara un tomo el Sr. Lázaro.

REVISTA LA ESPAÑA REGIONAL

CATÁLOGO DESCRIPTIVO DE LAS COLABORACIONES EN *REVISTA LA ESPAÑA REGIONAL* (BARCELONA)

«La descentralización científica. I», tomo IX, año V, 16 de diciembre de 1890, pp. 454-463.

[Pedagogía. Sobre la centralización científica, compara España-Francia. Universidades. Congreso de sociedades científicas en París, 1890]

«La descentralización científica. II», tomo X, año VI, 21 de mayo de 1891, pp. 367-373.

[Pedagogía. Sobre la centralización científica, compara España-Francia. Universidades]

«Las fuentes de conocimiento en historia», tomo XII, año VII, 31 de mayo de 1892, pp. 343-356.

[Historia. I. El objeto de la Historia. II. Valor del testimonio ajeno. III. Las fuentes objetivas]

«Revista literaria. Carácter de estas Revistas; calma literaria; los *folletines* y los *cuentos*. La novela de la señora Ward; un artículo de Tolstoi», tomo XIII, año VII, 1892, pp. 61-71.

[Estudio literario. Reseñas]

«Revista literaria. Ibsen en España; *Casa de muñecas*; el drama y nuestro público; Ibsen Biörsen; promesas españolas», tomo XIII, año VII, 1892, pp. 157-166 [*][1].

[Estudio literario. Reseñas]

1. Los artículos marcados con asterisco se encuentran reproducidos a continuación en la Antología de las colaboraciones en la *Revista la España Regional*.

«Revista literaria. Libros de historia; el centenario de Colón y su literatura; literatura amena; *El romancero de Lugo*; promesas; *El libro de la Pousta y Oblomoff*; la última novela de Bourget», tomo XIII, año VII, 1892, pp. 245-254 [*].

[Estudio literario. Reseñas]

«Revista literaria. Sobre Carlyle y la *Biblioteca selecta anglo-alemana*; *Terre promisse*, novela de Bourget», tomo XIII, año VII, 1892, pp. 355-364.

[Estudio literario. Reseñas]

«Las fuentes de conocimiento en historia. Conclusión», 15 de julio de 1892, pp. 429-443.

[Historia. IV. La tradición popular y las narraciones personales. V. Las obras históricas. VI. Conclusión]

«Revista literaria. Dos poetas americanos; *Dolores*, drama del Sr. Feliu y Codina», tomo XIV, año VIII, 1893, pp. 155-163 [*].

[Estudio literario. Reseñas]

ANTOLOGÍA DE LAS COLABORACIONES EN *REVISTA LA ESPAÑA REGIONAL* (BARCELONA)

«Revista literaria. Ibsen en España; *Casa de muñecas*; el drama y nuestro público; Ibsen Biörsen; promesas españolas», tomo XIII, año VII, 1892, pp. 157-166.

Gracias al Sr. Lázaro, Ibsen empieza a ser algo más que un nombre para nuestro público. *La España Moderna*, primero, y la *Colección de libros escogidos*, en seguida, han publicado uno de los dramas del gran escritor sueco, el titulado originalmente *Casa de muñecas*, y en la traducción francesa, *Maison de poupée*.

Ibsen tiene un doble interés para la literatura: como dramaturgo de forma original, sincera y legítimamente realista desnuda de efectos artificiosos y vedados para el buen arte; y como pensador, preocupado de los más profundos y vitales problemas de la vida individual y social, a cuyo planteamiento y resolución aduce siempre un punto de vista y criterio elevados y nobles. Por estos dos caminos, muéstrase Ibsen continuador y reformador, a la vez, de las teorías realista-naturalistas que han dominado hasta ahora en la literatura: continuador (y más bien cumplidor efectivo de sus principios), por la verdad y sencillez del proceso dramático, todo lo menos convencional que el teatro permite, y por la motivación de las acciones y caracteres, estudiados a la luz de la cultura moderna más avanzada; reformador, porque, suprimiendo las crudezas y groserías *buscadas* de algunos autores del *Teatro libre*, y más que eso, la sequedad *ideal* de los argumentos de la dramática naturalista, se inspira en esa misma corriente de ideas generosas que reflejó aquí la discutida *Realidad* de Galdós.

El primer aspecto es de interés grandísimo, pero exclusivamente técnico: es para tratado en revistas profesionales. El segundo toca a todos; es de carácter social y conviene ponerlo bien a la vista del gran público. Así lo haré, con referencia al drama antes citado.

La cuestión que éste suscita —y digo *suscita* con toda intención y por lo que se verá luego— es doble: de un lado, se refiere a la educación femenina, no en el sentido de cuántas asignaturas y en qué centros debe estudiar la mujer, sino en el de habilitarla para el cumplimiento de sus fines reales en la vida, empezando por los de esposa y madre, y de otro, toca a las relaciones que deben existir entre los esposos. La conclusión es algo cruel, pero muy verdadera: los hombres no se ocupan en educar a las mujeres, pero recaen sobre ellos las consecuencias de esta culpa. Es lo mismo que hace años demostró, entre nosotros, Dª. Concepción Arenal, en sus preciosos libros *La mujer de su casa* y *La mujer del porvenir*. En *Casa de muñecas*, el conflicto surge al choque de un temperamento ineducado, pero noble y sincero en el fondo, con el egoísmo *culto* y disimulado de un hombre. La reacción que Nora experimenta al reconocer cuál es la exacta relativa posición entre ella y su marido, forma, de por sí, una contestación al problema: «ya que el hombre no nos educa, nos educaremos nosotras; y entonces, buscaremos para compañero a quien nos merezca». Tal es la fórmula, digna y levantada, que Nora, en nombre de su sexo, proclama al terminar la obra.

Veamos por qué proceso se llega a esta última escena, en la cual está todo el drama.

Nora y Helmer forman un matrimonio en apariencia feliz. Han llegado, después de muchos afanes, a una posición desahogada, merced al nombramiento del marido para director del Banco. Pero en los días de gran apuro, enfermó gravemente Helmer, cuya vida sólo podía salvarse merced a un viaje a Italia, a tierras de sol y de calor. Nora, que ante todo quiere salvar a su marido, contrae un préstamo de dinero, que finge ser donación de su padre. El prestamista, un abogado llamado Krogstad, exige a Nora en garantía, la firma de su mismo padre; pero éste se halla moribundo y Nora no se atreve a perturbar sus últimos momentos, dándole a conocer su situación. Falsifica la firma, y entrega el recibo. Lentamente, va cubriéndose la deuda, gracias a las economías que hace sobre los

gastos de la casa y los suyos propios, cuidadosa siempre de que su marido no sepa que le debe la vida a cambio de un préstamo hecho por otro hombre. Pero llega el momento en que Helmer es nombrado director del Banco, y su primera medida consiste en dejar cesante a Krogstad, cuya mala conducta choca con la pulcritud de aquél. Fácil es suponer lo que sobreviene. Krogstad acude a Nora para que interponga su influencia y detenga la cesantía: caso contrario, denunciará al marido, y luego a los tribunales, el préstamo y la falsificación de firma; pero Helmer, a quien su mujer no puede explicar la gravedad del caso, insiste en su propósito y deja cesante a Krogstad. La carta de éste llega y Helmer va a saberlo todo. Nora está decidida a huir. Y en aquel supremo momento de la vida de ambos, se revelan francamente los dos caracteres y se hace una luz vivísima en el cerebro de la mujer, dictándole su natural y lógica conducta. Véase cómo desarrolla Ibsen esta escena altamente dramática:

Helmer. ¡Nora!
Nora. *(Lanzando un grito penetrante).* ¡Ah!
H. ¿Qué significa?... ¿Sabes lo que dice esta carta?
N. Sí, lo sé. ¡Déjame marchar! ¡Déjame salir!
H. *(Deteniéndola).* ¿Dónde vas?
N. *(Tratando de desasirse).* No has de salvarme, Torvaldo.
H. *(Retrocediendo).* ¡Luego es cierto! ¿Dice la verdad esta carta? ¡Horror! No, no, es imposible, no puede ser.
N. Es la verdad. Te he amado más que nada en el mundo.
H. ¡Eh, dejémonos de niñerías!
N. *(Dando un paso hacia él).* ¡Torvaldo!

Nótese cómo en estas últimas palabras se inicia la diferente posición de marido y mujer. Ella ha cometido la falta de callar a Helmer un acto suyo, y el delito de falsificar una firma, sólo por salvar la existencia del hombre a quien ha amado «más que nada en la vida». Él no comprende, no ve este aspecto —que es el bueno y el humano de la conducta de Nora— y le preocupa sólo el peligro y el compromiso que se anuncian. Esta dualidad se acentúa de momento en momento.

Helmer. ¡Desgraciada! ¿Qué has tenido valor de hacer?
Nora. Déjame irme. Tú no has de llevar el peso de mi falta; tú no has de responder por mí.

H. ¡Basta de comedias! *(Cierra la puerta de la antesala).* Te estarás ahí, y me darás cuenta de tus actos. ¿Comprendes lo que has hecho? Di, ¿lo comprendes?

N. *(Lo mira con expresión creciente de rigidez, y dice con voz opaca).* Sí, ahora empiezo a comprender el fondo de las cosas.

H. *(Parándose delante de ella).* Yo hubiera debido presentir que sucedería alguna cosa de esta especie. Hubiera debido preverlo. Con la ligereza de principios de tu padre... y tú has heredado esos principios. Falta de religión, falta de moral, falta de todo sentimiento de deber... ¡Oh! Bien castigado me hallo por haber tendido un velo sobre su conducta. Lo hice por ti, y éste es el pago que me das.

N. Sí, ese.

Helmer no sabe hablar más que de sí.

—«Acabas de destruir *mi* felicidad, de aniquilar *mi* porvenir», dice... «podía trascender el caso, y entonces quizá se sospeche que yo había sido cómplice de tu criminal acción».

Y concluye añadiendo: —«Seguirás viviendo aquí, excusado es decirlo. Pero te estará prohibido educar a los niños... no me atrevo a confiártelos».

La nota egoísta llega a su colmo, cuando, de pronto, se recibe nueva carta de Krogstad, en la cual éste, movido por las instancias de una antigua y fidelísima amiga de Nora, con la que va a casarse, devuelve el recibo y promete no hablar del asunto. Helmer exclama:

—¡Nora!... ¡Estoy salvado! ¡Nora, estoy salvado!

Y Nora contesta, con réplica legítima:

—¿Y yo?

El marido se había olvidado de la mujer que comprometió su honor a fuerza de amar.

La situación cambia. Ahora es la esposa quien acusa:

Nora. Siéntate. La conversación será larga. Tenemos mucho que decirnos.

Helmer. *(Sentándose enfrente de ella).* Me tienes intranquilo, Nora. No te comprendo.

N. Dices bien: no me comprendes. Ni yo tampoco te he comprendido a ti hasta... esta noche. No me interrumpas. Oye lo que te digo... Se trata de que ajustemos nuestras cuentas.

H. ¿En qué sentido?

N. *(Después de una pausa).* Henos aquí el uno enfrente del otro. ¿No te llama la atención una cosa?

H. ¿Qué quieres decir?

N. Hace ocho años que nos casamos. Reflexiona un momento: ¿no es ahora la vez primera que nosotros dos, marido y mujer, hablamos a solas seriamente?

H. Seriamente, sí... Pero, ¿qué?

N. Ocho años han pasado... y más aun desde que nos conocemos, y jamás se ha cruzado entre nosotros una palabra seria sobre un asunto grave.

H. ¿Iba yo a hacerte partícipe de mis preocupaciones, sabiendo que no podías quitármelas?

N. No hablo de preocupaciones. Lo que quiero decir es que nunca ni en nada hemos tratado de mirar en común el fondo de las cosas.

H. Pero, vamos a ver, querida Nora, ¿era esa una ocupación a propósito para ti?

N. ¡He ahí el caso! Tú no me has comprendido nunca... Habéis sido muy injustos conmigo, papá primero, y tú después.

H. ¿Qué? ¡Nosotros dos!... Pero, ¿hay nadie que te haya querido más que nosotros?

N. *(Moviendo la cabeza).* Jamás me quisisteis. Os parecía agradable estar en adoración delante de mí, ni más ni menos [...] pero nuestra casa no era más que un salón de recreo. He sido muñeca grande en tu casa, como fui muñeca pequeña en casa de papá. Y nuestros hijos, a su vez, han sido mis muñecas. A mí me caía en gracia verte jugar conmigo, como a los niños les divertía verme jugar con ellos. He aquí lo que ha sido nuestra unión, Torvaldo.

Y Nora añade con inflexible lógica:

-Tú y papá habéis sido muy culpables conmigo. Vuestra es la responsabilidad de que yo no sirva para nada.

He aquí planteado todo el problema. Mientras la mujer sea sólo un objeto de placer, de recreo y de lujo, en vez de una compañera igual, íntima y *humana* del hombre, no hay derecho a imputarle sus extravíos, sus desaciertos y su ligereza. Son dignos frutos de lo que se ha sembrado.

Helmer reconoce la falta en parte y dice:

Helmer. Hay algo de verdad en lo que dices... aunque exageras y abultas mucho. Pero en adelante, cambiará todo. Ha pasado el tiempo del recreo; ahora viene el de la educación.

N. ¿La educación de quién? ¿La mía o la de los niños?

H. Las dos, querida Nora.

N. ¡Ay Torvaldo! No eres tú hombre para educarme, para hacer de mí la verdadera esposa que necesitas... Y en cuanto a mí, ¿qué preparación tengo para educar a los niños? [...] Quiero pensar, ante todo, en educarme a mí misma. Tú no eres hombre para facilitarme ese trabajo, tengo que emprenderlo yo sola. Por eso voy a dejarte.

Helmer no comprende el punto de vista de su mujer y pretende detenerla. Ella le contesta:

—Creo que ante todo soy un ser humano con los mismos títulos que tú... o por lo menos, debo tratar de serlo. Sé que la mayoría de los hombres te dará la razón, Torvaldo, y que esas ideas andan impresas en los libros. Pero ahora no puedo yo pensar en lo que dicen los hombres y en lo que se imprime en los libros. Es menester que yo misma me forme mi idea sobre esto, y trate de darme cuenta de todo.

Helmer agota todos los argumentos vulgares. Llega al de la pasión.

Helmer. ¿Ya no me amas?

Nora. Así es; he ahí, en efecto, el nudo de todo.

Helmer pregunta la razón de este cambio, y Nora lo explica así:

-Mientras la carta de Krogstad estuvo en el buzón, no pensé ni por un minuto que pudieses doblegarte a las exigencias de ese hombre. Creía firmemente que le dirías: «Vaya V. a pregonarlo todo». Y cuando eso hubiese ocurrido... cuando eso hubiese ocurrido, yo estaba completamente segura de que te ibas a presentar, a responder de todo, diciendo: «Yo soy el culpable».

H. ¡Nora!

N. Vas a decir que yo no hubiera aceptado tal sacrificio. Verdad. Pero ¿de qué hubiese servido mi afirmación al lado de la tuya?... ¡Pues bien! Ese era el prodigio que yo esperaba con terror; y para evitarlo, quería morir.

H. Nora, con placer hubiese trabajado por ti día y noche, y hubiese sufrido toda clase de privaciones y de sufrimientos. Pero no hay nadie que ofrezca su honra por el ser amado.

N. Lo han hecho millares de mujeres.

La réplica es valiente, llena de razón, y de seguro efecto dramático. Como si no bastase todo lo ya dicho, Nora remacha sus argumentos con las frases siguientes, en que se hace indeleble la línea de separación entre ambos esposos:

—Pero tú no piensas ni hablas como un hombre a quien yo pueda seguir. Una vez tranquilizado, no en punto al peligro que me amenazaba, sino al que corrías tú... todo lo olvidaste. Volví a ser tu avecilla canora, la muñequita que estabas dispuesto a llevar en tus brazos como antes, y con más precauciones que nunca al descubrir que era más frágil *(Lamentándose)*. Escucha, Torvaldo: en aquel momento me pareció que había vivido ocho años en esta casa con un extraño, y que había tenido tres hijos de él... ¡Ah! No quiero pensarlo siquiera.

Confesemos —apartando por un momento la memoria de los conflictos clásicos de adulterio, amor filial y sexual, etc., del teatro a la antigua, y volviendo la atención a los más íntimos, reales y gra-

ves que la literatura moderna empieza a estudiar— que hay pocas situaciones más llenas de amarga tristeza y de esencia dramática más elevada, que esa de *Casa de muñecas*, en que una mujer comprende, de golpe, que no ha sido nunca la compañera de su esposo, sino su objeto de placer y de lujo, al cual no sacrifica ni la más leve porción de egoísmo; porque para esto hubiera sido preciso que en la relación entre ambos existiera un elemento ideal que falta por completo. Helmer se da cuenta al fin de la situación creada por él propio, y ruega a Nora que no se marche; pero Nora le hace ver que es imposible seguir viviendo juntos, a menos que se transformasen ambos de modo tal, que su unión «se convirtiese en verdadero matrimonio».

En estas últimas palabras está la síntesis del drama. El «verdadero matrimonio» pide, en efecto, una intimidad de vida, un altruismo recíproco, un desinterés y respeto mutuo de la dignidad respectiva, que Helmer jamás supo ver ni enseñar a Nora. El lazo está roto y roto queda, quédese o no la esposa. ¿Cómo se volverá a anudar?...

Tal es el problema que deben resolver las generaciones presentes, dignificando a la mujer, educándola y subiéndola del papel de concubina más o menos considerada, al de criatura humana en el hogar ideal y cristiano.

Réstame indicar una cuestión de cierta importancia. ¿Ha hecho bien el editor comenzando la traducción española de Ibsen por el drama *Casa de muñecas?* Temo que no. Ni éste, ni quizá el titulado *La dama del mar*, son los más a propósito para aficionar a nuestro público con un escritor. Los problemas que plantean —relativos, en último término, al carácter de las relaciones que racionalmente deben mediar entre marido y mujer— están aún muy lejos del horizonte de nuestra cultura, y se basan en delicadezas de sentimiento y de pensamiento que no alcanza la masa.

Bien se ha visto con *Realidad* de Galdós, cuyo fondo ideal no ha gustado gran parte del público, ni aun entendido, como he intentado probar en estudios precedentes[1]. Por eso creo que hubiera sido mejor, tal vez, empezar por otros dramas de argumento más

1. Publicados en el periódico *La Justicia*, en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* y en *Las Provincias*, de Valencia.

sensible y de construcción más *efectista*. De todas maneras, hago votos porque Ibsen arraigue en España y aprendan en él los literatos jóvenes.

Si, juntamente, el editor se atreviera a darnos el teatro de Biörsen —amigo y paisano de Ibsen y tan célebre como él en su patria y en Alemania— prestaría grande servicio a nuestra cultura literaria, introduciendo en ella un nuevo elemento ideal que completa el del autor de *Nora*. Biörsen no está traducido al francés: circunstancia que debe animar más y más a traerlo, sin que pase por aduana de galicismos.

En la próxima *Revista* hablaré de algunos libros españoles que se anuncian: uno de Castelar, otro de Balart (artículos críticos) y un *Romancero de Lugo*, entre otros: y quizá, también, de la *Antología* de poetas americanos en que trabaja el Sr. Menéndez y Pelayo.

1° octubre, 1892 Rafael Altamira

«Revista literaria. Libros de historia; el centenario de Colón y su literatura; literatura amena; *El romancero de Lugo*; promesas; *El libro de la Pousta y Oblomoff*; la última novela de Bourget», tomo XIII, año VII, 1892, pp. 245-254.

La Historia está de enhorabuena. La bibliografía española —y aun la extranjera— en el mes que acaba de pasar, no acusan, como libros de importancia, casi más que libros históricos. Explican esta preferencia las circunstancias. El cuarto Centenario del descubrimiento de América tenía forzosamente que provocar la publicación de estudios y fuentes aplicables al caso; y aunque los estudios —es decir, la historia científica— hayan sido muchos, las colecciones de fuentes documentales no les van en zaga y revisten un interés extraordinario. Citaré tan sólo de estas últimas —ya que su examen no me corresponde, dado el carácter de mis *Revistas*— la ordenada y editada por la Excma. Duquesa de Alba; la contenida en el tomo CIV de la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España* y la de la Sociedad de Bibliófilos.

De los libros doctrinales sí que he de tratar, aunque sea poco; y dejo a un lado los extranjeros y los españoles de fecha anterior al mes de septiembre. Tampoco haré sino citar unos trabajos que ocupan término medio: viejos por un lado con relación a estas *Revistas*, pues que son impresiones de cosas antes leídas o habladas; nuevos, por ser la impresión reciente. Me refiero a las *Conferencias sobre el Descubrimiento de América*, dadas en el Ateneo por varios y muy diferentes señores: acreditados unos de antiguo, en las investigaciones históricas; recién llegados e inexpertos y hasta inútiles, algunos, para empeños de este orden. Así resulta la colección mezclada y desigual; gustosa de estilo unas veces; deslavazada otras, y vacía de contenido científico a menudo. Entre las recomendables —de las últimamente publicadas— están las dos importantísimas de Vidart; la de Salillas, elegante y bien dirigida en el sentido moderno de los estudios biográficos; la de Reparaz, y alguna otra que, sin duda, olvido.

Pero con ser recia la polémica que varios de estos trabajos han levantado, no despertó ninguno —en los instantes cercanos a su alumbramiento— mayor expectativa que la *Historia del Descubrimiento de América*, por Castelar. Cierto es que muchas esperanzas se han visto defraudadas; pero ha sido así, de seguro,

por soñar, no cosas mejores de las que el libro trae, sino totalmente diferentes. Se creyó —fiando en el título— que Castelar daría una verdadera historia en el tipo moderno, con depurada y minuciosa información al par que vestida con el estilo clásico del célebre tribuno. Algunos que conocen bien la genealogía y el espíritu de la vocación y talentos del autor, sabían de antemano no ser esto lo que él pretendía dar, y predecían la publicación de un hermoso poema en prosa, con todas las libertades y licencias propias del género. Así ha sido.

En cuanto al método o manera de hacer la historia, aseméjase el libro de Castelar al de un ilustre escritor inglés, Mr. Froude, ahora profesor en la Universidad de Oxford, donde ha sucedido al difunto Freeman; y responde a toda una manera de apreciar el oficio de historiador. En punto al estilo, hay grandes diferencias entre el de la *Historia* y el de los *Recuerdos de Italia*, por ejemplo: sin que yo necesite detenerme a señalar una por una las variaciones y novedades, ni a citar párrafos probatorios, por ser muchos los capítulos que de la obra han adelantado al público los periódicos y revistas de mayor circulación; de modo, que ya es general el conocimiento de aquél, y al alcance de todo el mundo está el formar juicio propio. Sin duda, muchos de mis lectores lo han formado ya y no necesitan de mí, porque los libros de Castelar alcanzan propia y extensa circulación sin que nadie los jalee.

Después de éste, recomendaré un libro del P. Las Casas, formado por el benemérito americanista Sr. Jiménez de la Espada con capítulos inéditos de la gran *Apologética Historia sumaria* relativos a las *antiguas gentes del Perú*, y un interesante estudio del profesor de la Universidad de Zaragoza D. Eduardo Ibarra, titulado *El Descubrimiento de América y el Rey D. Fernando el Católico*, cuya tesis, muy simpática a todo regionalista, merece examinarse con atención en estas columnas y con mira diversa a la que llevan mis *Revistas literarias*. Así lo espero, y desde luego digo que en interés, sentido y preparación —¡un español que sabe alemán!— es el Sr. Ibarra de los más aptos, entre nuestros jóvenes, para ser excelente investigador de la historia patria.

***

La *bella literatura*, como dicen los manuales al uso, ha tenido, en este mes, escasa representación. Promesas, sí hay muchas, y de ellas, alguna muy buena, como la *Antología* de poetas de América, compuesta por el laboriosísimo e inteligente Menéndez y Pelayo, que con esa obra dará *pendant* excelente a su *Antología de poetas líricos castellanos*, tan curiosa, cuidada y enriquecida con notas y prólogos de crítica y erudición.

De lo publicado, véase el *Titirimundi* de Taboada, libro regocijado, delicioso muchas veces, dentro de su género, y muy bien acogido del público; y el *Romancero de la ciudad de Lugo*, escrito por el distinguido periodista D. Aureliano J. Pereira y premiado en el Certamen de la «Asociación de escritores y artistas» que se celebró en octubre de 1891. El Sr. Pereira es uno de los poetas que han contribuido con más fe y persistencia al triunfo del movimiento literario regional de Galicia, como lo atestigua, entre otros documentos, su libro titulado *Cousas d'a aldea*. El *Romancero* continúa esta corriente, trazando, en esa forma clásica de nuestra historia popular, el cuadro entero de los sucesos notables en que se ha ido exteriorizando la vida propia de una región importantísima. Naturalmente, y con buen sentido poético, el Sr. Pereira toma por base de sus versos las tradiciones, recordando la sentencia que dicen ser «más verdad la leyenda que la historia». Con ellas va retratando el alma misma de las generaciones lucenses, y para dar mayor plástica a sus cuadros, los adorna con dibujos de Fole, Fernández Varela y otros. Como muestra de los romances, me limitaré a copiar trozos del dedicado a *María Castaña*, nombre popular que muchos creen legendario, pero que responde realmente a un ser efectivo, a una mujer valerosa y esforzada que fue célebre en Lugo a mediados del siglo XIV. Para muchos lectores será ésta noticia curiosa, de verdadero interés y agrado.

No es la historia de Galicia
escasa en dignas mujeres,
y a Lugo tampoco falta
noble timbre de esa especie,
que si la hazaña olvidada
está en el tiempo presente,
el nombre de la heroína

nacida en suelo lucense
en labios de todos anda
y es famoso entre las gentes.
Mari-Castaña se llama
y ¡por Dios! que bien merece
que del polvo del olvido
limpia el poeta la deje.

Un año tras otro año
ruda lucha se sostiene
entre pueblos y señores,
pues las ciudades no quieren
al yugo de los Obispos
rendirse ni someterse.

Estalla en Lugo el disgusto
que en todos los pechos hierve,
y el pueblo se insurrecciona,
y del motín van al frente
la brava Mari-Castaña
y el popular Vasco Pérez.
Esposa de Martín Cego,
dueña en Ledeira de bienes,
es la hembra que la empresa
de guiar al pueblo acomete;
y tan franca se presenta
y tan resuelta se ofrece,
que a los tímidos anima,
coraje da a los valientes,
y todos, incluso Vasco,
la proclaman por su jefe
y sus órdenes acatan
y sus planes obedecen.
Al rumor de la asonada
el Obispo se previene,
y conociendo que al pueblo
resistirle no es prudente,
a Dios en la Catedral
amparo pide y albergue.
En su seguimiento marchan
los que alcanzarle pretenden,
y penetran en la iglesia
antes que las puertas cierren.
El Prelado de ellos huye,
tras un altar se guarece,
y con él no da María

aunque le busca insistente.
Juan Fernández, mayordomo
de la mitra, es quien parece,
y enfurecida la turba
con ímpetu le acomete.
Resistir quiere Fernández,
pero en vano es que lo intente...
María, con sus cuñados
le ataca, cierta es su muerte;
¡piedad! pide el desdichado;
y ella implacable le hiere,
y al suelo cae y las piedras
la roja sangre humedece.

De la hazaña la heroína
el pueblo en sus hombros yergue
y es:—¡Viva Mari-Castaña!
el grito que el aire hiende,
pues muerto ya el despotismo
cree la ciudad lucense.

El *Romancero* del Sr. Pereira forma un abultado tomo en 4° mayor, de 221 páginas, que estoy seguro acogerán muy favorablemente sus paisanos —interesados más que nadie en las glorias de su patria— y con ellos todos los que aman esa rica labor imaginativa del pueblo, que sabe en la tradición, aunque falsee ciertos pormenores, reflejar el alma de los hechos que él mismo produce.

***

Antes de pasar a las traducciones y a lo extranjero, todavía apuntaré algunas promesas de nuestros literatos. De ellas, no es floja la que he oído en casa de un crítico muy conocido: refiérese a la publicación de un tercer tomo de *Obras de Quevedo*, en la forma de los dos que figuran en la *Biblioteca* de Rivadeneyra, aprovechando todas las notas e investigaciones que para este objeto tenía preparadas otro crítico y académico, cuyos achaques hacen imposible que lleve su obra a término. Nada me parece mejor, por ser Quevedo uno de los autores clásicos menos conocidos, aunque falsamente más populares, y de aquellos a cuya lectura debe moverse nuestra juventud, que hallará en él fresco y abundoso manantial de la lengua patria y del ingenio castizo, acompañado de cultura humanista

tan varia y profunda como difícilmente la poseerá hoy ninguno de los escritores castellanos.

Los dramaturgos también preparan, y no poco. Galdós promete un drama, quizá también una comedia, y el arreglo del *Rey Lear* de Shakespeare. ¿Quién sabe si él o alguno de los nuevos acertará con la nota moderna del teatro, que aun es para todos —público, autores y críticos— una nebulosa?

***

Dos traducciones nuevas, una de Tolstoi y otra de Turgueneff, ha dado la *Colección de libros escogidos*. De ambas hablaré otro día, cuando las haya estudiado convenientemente. Hoy quiero hablar de la versión, hecha al francés, de una obra interesante cuyo autor es el novelista húngaro Segismundo de Justh. Titúlase *El libro de la Pousta*, es decir del llano, «de esa vasta llanura de praderas y trigos —dice Faguet— que se extiende hasta lo infinito, a uno y otro lado del ancho y pacífico Danubio». Es, pues, un libro de paisajes, impregnado del sabor de la tierra, verdaderamente rural, cuyo precio sube de punto si se tiene en cuenta lo raro de esta nota en la literatura contemporánea, como ya he tenido ocasión de observar varias veces. Leyéndolo, he vuelto a sentir la dulce emoción que despiertan en todo levantino las idílicas pinturas del gran Mistral, en su famoso *Mireya*. Ved un ejemplo:

> Es mediodía. Ni un ruido, ni un movimiento. La Pousta, inmensa y vacía, dormita. Un calor intenso pesa sobre la naturaleza y detiene en ella, momentáneamente, la vida. Por todos lados no interrumpen el infinito del horizonte más que la báscula de algún pozo; o alguna granja aislada, cuyo muro, sin enlucir, dibuja una mancha sombría sobre el fondo verdoso de los pastos secos; o los grandes bueyes blancos, que rumian perezosamente. Así en diferentes puntos reposan muchos ganados; y a veces, óyese el son del cencerro, que agitan indolentemente.
>
> Allá abajo, un ciento de esas bestias, levantadas a muchos metros del suelo, parece que andan sobre zancos, fenómeno debido a la engañosa vibración del aire, que ha transformado el horizonte en un mar de agua tranquila. Es el hada Morgana, nacida de los juegos del sol con la atmósfera vacilante y la tierra verdosa, quien puebla el vacío de múltiples y fantásticas imágenes y hace surgir en él los objetos más disparatados: aquí un pozo, allá un campanario o la chimenea de una casa... Ella es la que sugiere ensueños, ensueños hermosos de hadas a los agotados por la

realidad; la que da consuelo al que sufre, bálsamo al herido y reposo sin fin al destrozado por la dejadez infinita.

¿No es verdad que se recuerdan, al leer esto, los trozos descriptivos de aquel canto octavo en que Mistral hizo el poema de la *Crau*, la gran llanura de Provenza?

Resulta muy interesante notar que el culto del paisaje y de las costumbres rurales —lo mismo en la literatura que en el arte pictórico— tiene hoy su más persistente y original representación (salvo lo hecho, en otro sentido, por algunos pintores franceses) en los países extremos de la Europa, en Suecia, en Rusia, en Hungría, de donde irradia sobre el Occidente un movimiento complejo y riquísimo de renovación ideal. He hablado a mis lectores de Tolstoy, de Ibsen y de Biörsen, considerando el aspecto sociológico y moral de las nuevas tendencias; ahora me importa fijar su atención en este otro sentido del movimiento, que lleva al estudio y representación del medio físico local considerado, no como un mero accesorio de fondo, sino como propio y sustantivo objeto del arte, fuente de grandes emociones y de ideas serenas y elevadas; y juntamente con él, a la estima de ese mundo campesino, nervio de las naciones, al cual se vuelven con amor y con esperanza los ojos de nuestras generaciones neuróticas, agotadas por la fiebre de la vida moderna y el amontonamiento malsano de las capitales, buscando en él un reposo que sólo en parte puede dar mientras no se calme el hervor atropellado e inquieto del espíritu contemporáneo.

Quizá donde con más evidencia puede advertirse esta dirección —por el contraste que ofrecen los capítulos en que se refleja, con el resto del libro— es en la famosa novela de Yvan Goncharov, titulada *Oblomov*, de donde ha salido la palabra *oblomovismo* que caracteriza una de las enfermedades del genio eslavo: la pereza. Seguramente, nuestro público (salvo un círculo muy reducido de refinados e investigadores) se aburriría antes de llegar al capítulo IX de la mencionada novela. Pero de él en adelante ¡qué cambio! ¡Qué pintura de la vida rural! ¡Qué paisajes tan amplios y serenos! ¡Qué dulce simpatía en las descripciones! El cuadro de la siesta, v. gr., es de una verdad pasmosa, grata para los cerebros meridionales, en los cuales evoca imágenes muy conocidas. Véase un fragmento:

El centro del día es ardoroso; no hay en el cielo ni la más ligera nube. El sol está fijo en lo alto y tuesta la hierba: el aire no circula y hace sentir, inmóvil, su pesadumbre. —Ni árbol, ni agua, nada se mueve; sobre la aldea y los campos reina un silencio que nada turba; diríase que todo está muerto. En el vacío resuena, a lo lejos, la voz humana. —A cuarenta metros, se distingue el vuelo y el zumbido del abejorro, y en la hierba espesa se oye como el ronquido de un hombre que durmiese con sueño tranquilo[1]. —En la casa reina, también, un silencio de muerte. Es la hora de la siesta. El niño ve que el padre, la madre, la anciana tía y todos los demás, todos, se han recogido, cada uno en su rincón. El que no tiene escondrijo propio, se ha subido al henil; otro se ha ido al jardín; un tercero busca la frescura del zaguán, y otro, en fin, tapándose la cara con un pañuelo para evitar las moscas, se duerme allá donde el calor lo abate o donde le ha hecho caer el pantagruélico almuerzo.

El anochecer es otro cuadro modelo, que recuerda algo unas páginas de Tolstoi en *Marido y mujer*; y en suma, los siete capítulos (del IX al XV inclusive) forman un libro de la Rusia rural y de la vida de los señores campesinos, tan sabroso e interesante como el de *la Pousta*.

Otro punto de relación tiene la obra de Segismundo de Justh con las de los novelistas rusos —el propio Goncharov[2], Tolstoy y Turgueneff. Es la relación que da el medio social en que unos y otros se mueven, medio agitado por las más extrañas conmociones de ideas, principalmente económicas y religiosas.

En otra ocasión he hablado de Sacher Masoch, escritor de la Galitzia, vecino del país de Justh, y con especialidad de su novela *Saschia y Saschka*, en que se refleja una de las notas más crudas del fanatismo de las sectas pequeñas orientales. Pues al lado de esta nota, verdaderamente feroz, pero muy interesante por el acierto con que ha sabido interpretarla el artista, hay otra, dulce y simpática, interesante a su vez por lo difundida que está, bajo uno u otro nombre, en los países eslavos. Me refiero a la corriente cristiana purista, que representan los *tolstoianos* en Rusia y los *nazarenos* en Hungría. A los *nazarenos* dedica muchas páginas Segismundo de Justh, y estas, con las relativas a las costumbres de los labradores, de los criados y de los viajeros que van a curarse en los lagos de sosa

2. Acerca de este novelista (muerto hace poco) he publicado una noticia breve en el periódico de Madrid *La Justicia*.

de *la Pousta*, constituyen el elemento humano y dramático del libro en que, no obstante, predomina y luce principalmente el elemento naturalista, entendida la palabra en el sentido que las anteriores explicaciones indican.

Hubiera querido hablar de la última novela de Bourget, *Terre Promise*, publicada en volumen hace pocos días y, antes, en la *Revue Illustrée* de París. Pero el tiempo apremia y esta revista ya es sobrado amplia. Quédese el asunto para la próxima.

Rafael Altamira
1º noviembre 1892

«Revista literaria. Dos poetas americanos; *Dolores*, drama del Sr. Feliu y Codina», tomo XIV, año VIII, 1893, pp. 155-163.

La *Antología de poetas hispano-americanos*, cuyo primer tomo acaba de publicar la Academia de la Lengua, con un prólogo muy meritorio de Menéndez y Pelayo, encierra —entre mucho de valor casi exclusivamente arqueológico— algunas composiciones que producen el calofrío de la verdadera emoción artística. Prescindo ahora de los poetas antiguos y del juicio general de la colección, que en otro lugar me ha ocupado, no hace mucho; y voy a dos de los escritores mexicanos modernos, no enteramente desconocidos en España, que tienen para mí grandes excelencias y cuyas composiciones, comparadas, encierran una lección de estética muy provechosa. Me refiero a Manuel Acuña y Manuel María Flores, «cantor el primero —dice el prologuista— de las evoluciones de la materia conforme al novísimo sentido de las escuelas naturalistas, y cantor el segundo de la pasión carnal sin reticencias ni velos». No me interesan, sin embargo, por ninguno de esos conceptos Flores y Acuña, sino porque uno y otro «eran poetas de verdad» que mis lectores tendrán en mucho precio el conocer.

Acuña se distingue por un sentimiento muy espontáneo, muy íntimo, por un instinto maravilloso de la materia poética, aun en los asuntos que más refractarios a darla parecen. No hay en él artificio ninguno: está aún poco hecho como versificador y como literato; pero, ¡qué alma de poeta tenía! Era, a pesar de todos sus extravíos, del desequilibrio fundamental que le aquejaba, un espíritu sano, en quien los amores prendieron hondamente y con calor sincero y sentido; y esta condición, sin duda, le hizo, antes que nada, poeta. Sin pretender ahora renegar de doctrinas que he sostenido discutiendo con Emilia Pardo Bazán, será justo decir que reconozco el supremo poder y la fundamental función del amor en la vida. Sin él, no tiene ésta razón propia, ni aun se explica el individuo mismo; y aunque no comulguemos en la idea de Schopenhauer respecto del «eterno engaño de la Naturaleza», bien vale decir y reconocer que para amar somos lanzados a este mundo, y que quien siente en lo hondo esta misión primordial del hombre, lleva en sí el germen de la poesía más universal y comúnmente apreciada.

Acuña amó a su madre y a su novia con locura romántica, pero de veras. No inventó esos amores como tema literario; le llenaron el alma, y sólo así se explica que le inspiraran poesía tan sincera, grito tan espontáneo y real como el del célebre *Nocturno*. Véase si no:

Comprendo que tus besos
Jamás han de ser míos;
Comprendo que en tus ojos
No me he de ver jamás;
te amo, y en mis locos
ardientes desvaríos
Bendigo tus desdenes,
Adoro tus desvíos,
en vez de amarte menos,
Te quiero mucho más.

A veces pienso en darte
Mi eterna despedida,
Borrarte en mis recuerdos
Y hundirte en mi pasión:
Mas si es en vano todo
Y el alma no te olvida,
¡Qué quieres tú que yo haga,
Pedazo de mi vida;
Qué quieres tú que yo haga
Con este corazón!

Y luego que ya estaba
Concluido tu santuario,
Tu lámpara encendida,
Tu velo en el altar,
El sol de la mañana
Detrás del campanario,
Chispeando las antorchas,
Humeando el incensario,
Y abierta allá a lo lejos
La puerta del hogar [...]

¡Qué hermoso hubiera sido
Vivir bajo aquel techo,
Los dos unidos siempre
Y amándonos los dos;
Tú siempre enamorada,
Yo siempre satisfecho,
Los dos una sola alma,
Los dos un solo pecho,

Y en medio de nosotros
Mi madre como un Dios!

Hay sin duda en esta composición —y más en otras estrofas que en las citadas—incorrecciones que hieren el oído y el buen gusto; pero todas se olvidan ante la explosión de poesía que en el *Nocturno* embriaga y transporta. Acuña es uno de los ejemplos en que mejor pueden estudiarse la diferencia que hay entre el arte de la metrificación y de la forma, y la poesía de la imagen y del sentimiento. Separadas se dan con frecuencia ambas cosas; y, fuerza es decirlo, cuando así ocurre, la primera poco vale de por sí y está clamando por la segunda, mientras ésta, aun en el mayor divorcio con aquélla, tiene propio valor, sensible para todos los espíritus delicados.

No quiere esto decir que yo desprecie la corrección del verso: antes la ensalzo y la recomiendo a los poetas, tanto más cuanto que hoy suele olvidarse a menudo, creyéndola de escasa monta. No: el verso tiene sus leyes y sus condiciones, fuera de las cuales queda en mero «renglón corto», mejor o peor medido. Cultivarlas es cosa recomendable y de necesidad en una literatura consciente de su misión y de sus dominios; y de ellas se saca una especial belleza, propia, insustituible, que es la que avalora —a través de todos los defectos— los versos de los modernos *parnasianos* y *decadentistas*. Pero fuerza es reconocerlo como un don distinto del soplo poético que, a menudo, vaga solo, sirviéndose de formas endebles, pero brotando al través de ellas, como aroma encerrado en vasija resquebrajada, que trasciende por todas partes.

Conviene decir que Acuña no era siempre incorrecto. Versos tiene en que pueden aprender muchos de nuestros ilustres poetas de Ateneo; y si aquél no hubiese muerto tan joven, seguro estoy de que, formada en él la conciencia de la pulcritud de la forma —que como la de la pulcritud corporal, es cosa que requiere tiempo— hubiese versificado con admirable corrección. La prueba es facilísima. Véanse estos tercetos de su poesía *Ante un cadáver*:

¡Y bien! —aquí estás ya... sobre la plancha
Donde el gran horizonte de la ciencia
La extensión de sus límites ensancha.

Aquí donde la rígida experiencia
Viene a dictar las leyes superiores
A que está sometida la existencia.

Aquí donde derrama sus fulgores
Ese astro a cuya luz desaparece
La distinción de esclavos y señores.

Aquí donde la fábula enmudece
la voz de los hechos se levanta
la superstición se desvanece.

Aquí donde la ciencia se adelanta
A leer la solución de ese problema
Cuyo solo enunciado nos espanta.

Ella, que tiene la razón por lema,
Y que en tus labios escuchar ansía
La augusta voz de la verdad suprema.

Declaro que pocas veces he visto tan hermosamente interpretada —en los poetas americanos— la nobleza y hermosa majestad del terceto. Otro poeta de México, joven y que vive entre nosotros, Icaza, parece haber heredado esta inapreciable virtud. Con ser mucho más correcto, en conjunto, Flores, bien puede decirse que no hizo cosa más perfecta. Flores, además, después de leer a Acuña, satisface poco. No sé si conociendo más poesías de las que figuran en la colección de la Academia, se variará de opinión; pero, por de pronto, nótase un gran vacío: el vacío del sentimiento franco, sincero, vehemente y simpático de Acuña. Podrá Flores ser voluptuoso; pero apasionado con aquel género de pasión que remueve el alma, no parece que lo es.

A veces, sin duda, tiene chispazos de alto vuelo: v. gr. en la poesía *Adoración*, y en la que se titula *Bajo las palmas.* Pero lo en él característico es la corrección, la seguridad y maestría del verso. Es un artista sin género alguno de duda. Véase la muestra.

Morena por el sol del Mediodía,
Que en llama de oro fúlgido la baña,
Es la agreste beldad del alma mía,
La rosa tropical de la montaña.
Dióle la selva su belleza ardiente:
Dióle la palma su gallardo talle;
En su pasión hay algo del torrente
Que se despeña desbordado al valle.
Sus miradas son luz, noche sus ojos;
La pasión en su rostro centellea,
Y late el beso entre sus labios rojos

Cuando desmaya su pupila hebrea.
Me tiembla el corazón cuando la nombro;
Cuando sueño con ella, me embeleso,
Y en cada flor con que su senda alfombro,
Pusiera un alma, como pongo un beso.

En el fragmento *Eva* hay trozos de una exquisita perfección y dominio de la forma, que sólo por esto merecen leerse.

¡Extraña y lúgubre casualidad, que venga yo a escribir de estos dos poetas en el momento en que llega a mi poder el número en que la revista *España y América*, de México, consagra tributo entusiasta a uno de los literatos más célebres de aquel país, maestro de todos los jóvenes: Ignacio M. Altamirano! Altamirano ha muerto en París hace poco, y la historia de su vida, y sobre todo de su influencia en las letras mexicanas, es digna de ser conocida por todos los que se interesan en este orden de cosas[1].

***

Entre los varios acontecimientos teatrales de la temporada que fenece, quizá no hay otro más interesante y digno de estudio que el estreno de *Dolores*, drama del Sr. Feliú y Codina. Al público le ha gustado mucho, y yo me permito creer que no se ha dado razón de los motivos de esta preferencia. Las obras geniales, de contornos y caracteres muy acentuados, llenas de desequilibrios y de notas agudas, ofrecen con toda claridad los puntos de admiración o de crítica; la división de los pareceres se hace desde los primeros momentos, y cada cual sabe —aproximadamente— lo que defiende y lo que censura. Pero en las obras equilibradas, hijas de un talento llano, regular, sin altos ni bajos, discreto, en el cual domina el sentido de la perfección nivelada al estilo (nada más que al estilo) de Moratín, el espectador distraído o ligero no advierte a primera vista el porqué le gustan, y se halla muy próximo a confundir su aprobación con la que le despierta una obra genial y avasalladora.

1. Los lectores a quienes sea difícil procurarse la *Antología* de la Academia o cualquiera otra de las varias editadas en América, podrán satisfacer por el pronto y sin mucho gasto, la curiosidad, en el volumen XIV de la *Biblioteca universal*, dedicado a *Poesías líricas mexicanas*. En él hallarán dos composiciones de Altamirano, cuyo nombre no figura en la *Antología* citada.

Dolores tiene esta condición. Es como una llanura artísticamente igualada, sin colinas ni ondulaciones. Todo en ella es llano, fácil y bien medido. Parece obra espontánea, siendo fruto de un arte muy reflexivo, que engaña y arrastra insensiblemente al público, sin perturbarlo. Tiene, además, dos condiciones que la hacen interesante: una es el género popular del argumento, que resulta de gran novedad en nuestra escena, acostumbrada a ser hoy día —después de haber sido sierva de regias o aristocráticas estirpes en la tragedia clásica— representación casi exclusiva de la clase media. *Dolores* es una tragedia popular que, para mayor encanto, tiene toques *costumbristas* de gran efecto.

Su condición de tragedia es también de tipo novísimo. No se anuncia desde el comienzo por modo altisonante que encoja los corazones y crispe el sistema nervioso. Empieza como empiezan esas cosas en la vida; y la explosión viene, por sus pasos contados, a producirse en la forma propia del mundo en que se hubo de originar. En este aspecto pertenece *Dolores* a las tragedias cruentas, de un realismo franco y aterrador, que Verga ha implantado en Italia. Su final tiene algo del salvajismo de *Cavallería rusticana*, que espeluzna, pero no al modo esforzado y artificioso de las tragedias bouchardianas, sino con la visión franca y desnuda de la propia realidad[2]. Produce el mismo efecto que si viéramos batirse a puñaladas, en pleno arroyo, a dos chulos o a dos obreros, que ni declaman alejandrinos para matarse, ni caen artísticamente cuando reciben el golpe mortal.

Este realismo sobrecoge al público, como lo ha sobrecogido en las obras de Verga llevadas al teatro lírico; y el fondo de verdad cruel que encierra, se sobrepone a toda crítica literaria.

El Sr. Feliu hubiera acertado más en este camino, a no haber querido conservar la forma poética para su drama. Desdice mucho el verso de aquellas escenas y de aquellos personajes. El teatro popular y realista pide la prosa, la exige por razón natural.... y de historia literaria. En el acto último hay, también, alguna inverosimilitud. ¿Por qué abre Dolores la puerta a su ex amante? ¿Qué moral gasta la posadera, que tan pronto se acomoda con los deslices de su criada, en cuanto ve que ya no tocan a su sobrino?

---

2. *Caballería rusticana* se ha traducido al catalán y al castellano.

Esto aparte, y aparte también que yo no alabo el género (no por lo popular, sino por lo trágico y cruel), me parece *Dolores* obra muy estimable, fruto de un talento sencillo, de poco vuelo, pero seguro de sí mismo, reposado, y consciente del efecto que produce.

El argumento no hay para qué detallarlo. Toda la prensa periódica lo ha reproducido, y ya es del dominio del público.

RAFAEL ALTAMIRA
Abril de 1893

LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA

CATÁLOGO DESCRIPTIVO DE LAS COLABORACIONES EN *LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA* (BARCELONA)

«Flores de invierno», 21 de marzo 1898, nº. 847, pp. 190-191 [*][1].
[Creación literaria. Cuento]

«En la mina», 5 de septiembre de 1898, nº. 871, pp. 574-575 [*].
[Creación literaria. Cuento]

«El responso en el mar», 31 octubre de 1898, nº. 879, pp. 702-703 [*].
[Creación literaria. Cuento]

«Cartas de Hombres. Intimidad», 24 de abril de 1899, nº. 904, pp. 270 y 274 [*].
[Creación literaria. Género epistolar]

«Tipos levantinos. *Afanes*», 7 de mayo de 1900, nº. 958, pp. 300-302 [*].
[Creación literaria. Cuento]

«La romería», 28 de enero de 1901, nº. 996, pp. 76 y 78 [*].
[Creación literaria. Cuento]

1. Los artículos marcados con asterisco se encuentran reproducidos a continuación en la Antología de las colaboraciones en *La Ilustración Artística.*

ANTOLOGÍA DE LAS COLABORACIONES EN *LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA*

«Flores de invierno», 21 de marzo 1898, nº. 847, pp. 190-191.

Lentamente subían la cuesta los tres amigos. Vicente, el pintor, pensaba en sus cuadros, y con la mirada pedía a cada momento a la Naturaleza colores nuevos, figuras originales, sensaciones inspiradoras. Julio, el poeta, soñaba con sus obras futuras en que había de encarnar todo su amor a la tierra nativa, todo el lujo de bellezas vistas sólo por él en medio de la prosa diaria de la vida rural. El tercero, Andrés, no era nada: ni pintor, ni poeta, ni músico; pero era más que todos para sentir la belleza abrumadora de aquella mañana de enero, caliente como las de mayo, deslumbradora de luz triunfante en un cielo azul que se hundía en profundidades misteriosas, donde los ojos perdíanse atraídos por la grandiosidad de la masa. Era Andrés un enfermo, un sentenciado a cercana muerte que todos los días avanzaba hacia él un paso, avisándole con golpes de tos que removían las entrañas del pobre tísico. Su último refugio, el campo, aquel campo de Levante, sequerón, blanquizco —tan diferente de sus prados del Norte, siempre verdes y frescos, donde se había deslizado toda su niñez entre la blandura de los pastos en que se revolcaba y la sombra de los castaños vetustos, llenos de erizos, le iba defendiendo, defendiendo, como una muralla de edredones que lo aislaba del invierno de afuera y le daba calor suavísimo, reconfortante. Cada día de sol era para él un cántico a la vida, más hermoso que todos los planes de Julio el poeta, que todos los bocetos de Vicente el pintor. Por eso caminaba, radiante el rostro, la mirada risueña, por aquella hondonada del camino, aho-

gada entre dos paredones de caliza blancos y rojos, abrasados por el sol, padre de la vida; y en su interior iba componiendo Andrés el más glorioso poema que jamás se inventara, el poema de la salud, de la fuerza, del retorno a la alegría, esa alegría indefinible del ser que se siente otra vez activo en medio del mundo que le solicita a desplegar energías.

Absorbidos los tres en sus respectivas preocupaciones, apenas hablaron. Un deseo común les unía, sin embargo: llegar arriba, a lo alto de la cuesta, para contemplar la inmensa llanura en que la ciudad vecina, próxima al mar, rodeada de un bosque de almendros y naranjos, en un ambiente a la vez de azahar y de sales marinas, elevaba su blanco caserío. Andrés afanaba el paso sin miedo a la fatiga de los pulmones, apoyándose fuertemente en el bastón que a trechos se hundía en los montones de polvo de la carretera; y los otros enfrenaban sus ímpetus para no dejarse atrás al pobre enfermo, para hacerle creer que corría como ellos, como los sanos.

Y cuando llegaron al fin y se detuvieron al comienzo de la vertiente opuesta, un grito de admiración escapó de sus bocas.

La llanura, amplia, uniforme, rodeada por Norte y Este de montañas altísimas, ceñida al Sur por el mar en que centelleaba la luz del sol, parecía un inmenso campo de nieve. Todos los almendros, desbordados en floración prematura, abrían al calor de aquella primavera invernal las fuentes de su nueva vida, los botones rosados y blancos por donde estalla la olorosa savia, precursores del fruto dulce y suave. Y sobre la gran masa de arbolado que cubre la llanura toda, extendíase hasta perderse de vista el manto níveo de las flores, destacándose fuertemente del suelo gris, rojizo, de las hojas nuevas, verdes y frescas, y de los sembrados que a trechos asomaban su aterciopelada alfombra por entre los negruzcos troncos. Y bajo aquel cielo azul, al resplandor de aquel sol ardoroso, emanaba de la llanura tal explosión de vida soberbia y arrogante, que los tres jóvenes sintieron como si la sangre les hirviese y se despertaron en ellos fuerzas nuevas, de poder desconocido. Los almendros llegaban casi hasta la orilla del mar, y su espléndida blancura parecía desde lo alto unirse con el prusia intenso de las aguas, formando como una bandera inmensa bicolor, extendida sobre el mundo y en la cual el centelleo del sol ponía bordados de oro brillantísimos.

Con nuevos gritos de placer, de admiración entusiasta, bajaron por la vertiente los tres amigos. Al llegar al primer grupo de almendros, Andrés alzó el brazo y cogió una flor, cuyos pétalos, frágiles y temblorosos, exhalaban un dulce perfume de rosa. Triunfalmente la puso en el ojal de la chaqueta; y al empujarla por el tallo corto y grueso, se deshojó, como si huyese del contacto del hombre. A la vez, Julio, llenas las manos de flores, exclamó hablándoles con esa fantasía del poeta que lo personifica todo: —¡Pobrecillas, hermosuras de un día, frágiles hijas de los amores casuales del sol y la tierra! ¡Pena me dais: os creéis eternas como el amor mismo, sin pensar en la helada traidora que caerá sobre vosotras cualquier noche! ¡Flor del almendro: flor de la imprevisión debieran decirte! ¡Al primer rayo de sol, ya todo enero os parece primavera invariable!

Con un gesto Vicente hizo callar a Julio. Apartado unos pasos, Andrés, que lo escuchaba ansiosamente, con estupor, como quien oye algo nuevo, inesperado, mostraba un cambio brusco en su semblante. Su mirada, antes alegre, habíase hecho triste, errabunda, y encogía el cuerpo como si de repente se hubiera trocado el calor de aquella mañana meridional en el frío de un crepúsculo del Norte, y cual si la vida, que antes sentía henchirle el pecho, se le escapase a borbotones por todos los poros. Adivinábase que para el desgraciado Andrés habían dejado de existir de pronto el cielo azul, el sol esplendoroso, el mar recamado de oro y plata: fundíase todo en el gris tristón de sus renovadas visiones de muerte.

—Vaya, vaya, dijo Julio cogiendo de un brazo al amigo, sigamos un poco bajo este toldo de flores, gozando de su aroma...

Andrés se dejó arrastrar; pero a sus ojos ya no brillaba el campo con los colores triunfales de la primavera inesperada, ni su piel sentía el calor que invadía la llanura como un vaho de regeneración. La idea de lo contingente de aquel alarde le dominaba: y en su imaginación veía ya volar deshojadas, en blanco torbellino a impulso del viento helado de la sierra, las flores del almendro, y que la muerte volvía a llamarle con golpes de tos redoblados, impacientes...

RAFAEL ALTAMIRA

«En la mina», 5 de septiembre de 1898, nº. 871, pp. 574-575.

Llegaron al tren de carbón, que estaba formado más allá de los muelles. Parecía un juguete con su maquinita de ancha chimenea, sus vagonetas portadoras de hulla, y a la cola un vagoncito que semejaba un baúl grande agujereado. Subieron, y el tren comenzó a deslizarse rápidamente sobre los rieles tendidos a lo largo de la carretera despejada y limpia, a cuyos bordes empezaba la vega, de verdes prados y huertas frondosas, regada por un río de corriente fortísima, que llenaba el aire con el rumor de sus aguas bullidoras. En quince minutos salvaron la distancia que les separaba del plano inclinado.

—¿Vamos a subir por ahí? —preguntó Nieves mirando asustada la atrevidísima pendiente, por donde corrían entonces dos vagonetas en sentido contrario.

—Por ahí no —contestó el capataz—. Subiremos a pie por un camino que está al lado.

Y cogiendo la maleta de Nieves echó a andar.

El segundo tren no era tan cómodo como el primero. Llevaba a la cola una vagoneta de las que llaman «mesillas», abierta por los lados, sin toldo y provista de bancos de madera.

—Cójanse bien, porque las curvas son rápidas —observó el capataz.

Y en efecto. El tren culebreaba constantemente, subiendo por las laderas de los montes cubiertos de castaños sin hoja y rezumando humedad por todas partes. Cuando se metía por una cañada, la impresión de humedad hacíase tan viva, que Nieves se apretaba instintivamente contra su marido. Como marchaban por la vertiente Norte, el sol no daba allí. Parecían envueltos en un crepúsculo; pero al otro lado del valle, sobre las laderas de enfrente, la luz dorada era más alegre y más viva.

Cuando llegaron a lo alto, junto a la criba del carbón, paró la máquina. El suelo estaba negro, lleno de montones de hulla menuda y de pizarra y caliza lavadas, relucientes. Nieves saltó sin escrúpulo, como quien no teme mancharse. Llevaba una falda negra corta, una torera de paño azul, con faja de seda del mismo color, y una boina obscura, graciosamente inclinada a un lado.

—¿Entraremos en la mina? —preguntó.

—Como la señora quiera —dijo el capataz—. Pero habiendo de estar bastante tiempo dentro, quizá sería mejor que los señores almorzasen. Es más de la una.

—Opino por el almuerzo —observó Guillermo, a quien el airecillo de la mañana había abierto el apetito grandemente y que no gustaba de trastornar las horas de comida.

Almorzaron al aire libre, al pie de un castaño, en un espacio exento de carbón, bastante seco y calentado por un rayo de sol que allí caía; y cuando terminaron, el capataz se les acercó nuevamente.

—Cuando los señores quieran entraremos en la mina —dijo—. Pero antes convendrá que se pongan unas botas altas que tengo preparadas.

—¿Hay mucha humedad ahí dentro? —preguntó Nieves.

—En el suelo sí, señora, y en las paredes; pero del techo apenas cae agua ninguna... De todos modos —añadió con alguna vacilación—, creo que la señora lleva un traje demasiado bueno... Si la señora quisiera ponerse una blusa... de estas nuestras...

—No, no hace falta —interrumpió Nieves riéndose—. Déjenme ustedes un momento sola en las oficinas, y ya verán ustedes cómo resuelvo todas las dificultades.

Se encerró en el despacho del capataz con la maleta; y a poco salió admirablemente vestida con un pantalón ancho de ciclista, las botas altas que le cubrían hasta el arranque del pantalón y el airoso busto envuelto en una blusa negra, ceñida al talle y abrochada casi hasta la barba. En la cabeza llevaba la boina. Guillermo no pudo contener una exclamación. Nunca había visto a su mujer tan elegante, tan graciosa, tan aniñada como entonces.

—He aquí mi sorpresa —dijo Nieves—. ¿Te parece bien? Así no hay miedo a que me manche la falda.

Y cogiendo una de las lámparas de seguridad que tenía preparadas el capataz, añadió:

—Andando. Entremos.

La galería era ancha, de bastante elevación, perfectamente estibada con grandes maderas que formaban a los lados una gran columnata, a trechos cubierta de hongos de extrañas formas. Por el suelo deslizábase el doble carril que servía para que las vagonetas, tiradas por un mulo, sacasen el carbón arrancado a la tierra;

y las dos cintas de hierro, rojas por la humedad que empapaba la galería, hundíanse a veces en un charco de agua o en un barro negruzco, muy blando, que chapoteado por los pies, sonaba como la pasta que los albañiles amasan en las grandes artesas de las construcciones.

De vez en cuando el capataz, que iba delante, advertía:

—A la derecha..., a la izquierda... Sigan los rieles.

Y las luces describían curvas, buscando el terreno firme o menos encharcado, huyendo de las corrientes de agua que a menudo atravesaban la galería en riachuelos sucios, negros o amarillos. Nieves y Guillermo procuraban seguir estas indicaciones, variando a cada momento de dirección; pero la falta de práctica les hacía fallar a veces, resbalando el pie, que iba a hundirse, con ruido agrandado por el silencio de la mina, en un hoyo lleno de agua o de barro, y como las botas altas, de fuerte suela, hacían inofensivos estos baños, cada resbalón era motivo de risas, un pretexto para dar salida al buen humor de la juventud y del amor satisfecho.

Llevarían andados unos trescientos metros cuando Nieves, parándose de pronto, exclamó levantando su lámpara:

—¿Qué es esto? ¿Una chimenea?

Entre el muro lateral y el techo, en plena masa de carbón, abríase un boquete no muy ancho, que parecía continuar en la sombra hacia arriba.

—Es un pozo, señora. Por aquí comunica al piso segundo, donde está la explotación nueva; y el carbón que arrancan allí los picadores, cae por esta abertura para ser recogido en las vagonetas.

Acercando las luces, contemplaron aquel boquerón todo negro, apenas practicable para un hombre, y cuyas paredes de hulla se irisaban a trechos con extrañas coloraciones metálicas. Aplicando el oído, percibíanse los golpes obscuros, lejanos, de los picadores.

—¿Y hay hombres ahí dentro? —preguntó Nieves

—Sí, señora —dijo el capataz—. Los hay arriba, al final del pozo. A veces ni de rodillas pueden estar, y han de acostarse de espaldas para ir abriendo camino con la piqueta en la masa del carbón.

Un estremecimiento de angustia sacudió a Nieves y dando un paso atrás, retirando la lámpara, dijo con voz ahogada:

—Sigamos adelante.

Pero no habían andado tres metros cuando sonó, en las profundidades de la galería, un ruido sordo y potente, como si arrastrasen por el suelo pesadas cajas de gran volumen.

—Es el tren —dijo el capataz—. Arrímense a un lado.

Aprovechando un hueco entre dos poyos, pegáronse al muro, rezumante de humedad, y esperaron. Pronto brilló, al parecer muy lejos, una luz que avanzaba lentamente. El ruido se hizo más claro, más poderoso; y al fin apareció el tren de vagonetas, tirado por una mula que andaba perezosamente, vigilado por un minero que pasó sin apenas mirar a los visitantes.

Un poco más allá torcía la mina, en ángulo casi recto, a la izquierda.

—Lleven cuidado, dijo el capataz. El suelo tiene aquí gran pendiente, y baja mucha agua por los costados.

Pisando sobre los rieles y apoyándose a trechos en los poyos de ambos muros, avanzaron con lentitud; y de pronto se encontraron al fin de la galería, ante dos mineros que, piqueta en mano, atacaban la pared cortando la veta de carbón.

—Esto es lo que se llama una «guía» —dijo el capataz—. En este sentido se atraviesa el ancho del yacimiento, que sigue hacia arriba en un espesor de tres metros.

—¿A qué distancia estaremos de la entrada? —preguntó Guillermo.

—A cosa de un kilómetro. ¿Lo dice usted por el aire?... Algo sofoca ya por aquí.

Pero Nieves, que se sentía muy bien y no quedaba satisfecha con el espectáculo de la «guía», poco llamativo en verdad, protestó diciendo:

—Por mi parte, no encuentro que sofoca. ¿Habrá otras galerías que ver?

—Sí, señora, contestó el capataz. Iremos a una que es muy curiosa, porque tiene *grisú*.

—¡Pero el *grisú* es peligroso! —dijo Guillermo.

—En grandes masas, sí, señor; pero aquí hay poco, y la galería se ventila con frecuencia. Lo verán ustedes arder.

Retrocedieron hasta llegar nuevamente al ángulo, y entonces tomaron un nuevo camino, a la derecha.

De pronto, el capataz hizo alto y se inclinó hacia el suelo.

—Aquí —dijo—. Vean ustedes cómo se escapa el *grisú*.

El suelo formaba, en su mayor parte, una laguna de agua sucia, cuya superficie, por varios sitios, agitábase en lento burbujeo.

—Esas burbujas las hace el gas; adviertan cómo arde.

Acercó la lámpara, cuya llama se agrandó tomando tonos azulados que desaparecían rápidamente, y mientras repetía la operación en diversos sitios, Nieves y Guillermo, silenciosos, pensaban en la cruel contingencia de la vida, que en aquel momento dependía para ellos de lo imprevisto, de unas cuantas burbujas más de aquel fluido traidor, escondido en las entrañas de la hulla para sorprender al minero y quemarlo de pronto con sus fuegos devoradores. Rápidamente les ganó la zozobra, la inquietud del peligro. El grave silencio que reinaba en la galería, la obscuridad que les rodeaba fuera del estrecho círculo de luz de las lámparas, el calor que ya se notaba en aquellas profundidades, todo comenzó a pesar sobre ellos, ahogándolos y turbándoles la alegría de antes. Pero no se movían, temerosos de parecer cobardes, de ponerse en ridículo, esperando que el capataz diera fin a la escena. Al cabo Nieves habló:

—Basta, ya lo hemos visto. ¿Salimos?

Desanduvieron lo andado, lentamente, con las mismas precauciones de antes, pero no con menos resbalones y chapoteos en el agua. Cuando llegaron a la boca-mina y vieron otra vez el cielo azul y los reflejos del sol, próximo a ocultarse, Nieves lanzó un suspiro de satisfacción y se cogió del brazo de Guillermo. Luego, concretando en una pregunta todos sus pensamientos, dijo mirando al capataz:

—El carbón ¿es cosa que haga mucha, mucha falta?

—¡Ah, sí, señora!, contestó sorprendido el otro. Ya ve usted, los ferrocarriles, los barcos, las fábricas...

—Sí, sí —murmuró ella—. ¡Pero esos hombres ahí dentro, con la muerte a cada paso!

El capataz sonrió, encogiéndose ligeramente de hombros. Esta es la vida, señorita, dijo apagando su lámpara. Peligros hay aquí como en todas partes. ¿Qué más da si el pan no cae llovido del cielo?

RAFAEL ALTAMIRA

«El responso en el mar», 31 octubre de 1898, nº. 879, pp. 702-703.

En lo más crudo del invierno, aparecieron en Villamar aquellos dos mendigos cercanos a la vejez, que paseaban por el mundo su miseria, más amarga todavía por la indiferencia o la hostilidad de las gentes, por la falta de calor humano casi constante, que por las privaciones y sufrimientos del cuerpo. Los vecinos de Villamar, acostumbrados a ver muchas parejas análogas, que la proximidad de la carretera convertía en diarias o poco menos, no dieron importancia a la aparición, aunque no dejó de chocar a algunos el ceceo suave de la mujer y la cortedad y tristeza de ambos. Justamente la semana anterior había tenido que intervenir la Guardia civil en un escándalo monumental, promovido por cierta compañía de gitanos que, no contentos con tomar el pueblo como cuartel general, con exceso frecuentado, de sus correrías, desmochaban los árboles en busca de leña, metían las caballerías por los sembrados y pedían el agua de las cisternas con tales modos, que no parecían sino ser ellos únicos dueños y poseedores del derecho de beber, que en aquellas sedientas tierras no es de los menos importantes.

Entre aquellas altanerías y abusos y esta humildad y apocamiento en el pedir que la pareja forastera tenía, el contraste era demasiado vivo para que no lo notasen los labriegos y pescadores de Villamar. Así es que, espontáneamente, sin darse cuenta de ello, acogieron con mayor benevolencia que de costumbre a los pordioseros del ceceo, dando cada cual lo que tuvo a mano de sobra, pero sin preocuparse, claro es, de la pareja apenas se alejaba de la casa para ir a otra. Como no pedían más que limosna, a nadie se le ocurrió ofrecerles cama o abrigo bajo techado para la noche, y eso que soplaba de la vecina sierra un vientecillo Norte que penetraba los huesos. No se culpe a los villamarinos de esta falta de previsión para con el prójimo. Practicaban la caridad como la mayoría de los hombres: a ciegas y de ocasión, no buscada de intento por amor al pobre, sino a modo de reflejo natural en corazones de buena pasta, que nunca se niegan si se los solicita. Y como a nadie se le ocurrió la cosa, nadie pensó tampoco aquella noche, mientras oía desde la cama los silbidos del viento en los algarrobos del campo, que agitaban con furia su ramaje siempre verde, dónde habrían ido a esconder sus cuerpecillos menudos aquella mujercita de zagalejo

rojo, lleno de remiendos y corto de medida, y aquel hombre delgado, apenas envuelto en una capa verdosa y llena de manchas.

El asombro fue grande cuando, dos días después, apareció de nuevo el de la capa en la iglesia, a tiempo que el señor cura salía de decir misa. Venía a pedir auxilio para su compañera, atacada de un gran frío y de unos dolores que no la dejaban sosegar hacía veinticuatro horas. El cura, hombre sencillo, cristiano práctico, tan poco elocuente en el púlpito como activo y decidido a la cabecera de los enfermos, apenas sí tardó cinco minutos en tomarse el chocolate y emprender el camino, guiado por el forastero. Al pasar por la barbería, llamó al practicante; y a falta de médico (que aquel día estaba de viaje, en la capital próxima), se lo llevó consigo, para lo que fuese menester. La caminata era mediana. Había que ir hasta uno de los barrancos que desembocan en el mar, a bastante distancia del grupo principal del pueblo, algo retirado de la orilla. Allí, en una cueva abierta por industria de las aguas y de la mano del hombre juntamente, en la blanda caliza, yacía la enferma sobre el duro suelo. No tuvieron los visitantes que poner a prueba su ciencia. Bien claro se vio al momento que aquello era una pulmonía de las de colmillo retorcido, y el médico declaró al día siguiente que no había que pensar en mover a la enferma del pueblo.

La enfermedad duró muchos días, la convalecencia todavía más; y en todo ese largo y doloroso proceso, creóse por la fuerza misma del roce continuo tal lazo de familiaridad entre los forasteros y los villamarinos, que la desdichada pareja se quedó ya en Villamar, como la cosa más natural del mundo, sin que a ellos se les ocurriese continuar sus peregrinaciones, ni a los vecinos que hubieran de continuarlas. Eso sí, en cuanto recobró la salud la forastera, se acabaron las visitas de las comadres, y quedaron entregados a sus propias fuerzas el de la capa y la del zagalejo. La curiosidad pública quedó satisfecha con saber que eran andaluces y casados. Acomodáronse ellos en otra cueva de las que a orillas del mar, en el mismo cabo que resguarda el puerto del Levante, se abren, a lo largo de la cuesta que baja hasta la playa; y buscaron con qué vivir. Ella —Martina— se dedicó a remendar redes. Él —Joaquín— ayudó a los pescadores a sacar el copo, a varar las barcas, a ponerlas a flote, y recibía en pago, las más de las veces, puñados de boquerones, de sardinas, tal cual pescadilla, salmonete o pulpo, y rara vez

dinero. Con esto iban tirando, tirando, sin pedir nada a nadie, y en una incomunicación estrecha con el resto del vecindario para todo lo que no fuesen las relaciones comerciales que les daban de comer.

Precisamente aquel invierno fue de los peores. Soplaron con frecuencia los Levantes, y el mar se puso tan malo uno de los días, que dos *parejas* zozobraron, ahogándose la mayoría de los tripulantes. La consternación fue enorme en Villamar. Acudieron a la playa las mujeres, dando enormes gritos y llorando sin consuelo. Los hombres que por no estar dedicados a la pesca si no a la labranza habían permanecido en tierra, y los mareantes que habían logrado llegar a puerto, aguardaban, impacientes y nerviosos, a que el mar calmase o arrojara los cuerpos de los ahogados, después de pasearlos por la inmensa bahía amenazadora y tétrica. Y entonces se vio una cosa singular: Martina y Joaquín, pálidos como difuntos, saltándoles las lágrimas, salieron de su cueva, se mezclaron a los grupos y prodigaron por todas partes palabras de consuelo, que les salían del fondo del alma, que los unían estrechamente, en aquel doloroso trance, a las gentes de quienes recibieran meses ha muestras de caritativo interés. Nadie se mostró más diligente que ellos en acudir al ataque nervioso de la una, al desmayo de la otra, a la desesperación de todas, yendo y viniendo de aquí para allá, de la playa a la barbería en busca de calmantes, de los grupos de mujeres a los de hombres, preguntando si hacía falta algo, ofreciéndose a cada momento, enterándose de quiénes eran los náufragos y si había esperanza respecto de algunos. Y en medio de los transportes de dolor, más exagerados y sin medida en la gente rural que en la ciudadana, maravillaba ver aquellos dos pobretones, serenos a pesar de su evidente emoción, llorando silenciosamente y tratando de servir a todo el mundo.

Pasado aquel día, el matrimonio volvió a su incomunicación con el resto de los vecinos, para todo lo que no fuese buscar trabajo. Veíaseles siempre tristes, metidos en su cueva si hacía mal tiempo, o sentados en las rocas en lo alto del cabo, si la temperatura lo permitía, descansando de las faenas, cara al mar. Una excepción hizo Martina, y fue asistir a todas las misas y rezos que se dijeron por entonces en sufragio de los ahogados. Entraba en la iglesia, acurrucábase en un rincón y salía la última, sin hablar palabra como no la interrogasen directamente. Su apocamiento y humildad eran

cada vez mayores; y su corta estatura parecía ir disminuyendo, como si el cuerpo se replegara sobre sí mismo. Tan sólo se notó que su voz, siempre dulce y acariciadora, hacíase más suave, como más fraternal e íntima, cuando contestaba a la tía Clavellina, desdichada madre a quien el mar había arrebatado dos hijos en el último naufragio. La tía Clavellina era mujer de pocos alcances; y aunque allá, allá, le cosquillease un poco en el alma aquel acento amoroso, que parecía buscar correspondencia de afecto y desahogo de penas, como no sabía definirse estas cosas, se contentaba con sonreír de vez en cuando, en medio de su dolor. Pasó el invierno y pasaron la primavera y el verano, espléndidos de sol, próvidos y brillantes en el campo y en el mar, que cubría sus ondas de un azul limpísimo con centelleos de oro, brincadores y deslumbrantes. El recuerdo de la catástrofe invernal iba borrándose en los que no sufrieron pérdidas, llamados fuertemente a la vida, a sus preocupaciones y sus goces, por la sugestión poderosa de aquella naturaleza pródiga, sensual y alegre. Pero los de la cueva no variaron su método. Parecía pesar sobre ellos el naufragio con la pesadumbre de todas las penas reunidas.

Finalizó con esto octubre; y el mismo día 31 por la noche presentóse Martina en la casa rectoral.

—¿Qué trae usted por aquí? —preguntó el señor cura.

—Señor, dijo ella mirando a todos lados, como si temiese ser oída. Quisiera me dijese cuánto vale un responso.

—¡Un responso!

—Sí, señor cura. Pasado mañana es el día de Difuntos y quiero pagar un responso...

—Pero vamos a ver, entendámonos. Lo que usted querrá es una misa...

—No, señor, no; un responso, allá en el mar, para los ahogados...

Sin poder contenerse, rompió en llanto agudísimo.

—¿Qué le pasa a usted? ¿Qué es eso? —exclamó el cura levantándose y acudiendo a ella.

—Nada, señor. No se apure... Dispénseme... Todos tenemos nuestras penas, nuestros muertos queridos... Yo soy una pobre; pero vea, fui reuniendo todo el año para el responso...

—¿Murió alguien de su familia en el mar? —preguntó el cura interesado, no sabiendo explicarse aquel deseo y aquella elocuencia desusada en Martina.

—¡Sí murió!... ¡Murió mi hijo, el hijo de mis entrañas!

Y sollozando, convulsa, contó la historia, el terrible drama ocurrido en el Estrecho de Gibraltar con la barca de pesca en que iban el padre y el hijo.

—No se le pudo salvar, señor cura. Joaquín luchó con el mar..., quería ahogarse con él o librarlo... Las olas me trajeron medio muerto a mi marido...; pero a mi hijo, ¡a ese no le vi más!

—Nunca me dijo usted nada, Martina. ¿Cómo no me contó usted su pena antes de ahora?

—¡Ay, no, señor cura!... Ni la diga a nadie. Joaquín no puede oír hablar de eso. El recuerdo le mata, le va matando poco a poco; y yo callo, como si no tuviese memoria para mi hijo, para que viva lo único que me queda en el mundo... Si él notase que aquí saben nuestra desgracia, que saben cómo él no pudo salvar a nuestro Pepe..., ¡se moriría, señor cura, se moriría!

Cuando más serena, enjugadas las lágrimas, se levantó Martina para marcharse, preguntó de nuevo:

—¿Cuánto vale el responso, señor cura?

—¡Vaya, vaya con Dios! No hable usted de eso. Responso le habrá por todos... Los nuestros y el de usted, todos son hermanos.

Amaneció el día de Difuntos con el cielo brumoso, muy cargado de nubes obscuras en el horizonte. El mar, de aparente quietud en el centro de la bahía, enviaba a la playa olas que estallaban con gran ruido sobre la arena y las rocas. Cuando avanzó hacia ellas el señor cura, precedido del sacristán con la cruz alzada, la gente se agrupó a la orilla, entre las barcas y los botes varados. Nadie faltó, unidos todos por un sentimiento común en que se fundían el recuerdo de la catástrofe pasada, el temor de las venideras y el fondo de piedad que hay siempre en los corazones sanos. Acudieron las mujeres, viudas, huérfanas, madres a quienes el temporal arrebató lo más querido. Mezclados con ellas, los pescadores curtidos y graves, llenos de fe y de resignación ante las contingencias de un peligro que la lucha por la vida hace inevitable, y los labriegos de tierra adentro, que miraban el mar con esa mezcla de temor y de indiferencia que sienten los que no bregan con él y no saben

sus traiciones. Martina y Joaquín acudieron también. Ella, con su libro de rezos en la mano —un libro sobadísimo y mugriento, que Dios sabe cuántos años contaba— vino a colocarse junto a la tía Clavellina y se arrodilló desde luego. Joaquín, más pálido que nunca, haciendo esfuerzos para no llorar, se puso al lado del tío Roque, un lisiado veterano del Callao, que arrastraba aún su viejo uniforme de marino con ayuda de muletas.

Grave silencio reinó en la playa, y sobre él elevóse ronco y profundo el romper de las olas, que parecían querer invadir la tierra. El nublado del horizonte, remontándose, entristecía más y más el cielo, enfriando todos los tonos, plateando las luces y encogiendo los espíritus. Sonó la voz del cura, solemne, tranquila, pidiendo misericordia para los muertos... El agua bendita cayó sobre el mar, mezclándose a la espuma salada que el viento esparcía a todos lados, como polvillo tenue de una nevera... La gran preocupación de la muerte inundó todos los corazones. Y en medio de la postración general, vióse levantarse a Martina anegada en lágrimas, vacilante, y abrazar estrechamente a la Clavellina mientras murmuraba a su oído, sin poder contenerse:

—¡También, también ahí tengo yo un hijo!

RAFAEL ALTAMIRA

«Cartas de Hombres. Intimidad», 24 de abril de 1899, nº. 904, pp. 270 y 274.
(De Juan Plebeyo a Julia de Uceda)

«Lo que más me apena de toda tu carta es que declares no entender la mía, es decir, no explicarte mi estado de ánimo, mis tristezas, mi desilusión. Sí, ya está dicho, mi desilusión.

»Cuando yo era niño, tenía en mi pueblo muchos camaradas, condiscípulos de escuela. A no pocos me unía ese lazo estrechísimo que produce la edad casi uniforme, la comunidad de ideas, de anhelos, de ilusiones del mundo, el revuelo de fantasías sentido a la vez por todos, comunicado con misterio en interminables confianzas, en que el íntimo bullir del alma de cada uno se aviva al contacto de la fiebre de los demás. Luego marché lejos; estuve ausente algunos años. Unos me escribían de tarde en tarde, otros no. Yo seguía figurándomelos como antes, los creía ver siguiendo la misma curva que mi espíritu seguía, cambiando unas ilusiones por otras, la niñez por la juventud, pero siempre abierto el espíritu al ideal y el corazón al calor de las intimidades amistosas. Al cabo volví allá, vi a muchos de ellos, fui a buscarlos con emoción honda, como quien evoca recuerdos queridos, deseando renovar aquel afecto hondo, esencial, de otros tiempos, aquella comunidad de espíritu que nos hacía vernos unos a otros como inseparables compañeros de viaje en el mundo, marchando unidos por una misma preocupación a la conquista de las ilusiones. ¡Qué desencanto…! Muchos me querían, demostraron quererme de veras, se alegraron de volverme a ver; pero ¡de qué manera tan superficial, con qué falta de calor! Había un abismo entre aquello y lo de antes. Para ellos, la vida, lo principal, era ya otra cosa: los negocios, la política, el mundo... Nuestra amistad, un detalle, un momento episódico, en que se piensa de vez en cuando, en los ratos de ocio, de respiro, que dejan los demás cuidados... No me entendían cuando les hablaba de nuestra vida propia, de lo que era especial nuestro en aquellos días fogosos de la adolescencia. La vida interior se les había escapado, la habían dejado apagar, o llevaba sobre sí tanta ceniza de pequeñeces exteriores, que no calentaba ni aun removiendo la cubierta. Pronto me convencí del cambio. Ellos eran otros: hablábamos idiomas distintos. ¡Y sin embargo, muchos de ellos se hubieran atropellado por hacerme un favor, de esos que hacen todos los hombres buenos!

»La misma desilusión, vida mía, tengo contigo, y ¡con cuánta pena la confieso, me la revelo a mí mismo! Me parece imposible que no veas esta diferencia que yo hallo de mi Julia de hace unos meses a mi Julia de hoy, y que pienses en disminuciones de mi cariño, en cansancios de mi culto a ti. Por el contrario, te adoro como el primer día, digo mal, mucho más, porque el amor verdadero y firme se acendra con el tiempo, con el roce, con la penetración de las almas..., y también con las penas.

»Entonces, oigo que me preguntas, ¿qué te pasa?, ¿cuál es el motivo de tu desasosiego? ¿qué fundamento tienen las cavilaciones que te atormentan? ¿Cómo dices que soy ahora menos tuya, cuando me ves cada día más tierna, más apasionada de ti? ¿No te dicen nada mis cartas?

»Sí, sí; me dicen, de prisa, de prisa (en los pocos momentos que tu vida agitada te permite dedicarme), que no me olvidas, que me quieres, que tu afecto personal sigue viviendo, a pesar de todo. Pero ya no es para ti, no puede serlo, lo más grande, lo más *presente* a tu atención, a tu pensamiento. Acuérdate cómo eras cuando te conocí y cómo te hice yo, yo, por la fuerza de mi cariño. Todo tu tiempo, todos tus cuidados, eran para el mundo; vivías para los demás, en la calle, en las reuniones, en los teatros, atropellando las horas, disipando tu tiempo, saliendo siempre afanosa de casa para ir a cien partes donde los tuyos, tu mundo, se divertía consumiendo la vida en pequeñeces, en futilidades; y volvías ya tarde, rodeada de tu familia tan fatigada como tú, para dormir un sueño profundo, letárgico, y comenzar de nuevo al otro día la fiebre de vuestra existencia. Ni un momento de descanso, de recogimiento para pensar en ti propia, para vivir con tu espíritu –que es lo más alto y hermoso que tienes–, para sentir la delicia inmensa de la intimidad, de la hermandad de alma con alguien, de ese perfume delicadísimo de la conciencia que sólo se exhala en el retiro, en el alejamiento de lo externo, y que se disipa al contacto del mundo de los *ajenos* (que son los más), y que es indispensable como contrapeso de lo que las pequeñeces de la vida de afuera nos comen de tiempo y de atención, así como para encontrar, de vez en cuando, lo más hondo, lo más elevado de nosotros mismos.

»Comprendí en seguida que el afán con que te entregabas a tan inútil derroche de vida era un engaño para ti propia. Tu espíritu

inquieto, deseoso de algún motivo grande que lo alimentara, no habiéndolo encontrado en la sociedad aristocrática en que naciste, te arrastraba, de desengaño en desengaño, pero también de ilusión en ilusión, a través de aquel torbellino malsano de cosas que no te satisfacían, y que te iban consumiendo, secándote el corazón, desequilibrándolo, haciéndote creer a ti propia que eras menos buena de lo que en verdad lo eres.

»Me bastó llamarte a tu propia intimidad, poner delante de tus ojos el verdadero retrato de tu espíritu, para que rápidamente comprendieras el enorme engaño en que vivías. Revelóse a ti misma la verdadera esencia de tu carácter, y viste con horror el vacío de tu existencia llamada a más nobles ocupaciones. La dulzura exquisita y calmante del sentimiento del orden, de la regularidad, que no pueden comprender muchos de los hombres de hoy —de los que están, como ahora se dice, «desequilibrados» y padecen el apetito de lo raro, de lo anormal, de lo prohibido—, brotó en lo profundo de tu conciencia como raudal riquísimo de frescas aguas. Empezaste a vivir para ti misma; y en ese retorno a tu intimidad, te hallaste conmigo, que así te amaba, que así te traía a mí, verdadera, sólidamente. Y tú me devolviste con creces aquella delicia de poseer un rinconcito de vida propio, que yo te había enseñado; un rinconcito secreto, cerrado a los demás, a los importunos, a los curiosos, con muros más altos y más continuos que los de las casas árabes, donde se puede amar de veras, con sinceridades que se asustan de las miradas del mundo, pero que son la flor más delicada del amor. Entonces creí que tú serías mi compañera en la vida, la diosa de mi hogar futuro, el centro de lo más personal que en este mundo podemos obtener, a condición de no abrirlo a los cuatro vientos, para que curioseen en él los indiscretos.

»Y ahora, ya no eres esa; ya te siento otra vez cogida por el engranaje del mundo, sin mirar para adentro de ti misma, viviendo para los otros, para los mismos que, en substancia, nada te importan. ¿Qué más da que me quieras, si me quieres con prisas, pensando en otras cosas, dándome la superficialidad de tu espíritu, porque no tienes sosiego para dejar que surja en ti la voz de la intimidad real del afecto, si no puedes, al cabo, sentir hondamente, con profunda remoción de todo tu ser? Para llegar a una comunión perfecta de alma, se necesita tiempo, reposo, olvido completo de lo

extraño. Hay que limpiar la inteligencia y el corazón de todo otro cuidado, para dejar sitio al que importa, y esperar a que se apodere de nosotros y nos domine. El verdadero amor —que está en eso— es como la inspiración de los poetas, el verbo nuevo de los grandes hombres: nunca brotó ninguna idea original en los turbados por otros afanes; para hallar la intensidad de la emoción, ha de recogerse el espíritu, contemplarse a sí propio, sin intermediarios ajenos. Las grandes ideas, los sentimientos dominadores, gozan, como los cuerpos materiales, de la condición de la impenetrabilidad. Si encuentran el sitio ocupado, retroceden; y su momentánea aparición, relámpago lejano de fuego que no abrasa, sólo da la ilusión de que están allí presentes.

»No puede satisfacerme que me quieras así. Tu alma distraída nada me dice. Quiero tu intimidad, quiero ser en tu vida interna algo esencial, lo que era antes. No me conformo a ser una cosa más en el torbellino de las muchas externas que llenan tu tiempo, sin penetrar en tu espíritu; verdad es, rozándolo apenas, pero impidiéndole que se entregue abiertamente a dar fruto propio, a espaciar la riqueza de su emoción íntima.

»Querer de otro modo, es puro engaño. Cuando no ocupa el lugar escogido en nuestra alma, el amor es una sensación más; y de esas está lleno el mundo. Lo verdaderamente humano es más alto, y quien no pueda llegar a ello no sabrá nunca lo que es amor. ¿Por qué te empeñas en ser menos de lo que puedes ser en la vida? ¿Por qué rehúyes uno de los más grandes y más nobles placeres que pueden estremecer el alma humana?

»Vuelve en ti, amada mía; deja a los otros que se disipen en exterioridades sin finalidad. Entra en ti propia, y en el sagrado de tus más puras y vivas intimidades hallarás de nuevo la vida real, la única que merece vivirse».

RAFAEL ALTAMIRA

«Tipos levantinos. *Afanes*», 7 de mayo de 1900, nº. 958, pp. 300-302.

A los que se guíen tan sólo por los nombres que llevan las cosas, extrañará sin duda la afirmación de que en nada se parecen la Huerta valenciana y la lucentina. La primera es rigurosamente huerta... de hortalizas; la segunda es un inmenso bosque de almendros, olivos, higueras y algarrobos, cortado de vez en cuando por bancales de viña, y en que la mies se siembra, por lo general, a la sombra de los árboles. Añádanse a estas diferencias la del agua, abundante en la llanura valentina, escasa en la otra hasta el punto de faltar, a menudo, para beber, y fácilmente se deducirá que en nada se parecen las dos huertas. Pues de igual modo puede decirse que en nada se parecen los huertanos de una y otra región. El lucentino es un ser muy complejo, en quien suelen juntarse aptitudes y funciones muy variadas, mitad labrador y mitad marinero las más de las veces, dotado de asombrosa movilidad que tan pronto lo tiene pegado a su terruño como sudando la gota gorda en los campos argelinos o en las mesetas castellanas.

No quiere esto decir que falten ejemplares caracterizados de una especie determinada, bien definida y sin mezcla. El tipo genuino del labrador enamorado de la tierra, codicioso de trabajo y ganancia, idólatra del riego y de la propiedad, suele presentarse con gran pureza a los ojos del observador; y precisamente de uno de ellos quisiera hoy hablarte, lector querido, aunque sólo sea para que, comparándolo con otros que tú conoces, admires la variedad riquísima de ejemplares humanos que cría nuestra tierra.

Comenzaré diciendo que el tío *Afanes* —jamás se puso apodo tan cierto— era un hombrecillo de menos que mediana estatura, nervioso, seco y duro como un roble, chupado de cara y tan tostado de piel, que muy a duras penas se le podía clasificar de primera intención como perteneciente a la raza blanca. La magrura excesiva y el color obscurísimo del tío *Afanes*, atribuíanlos por lo general sus convecinos al trabajo incansable en que, desde mozo, consumió aquél sus fuerzas, y a los muchos soles que le habían caído sobre el cuerpo en pleno campo, año tras año; pero no faltaban maliciosos que achacaban buena parte de la culpa a la inverosímil sobriedad con que se alimentaba el laborioso *Afanes*, sobriedad que no se explicaba precisamente por la falta de medios. Pudiera suceder que

en este punto la malicia abultase mucho la realidad de las cosas, por ser la sobriedad virtud —o por lo menos, hábito— muy frecuente y aun característica en los huertanos, sobre todo si se les compara con los labradores de otras tierras; mas como también es posible que acertara, dejaremos para más adelante la investigación concienzuda de este punto, sin decidirlo por ahora.

Lo que ha de darse por enteramente averiguado es que el tío *Afanes* comenzó a trabajar desde niño; y como en aquel entonces no estaba la huerta tan roturada y plantada como hoy día, el instinto profesional que ya se revelaba en el muchacho lo llevó a buscar en otras regiones pasto a su inquieta y celosa actividad. Educóse, pues, el tío *Afanes* en las labores campestres bajo cielos distintos de los de su tierra. Sirviendo a un acaudalado propietario de viñas, estuvo en Jerez, ejercitándose en el cultivo de la rica uva que da luego el oloroso y reconfortante zumo celebrado del mundo entero. Fueron estos los mejores y más regalados años del tío *Afanes*. Comió bien, aprendió mucho y vio cosas jamás soñadas por los huertanos lucentinos; y como ya brotaban en el espíritu de nuestro mozo las sanas tendencias del ahorro, trájose para casa algunos cuartejos con que proveer a nuevas cargas domésticas con que ya empezaba a soñar.

Pero nada hay más relativo que la riqueza; y la despierta actividad de *Afanes* no era de las que se duermen sobre los laureles precoces, de escasa vida casi siempre, y muy en particular cuando nacen en el huerto de los pobres, que no tienen más defensa contra el hambre que el trabajo asiduo. Entró *Afanes* en el gremio de San Marcos con gran facilidad, no obstante la fama de genio agrio y duro que empezaba a formarse alrededor de su nombre; y a poco volvió a expatriarse, aunque de muy diferente modo que la primera vez. Comenzó por alistarse en las cuadrillas de jornaleros que anualmente salían para la Mancha superior, la Alcarria y Castilla la Vieja, con objeto de trabajar en la siega y en otras labores del campo, en calidad de simple peón, y no tardó en señalarse como uno de los más celosos y asiduos en la faena propia, así como de los más intransigentes para las flaquezas de la ajena. La fuerte solidaridad y la indispensable condición de honradez en las relaciones del trabajo que distinguen a esas compañías de braceros, le llevaban a ser tan caritativo con los que sin culpa se inutilizaban, como rígido con los que maliciosamente eludían la carga. Más subordinado respec-

to de los caporales no lo hubo nunca, ni más celoso tampoco del mantenimiento de la disciplina social. Su voto en las deliberaciones iba siempre a favor de las opiniones ordenancistas. Su divisa era que quien quiere comer ha de trabajar, y odiaba con todas sus fuerzas a los holgazanes. Sufrido, callado, dispuesto siempre a la faena, estaba seguro de hallar todos los años contrata ventajosa con que le solicitaban los mayorales. Jamás se le vio armar pendencia ni excederse en la bebida, que no probaba más que a las horas de comer. Como muchos genios vivos y arrebatados, no era camorrista, aunque contestaba duramente cuando se le provocaba. Su deseo más vivo era que le dejasen trabajar, que no le perturbaran en sus ocupaciones. Indiferente al sol ardoroso de las tierras castellanas, veíasele avanzar con paso seguro, invariable, por los campos de mieses, moviendo la reluciente hoz que iba segando manojos y manojos de espigas.

Bajo el ancho sombrerón de palma que brillaba con dorado tan vivo como el de las espigas, desaparecía casi el reducido cuerpo del segador, encorvado, humeante, regado constantemente por el sudor que caía en chorros sobre los surcos; y el tostado rostro, los brazos denegridos, resaltaban aún más su nota obscura entre el blanco de la camisa y el amarillo de los trigos y cebadas. Cuando terminaba el trabajo y llegaba la hora de la comida, *Afanes* distinguíase también por sus conocimientos culinarios recogidos en la época jerezana; y entre bocado y bocado, si le acompañaba el humor, entretenía a los compañeros con cuentos que sabía referir con especial gracia. Merced a todas estas buenas cualidades, olvidábanse o se le perdonaban a *Afanes* ciertos defectillos que de día en día se le iban acentuando, relacionados todos ellos con la escasa espontaneidad que revelaba en convidar a los amigos o excederse en gastos superfluos de taberna y otras diversiones.

Durante varios años siguió haciendo igual vida, emigrando periódicamente de la tierra, consumiéndose en aquel duro trabajo de labriego pobre, cada vez más ajeno a todas las demás cosas del mundo y más seco, acecinado y sobrio. No dejó las llanuras manchegas y castellanas sino para trasladarse a los atrasadísimos campos de la Argelia, buscando mayor provecho. La demanda de segadores era entonces grande; y de Alicante, Murcia y Almería pasaban el mar continuamente numerosos grupos de braceros, que

iban dejando en la costa africana amplio sedimento de población colonizadora española. *Afanes* nunca pensó en quedarse por allá: era de los que volvían, terminadas las labores, después de haberle sacado jugo a la tierra argelina, soñando siempre con trocar aquellos esfuerzos por un trozo de huerta levantina en que mandar y de que disponer a sus anchas. Con este halagador propósito, *Afanes* multiplicaba su actividad, exageraba el trabajo y las privaciones, no retrocedía ante las más duras y horripilantes tareas. Recorrió toda la región oranesa, llegó a los límites del desierto, abrasó sus pies en la arena estéril y su cabeza en el sol implacable, que parecía irle chupando los músculos, acartonándoselos cada vez más, y renegriéndole la piel, arrugada y vellosa. Cuando volvía de allá con su sombrero de palma, sin afeitar el rostro, despechugado, arrastrando alpargatas de tomiza, en la mano la nudosa cayada y atravesada en la faja la hoz medio consumida de tanto uso, parecía un escapado de las cábilas marroquíes, pronto a caer de rodillas en el polvo blanco de la carretera, para rezar sus oraciones musulmanas vuelto hacia Oriente.

Y sucedió que con tanta privación sufrida y tan dura experiencia de lo que cuesta ganar los ochavos para conseguir la apetecida propiedad, fueron creciendo en él los primitivos instintos de ahorro y exagerando la sobriedad y miseria de la vida; al paso que el antiguo principio económico de la necesaria correspondencia entre el trabajo y el derecho a la alimentación, tomaba en él caracteres de dogma inflexible, cuyas consecuencias domésticas llegaron a ser insoportables.

Bien se vio así en cuanto *Afanes* convirtió su vida al tipo sedentario. Compró una casucha de mala muerte, próxima a la montaña, y tres tahúllas de tierra con algunos almendros y algarrobos, todo ello muy descuidado y falto de cultivo. Pero *Afanes*, que era la diligencia y la habilidad suma, en poco tiempo mejoró casa y campo. Cavó profundamente la tierra, la abonó lo más que pudo, limpió de leña los árboles, injertó varios que eran de mediana calidad y preparó su sementera de cebada, que prometía ser excelente. Como la tierra no era mucha y el tiempo daba para todo, *Afanes* buscó jornal en la Huerta; y su celo y destreza conocidos le procuraron en todas partes labor. Aunque no la hubiese en el campo, no holgaba nuestro héroe. Dedicábase entonces a fabricar cordelillo y soga de

esparto, que ora vendía, ora trocaba por pan y otras especies en el mesón o en la tienda de ultramarinos. Pero lo curioso era la atribución que él hacía de estas ganancias. Individualizándolas con un egoísmo feroz, si eran de dinero, las guardaba en su arca; si eran de materias alimenticias, las utilizaba para sí propio. Según sus principios económicos, la mujer tenía obligación de ganarse la comida, no mediante la ayuda que suponen las faenas domésticas, sino por trabajo que se resolviera en producto cambiable. Y eran de ver los apuros de la pobre aldeana que, levantándose al amanecer para picar el esparto, no tenía punto de reposo si quería comer, todos los días pan blando (de cebada casi siempre) y salazón vieja. Verdad es que *Afanes* daba ejemplo de sobriedad. Desayunábase, aunque no todos los días, ni mucho menos, con una taza de café o de algo que llevaba ese nombre. A las doce tomaba una cebolla y un tomate, o un pedazo de bonito, con media libra de pan y unos tragos del vino de la tierra. Por la noche hacía un simulacro de comida formal, con algo de arroz o unas sopas de ajo. La carne jamás entraba en aquella casa; los huevos que daba el corral se vendían a los pudientes, y el pescado sólo se probaba cuando iba a precio ínfimo, o cuando era producto de la industria de *Afanes*, que también de vez en cuando se entretenía en echar la caña o el sedal en la costa mediterránea, en busca del sabroso salmonete, de la dorada o la lisa.

Conviene decir que jamás hizo *Afanes* declaración expresa de sus principios económicos; pero usaba de un ingenioso procedimiento que infaliblemente daba el mismo resultado. Siempre que entregaba a su mujer dinero para compras, hacíalo en cantidad tan tasada que sólo podía servir para las necesidades de una persona. Y subrayando la acción decía:

—Cómprame tal o cual cosa.

Nunca dijo:

—Compra.

Y aunque también es cierto que no hizo a su mujer intimación alguna para que se las buscase por su cuenta, la consecuencia de aquellos hechos y palabras era tan lógica e irremediable, que no hacía falta explicarla.

En este divorcio económico vivieron algunos años, sin tener hijos, por fortuna. Al cabo, la mujer, consumida por el excesivo trabajo y las muchas privaciones, se murió.

Afligióse el viudo, como era natural y exigido por las conveniencias sociales; pero al día siguiente se presentó en casa del cura con ánimo de preparar nuevo enlace.

Quedóse el padre de almas asombrado de tamaña frescura.

Aunque el cura ya era viejo y estaba habituado al cálculo y la frialdad con que los huertanos tratan casi siempre los asuntos que en el mundo burgués se llaman «amorosos», parecióle aquello el colmo de la desaprensión.

—¡Pero hombre, tienes alma para pensar en casarte al día siguiente de morir tu mujer!

—Hágase cargo, señor cura, contestó *Afanes*, que un hombre solo no puede gobernarse bien... Yo no tengo familia... ¿Quién cocinará en mi casa y me compondrá la ropa?

—Ya me hago cargo; pero no veo que corra tanta prisa. Tú tienes primos, con quienes podrías arreglarte por de pronto.

—No me gusta molestar, señor cura. Cada cual tiene sus costumbres, yo no puedo gastar mucho, y a saber, en casa ajena, lo que tiene uno que sacar para que no digan...

Comprendió el cura que *Afanes* venía bien decidido y que no era posible convencerle.

—Entonces, ¿qué? ¿Vienes a pedirme consejo, a que te busque novia? —preguntó echando a broma el caso.

—No, señor —dijo *Afanes*—. La tengo buscada ya.

Y así era en efecto.

La nueva mujer tuvo pronto hijos, y pareció que *Afanes* se dulcificaba un poco en sus rigores administrativos. Pero la enmienda fue de breve duración. La natural sordidez del labrador se impuso a todo otro sentimiento, y las cosas volvieron a su antiguo régimen. Los retoños se criaron a la buena de Dios, y *Afanes* no dio otra señal de los ahorros que su gran economía debía producir, que la compra de dos tahúllas más, contiguas a la casa. Hizo de ellas huerta de patatas, habas, tomates, judías, calabazas y melones, según la estación; y celoso de su cosecha, después de pasarse el día trabajando, velaba por las noches, con la escopeta al brazo, o se tendía sobre un margen, al lado de las plantas, atento al menor ruido.

Cualquiera otro se hubiera muerto a los pocos meses; pero el tío *Afanes* era duro como una roca. Ni mojaduras, ni relentes, ni vigilias, ni sordideces en la alimentación podían con él. No así con los que le rodeaban. Quedóse viudo de nuevo y con dos hijos, ambos varones, el mayor de los cuales ya le ayudaba en el trabajo, no obstante ser todavía un niño. Por tercera vez casóse *Afanes*; y aunque se le presentaron unos dolores de reuma que le hacían sufrir mucho algunas temporadas, y los años le encorvaron el cuerpo, cada día más enjuto y requemado, no se dio por vencido; y sus tierras siguieron siendo envidia de todo el vecindario por la pulcritud del cultivo y el rendimiento de los frutos. De sistema alimenticio no cambió, por más que la vejez pidiera mejores cuidados. Parecía más bien que se le aumentaba la sobriedad de día en día.

Cierta noche lo hallaron muerto junto al melonar. Lo levantó en alto uno de los vecinos. Pesaba menos que un pájaro. En el arca encontráronle un saquito con onzas *y* duros.

RAFAEL ALTAMIRA

«La romería», 28 de enero de 1901, nº. 996, pp. 76 y 78.

I

Como era natural, Félix se aburrió mucho los primeros días. Para ser exactos, mejor sería decir que se abismó más y más en aquella profunda melancolía que lo tornaba indiferente a todas las cosas, y que sólo sabía sacar, de la Naturaleza y de los hombres, notas tristes, motivos de amarga y desilusionada reflexión. Verdaderamente, el caso no era para menos. Figuraos un muchacho en la flor de la edad, herido por cruelísima dolencia cuyo carácter él ignoraba, pero cuyos efectos no dejaba de sentir, moralmente sobre todo, y a quien, por razón terapéutica, se arranca de la corte —tan llena de encantos para la juventud— y se le aísla en una aldea cantábrica, rica en bellezas naturales, pero desnuda, o poco menos, de esos atractivos de la vida social con que seduce la compleja vida de las grandes ciudades.

A Félix le entristeció aquel paisaje, aquel cielo pocas veces claro, aquella soledad de espíritu que le rodeaban. Su nodriza —en cuya casa fue a parar— desvivíase en obsequios, en cuidados, en finuras culinarias, dirigidas a despertar el reacio apetito del «niñín» descolorido que venía a recobrar salud. Pero Félix ni comía ni se solazaba. Refugióse en la intimidad de algunos libros que llevara y que leyó dos y tres veces; pero al cabo vino la fatiga mental, y rechazó también los libros. No tenía ganas de escribir. Reíase ahora de sus escarceos literarios de adolescente, que se le antojaban ridículos y vanidosos. A su padre —única familia que le quedaba—, retenido en Madrid por la fiebre de los negocios que a Félix repugnara siempre, puso dos letras noticiándole su instalación en Robledales, y nada más.

Pero a medida que la lectura le repugnaba, le fue ganando la Naturaleza. Le subyugó sobre todo una noche cuando, apoyado en la baranda de la *solana*, entreteníase en oír el rumor de la marea ascendente, que iba llenando la ría con un fuerte glu glu coreado por el hervir de las olas en la vecina barra. Estaba el cielo obscuro, entoldado; pero de entre las hendeduras de las nubes escapábase el tenue resplandor de la luna menguante, que iluminaba el agua levemente, destacándola, como una inmensa cinta plateada, del

fondo sombrío de la ribera fronteriza, cubierta de bosque. Junta al muro de contención de Robledales balanceábase una lancha bonitera, con su farol de luz rojiza, y sobre cubierta veíanse los bultos indefinidos de los pescadores, que charlaban en voz baja, con aire que a Félix le parecía misterioso. De pronto, sopló una ráfaga de viento que esparció rápidamente por el agua un rizado suave, obscureciéndola el brillo; y de las nubes comenzó a caer ligerísima lluvia, callada y fresca... La melancólica poesía de aquel paisaje entre nieblas acomodábase bien con el alma tristona de Félix y despertó en ella nuevos deseos. Con la febril impaciencia de todos los nerviosos, esperó el mañana con sueño agitado y quebradizo.

Muy temprano ya, paseaba Félix por el río en una lancha que manejaban dos rapaces, hijos de la nodriza. El sol brillaba francamente en un cielo sin nubes, dando extraordinaria brillantez al panorama. Se le antojó entonces a Félix ir a Pedrosa, la aldea fronteriza de Robledales, asentada a la entrada misma de la ría sobre un terreno arenoso que el mar aumentaba año tras año, regalando a los pescadores una hermosísima playa, desierta casi siempre.

Aquel día no lo estaba. Tras un promontorio de arena, divisó Félix una como a modo de tienda de campaña aderezada con lienzos blancos, sujetos por largos varales de castaño todavía medio cubiertos de hojas. Como los indígenas de Pedrosa no suelen usar tales requilorios para bañarse, o para estacionar en la playa, picóle a Félix la curiosidad y se fue acercando discretamente por el linde mismo de las olas, como quien busca conchas marinas. Aún no había andado mucho, cuando vio salir de la tienda dos mujeres y un niño. Vestían traje de baño una de aquéllas y el rapazuelo, lindísimo rubio de rizosa cabellera. La otra, cubierta la cabeza por una roja sombrilla, que llevaba inclinada del lado de Félix, no dejaba ver más que el talle y la falda de percal rameado, ligeramente remangada. A pocos pasos del mar, se sentó en la arena, mientras los bañistas, con gran intrepidez, afrontaban las olas espumosas, no sin gritos cada vez mayores, a medida que penetraban agua adentro. Por fortuna, la intrepidez duró poco; y satisfechos de haberla demostrado cumplidamente, la mujer y el niño paráronse a pocas varas de la orilla, sin perder el pie, por supuesto, en evitación de alguna jugarreta del oleaje.

Echóse Félix sobre la arena, afectando mirar los impetuosos movimientos del niño, que no podía estarse quieto un momento; pero, en rigor, tratando de verle la cara a la dama de la sombrilla. La cual no tardó mucho, por cierto, en satisfacer la curiosidad de Félix, torciendo la cabeza para mirar hacia Levante y mostrando una cara en que la juventud parecía luchar todavía con ventaja contra cierta alarmante demacración, que a primera vista pudiera tomarse por signo de prematura vejez. Pero Félix no se dejó engañar. El brillo de los ojos, negros y grandes; la hermosura del pelo sin una cana, y el vivo color rosado que hacía más salientes los pómulos, le dijeron lo bastante en punto a la edad de la desconocida, a la vez que la demacración, más notable cuanto más se reparaba en ella, le impresionaba dolorosamente. «Una enferma», pensó. Y sintióse atraído hacia ella por íntima simpatía, que emanaba de la obscura conciencia de un estado igual, cuya importancia desconocía y aun se negaba a reconocer, bien que su peso le agobiara con grave amargura en las horas de tristeza y soledad.

II

En las condiciones en que se hallaban, así las forasteras como Félix, pronto nace y se arraiga la amistad. Afianzóla el hecho de ser paisanos, que al punto se reveló y que los acercaba en gustos, en recuerdos y en añoranzas. Era en efecto ambas damas madrileñas, madre e hija, solas en el mundo por reciente muerte del marido y padre, preocupadas ambas, en medio de su tristeza, por la crianza del último vástago de la familia, el precioso rubio de rizosa cabellera, resumen para las dos del mundo entero. Parecíalo así, a primera vista: pero Félix adivinó muy luego que la madre llevaba consigo una preocupación mayor, llena de tristezas, de la que era como descanso y consuelo aquella otra del niño, henchida de alegrías y de esperanzas. Con pudorosa discreción la madre nada dijo, y a las preguntas de Félix contestó siempre con vaguedades; pero el joven comprendió bien que Ricarda, la hija, era víctima de grave enfermedad y que la madre sabía la verdad toda. Acercóle esto más y más a las forasteras; y olvidando sus propios males, como si él vendiera salud, consagróse a distraer, a cuidar con mil cariñosas atenciones, a la pobre enferma, que parecía ignorar su estado y que iba recibiendo de aquella vida llena de halagos de la

Naturaleza y afecto como un soplo nuevo de vigor, que la transfiguraba. Atribuyóse Félix este favorable cambio, tanto más aparente cuanto más superficial, y le aficionó a su espontánea tutela, en que hallaba además plena satisfacción a su genio comunicativo en la intimidad, ganoso de confidencias y que sólo sabía gustar de la belleza de las cosas cuando podía comunicar a un tercero sus impresiones. Combináronse así su enfermiza sensibilidad, que propendía al amor de los débiles por romántica dedicación, y aquella admiración de la Naturaleza que cada día le iba ganando más y más, sumiéndolo en éxtasis deliciosos revelándole a cada paso nuevas y sorprendentes maravillas que él iba determinando con trazos fuertes y de pasmosa realidad, sacándolas del vago mundo de sus sensaciones, a medida que las contaba a Ricarda para que en ellas reparase y se solazara. A diferencia de tantos otros hombres, que en sociedad viven del espíritu y solos se dejan penetrar por las cosas, Félix vivía de sí mismo en la soledad, ajeno a todo lo exterior, y únicamente se aguzaban sus admirables facultades imaginativas respecto de la Naturaleza, el vigor de su observación clara y penetrante, la fuerza plástica de su visión interna, cuando podía traducirlas en palabras. Ricarda, por el contrario, sentíase apartada de las cosas cuando Félix hablaba de ellas, y sólo oía la voz de aquel espíritu que se apoderaba de la realidad exterior y la interpretaba con ardiente poesía, más grande que la misma grandeza del campo y del mar. Y así vivieron muchos días, unidos por tantos lazos externos; pero, en rigor, sin entenderse uno al otro, porque sus almas llevaban muy distintos caminos, mientras sus ojos parecían contemplar las mismas posturas de sol que enrojecía las aguas del Cantábrico, las mismas noches de suave luna y horizontes nubosos, el mismo batallar imponente y magnífico de las olas sobre las costas bravas y la playa finísima de Pedrosa.

Y fue cosa admirable que Ricarda, incrédula, como todos los tísicos, de su mal, a medida que pasaba el tiempo fuese trocando los papeles, y pasando de tutelada a tutora, primero con la sospecha de que Félix era el enfermo, luego segurísima de que su acompañante era un sentenciado sin apelación, que se acercaba a pasos agigantados a su fin. Y era verdad que aquellas exaltaciones de espíritu en que Félix caía a cada momento, aquellos arrebatos de imaginación ante las bellezas naturales, aquella ternura sentimental con

que atendía «a la enferma» y procuraba contrarrestar al enemigo con excursiones campestres y marinas, con esfuerzos sabiamente graduados, con mil medios que vigorizasen el cuerpo, le iban a él hundiendo en mayores fatigas, en irreparable flaqueza que cada día le costaba más vencer. Tocóle entonces a Ricarda procurar por Félix, apartarle las ocasiones de desmesurados esfuerzos, corregirle las locuras, detenerle los ímpetus, sin que él diera a tan constante solicitud otra interpretación que la de cortesía y resarcimiento, agradecido de los cuidados que él se obstinaba en prodigar.

Ni por un momento se les ocurrió ni al uno ni al otro pensar en más íntimos afectos que pudieran unirles. Parecía haberse suprimido en ellos el sexo, y Félix con su caridad sentimental y su egoísmo intelectivo, Ricarda con su admiración ingenua y su lástima piadosa, parecían no ver en su compañero más que un prójimo, un hermano necesitado de apoyo y digno de toda confianza.

Muy a menudo niegan los hombres sus estados de conciencia por no reflexionar acerca de ellos, hasta que una circunstancia fortuita, chocando bruscamente con el espíritu, hace saltar de él brillante chispa que lo ilumina plenamente.

Avanzaba agosto con sus tardes ardorosas, sus noches tranquilas y sus altas, bramadoras mareas, cuando Félix fue despertado de su ensueño por una carta llena de insinuaciones que le impresionaron dolorosamente. Avisábale en ella el secretario de su padre de cierta dolencia que había postrado a éste en cama, y dejaba entrever lo conveniente que sería la vuelta del hijo a Madrid. Meses antes, cuando recién llegado a Robledales, la menor indicación de retorno hubiera hecho bailar en un pie a Félix. Ahora le dejaron frío aquellas manifestaciones del secretario. Resistíase, por una parte, a creer en la importancia de la enfermedad noticiada, reacio, como todos los hijos, a la idea de que su padre pudiese morir, al igual de todos los hombres; y sentía además vivamente, en lo hondo del alma, aquel tirón brusco que lo descuajaba del terreno en que tan hondas raíces había echado. Comunicó sus cuitas a Ricarda y su madre. Ambas opinaron que Félix debía marcharse en seguida. Transigiendo con opuestas tendencias de su espíritu, determinó irse, pero demoró el viaje veinticuatro horas.

III

El verano es la época de las romerías en la región cantábrica. Las hay con profusión, casi a diario, con su acompañamiento de cohetes voladores de fuerte estampido, charangas, gaitas, tambores, bailes populares... y borracheras. Los vecinos de Pedrosa son en esto privilegiados: tienen dos romerías. Una para celebrar la fiesta de San Juan Bautista, su patrón; otra dedicada a San Telmo y caprichosamente establecida a mediados de agosto, sin relación ninguna con el día del santo abogado de los marineros. Félix quiso despedirse de Pedrosa y de sus amigas madrileñas asistiendo a esta fiesta, que por su originalidad, por su belleza incomparable, era muy propia para excitar el fondo romántico, la verbosidad grandilocuente del joven. Ricarda y su madre —y muy especialmente el pequeño— acogieron con aplauso la idea, ganosas de presenciar el singular espectáculo. La romería de San Telmo tiene, efectivamente, la singularidad de celebrar uno de sus actos principales, no en tierra firme, sobre la hierba fresca de las praderas, como de costumbre, sino en la ría, sobre el agua de caprichosos destellos y cambiantes colores. La procesión se organiza en lanchas; y por algunas horas la ría, de ordinario silenciosa y casi desierta, puéblase de embarcaciones y despierta sus ecos con cánticos de iglesia, sonoridades de músicas, voces y aclamaciones de muchedumbre.

Aquel año ayudó mucho el tiempo. Tarde más serena no la vieron en muchos años los traineros de Pedrosa ni los vecinos de Robledales. Soplaba el Nordeste lo preciso para templar excesivos ardores del sol, rizando suavemente las aguas que llenaban la ría en magnífica, rebosante marea; y la pureza del ambiente era tal, que las dos riberas dibujaban con limpidez insuperable las masas de sus montes y bosques, hasta los más lejanos, los recodos sombríos de sus valles, las manchas brillantes de los caseríos y el recortado encaje de los pinos y robles que coronan las alturas, sobre el fondo triunfador del cielo azul, exento de nubes. Aunque se movilizaron todas las lanchas de los pueblos ribereños, gran gentío quedó sobre la arena de Pedrosa, reducido a contemplar desde la orilla la original procesión. Distribuyóse la clerecía en varias lanchas, algunos de cuyos remeros llevaban el traje de nuestros marinos de guerra; el pendón y los ciriales iban en otra, y tras ella seguía la más notable y vistosa, la del propio San Telmo, adornada con un lindo bergan-

tín de un metro de largo, cargado de velas y banderolas; venían luego la música, la gaita y el lucido y numeroso acompañamiento. Movióse toda la escuadrilla hacia el centro del río buscando el canal y la corriente, que impulsaba hacia arriba; e iluminada por el dorado sol, reflejó en el agua los mil colores calientes y vivos de los trajes, los estandartes y las traineras. De vez en cuando hendía los aires el fuerte ronquido de un volador, que estallaba en lo alto con gran estrépito, repetido en los montes; y las voces de la muchedumbre formaban un clamoreo en que la sutil conductibilidad del agua permitía distinguir muy a menudo, desde la ribera, las palabras claras y vibrantes.

Tripulaba Félix un bote con sus dos inseparables amigas y un pescador de Robledales, y sentíase tan alegre, tan arrebatado por la hermosura de la fiesta, en medio de aquella Naturaleza esplendente de luz y color, de vida y movimiento, que todo lo olvidó: la enfermedad de su padre, el dolor de la próxima partida, las zozobras de su espíritu inquieto. Dejábase llevar por la corriente de bulliciosa expansión que le rodeaba; y sintiéndose fuerte, lleno de empuje, rebosante de savia, cogió un remo y probó a impulsar la embarcación, gozoso de ser él quien, en parte, condujese sobre la azulada ría a las dos madrileñas, en verdad más temerosas que regocijadas. Ricarda trató de oponerse al inusitado esfuerzo de Félix, temiendo, como era natural, que le perjudicase; pero él, negándose con dulce firmeza, entusiasmábase más y más, animado por los aplausos del niño que saltaba de puro gozo y por las seguridades del pescador, según el cual «nada hay que cure y fortalezca tanto como los remos».

Remando, remando, alejáronse de la comitiva, contemplándola a distancia en conjunto; hasta que llegó un momento en que, agotado el febril empuje de Félix, vino rápidamente el cansancio y tuvo que confesarse vencido, no sin subterfugios retóricos que las señoras aceptaron con benévola sonrisa.

Detrás de ellos avanzaba pausadamente la escuadrilla de lanchas, cuyos remos, movidos a compás, parecían desplumadas alas de gigantescos pajarracos que corrían sobre el agua como las gaviotas blancas y grises de la costa. El sol iba cayendo, ocultándose tras el monte de Robledales; y el río adquiría tintas cada vez más

pálidas, cambiando el azul vivo por un plateado que en varios puntos obscurecían o agrisaban los reflejos de la tierra.

Respirando difícilmente, mojado en sudor el cuerpo todo, Félix se había sentado junto a Ricarda; e invadido por mortal desaliento, miraba silencioso el paisaje, sintiéndose dominar rápidamente por la tristeza y el temor. Como quien busca un refugio, volvióse hacia su compañera, y la vio pálida, anhelante, más recortadas y vivas las rosetas de los pómulos, más brillante e investigadora la mirada. ¿Qué extrañas preguntas leyó en ella, qué intimidades bruscamente reveladas se pintaron en aquellos ojos, para que Félix palideciera también y sintiese, allá en lo hondo del pecho, ahogadora opresión que vino a resolverse en una ola de ternura, portadora de sentimientos nuevos e inesperados...?

Uno y otro sostuvieron la mirada, procurando penetrarse mutuamente. Negándose cada cual a sí propio la verdad de su dolencia, vieron con claridad la ajena y se compadecieron como nunca; pero en el fondo de esta compasión había algo nuevo, una esperanza halagadora, cada vez más viva, que había fructificado en la tierra fecunda de una atracción largo tiempo incubada.

Bajo aquel cielo luminoso, sobre aquella agua movediza, de obscuro y temeroso seno, estalló una vez más el amor despreciador de la muerte, uniendo con ilusiones de vida a los que nunca habían de engendrarla. Y como un himno de victoria, resonaron entonces, más pujantes y alegres, los vivas, las exclamaciones de la muchedumbre y las vibrantes notas de la música, rimadas por el golpe sonoro de los remos, que sin cesar hendían el agua y sacaban de ella chorros brillantes, gotas salpicadoras henchidas de ese olor sano y fuerte con que el mar embalsama las playas.

RAFAEL ALTAMIRA

ÁLBUM SALÓN.
Revista Ibero-americana
de Literatura y Arte

CATÁLOGO DESCRIPTIVO DE LAS COLABORACIONES EN *ÁLBUM SALÓN* *Revista Ibero-americana de Literatura y Arte*

«La literatura del reposo», Año I, nº. 5, 19 de diciembre de 1897, pp. 50-52 [*][1].

[Estudio literario]

«Días de campo (Monólogo)», Año II, nº. 9, 16 de enero de 1898, pp. 98-99 [*].

[Creación literaria. Cuento]

«Mañanita de invierno (Del *Diario de una recién casada*)», Año II, nº. 19, 1 de junio de 1898, pp. 218-219 [*].

[Creación literaria. Cuento]

«Carta última», 1 de enero de 1907, pp. 14-15.

[Creación literaria. Cuento]

«Carta última. (Conclusión)», 1 de enero de 1907, p. 19, 22-23 y 26.

[Creación literaria. Cuento]

1. Los artículos marcados con asterisco se encuentran reproducidos a continuación en la Antología de las colaboraciones en *Álbum Salón*.

ANTOLOGÍA DE LAS COLABORACIONES EN *ÁLBUM SALÓN*
Revista Ibero-americana de Literatura y Arte

«La literatura del reposo», Año I, nº. 5, 19 de diciembre de 1897, pp. 50-52.

Uno de los caracteres que como más acentuado suele asignarse a la literatura contemporánea es el desasosiego, la inquietud espiritual que revela, y que trae, como consecuencia natural, vivísima, febril aspiración al reposo, a la serenidad, a 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 rende rende 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 fenómeno nerviosos produce, excitan en la creciente minoría intelectual el deseo de paz, de sosiego, de retiro.

Como 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 les 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 a los críticos que se dedican a 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 a las obras literarias modernas (aunque no faltan los que se refieren a los medioevales y a las del mundo clásico[1], llegarán sin duda a 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 o menos académica, o 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 a 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. El desgaste nervioso que esto les ocasiona prodúceles cierto temor a 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, o por conturbadores del reposo que exige la producción artística— apártanlos igualmente, creando en ellos un cierto misantropismo, más o menos acentuado; pero como ese apartamiento es imposible en

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

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 a ella tienden, ora buscándola por diversos caminos, ora tan sólo apeteciéndola como cosa inasequible.

Si se estudian 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 huida. 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 a 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 a sus amigos que abandonen todas esas engañosas ventajas, y los invita a 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 África marina,
Que estado más dichoso
Que el suyo me da el agua cristalina
De mi limpio arroyuelo,
Mi fértil monte y campo pequeñuelo[2].

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

2. *Oda XVI, lib. III.* Traducción de Fr. Luis de León.

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.

La egoísta tranquilidad del latino, trae a 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 a todo lo que no sea su individual bienestar, la paz de esos solterones que renuncian a la familia no por insensibles al amor, sino por huir de las molestias que producen los hijos, deseando estar a «las maduras» solamente en la lucha de la vida.

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

Que ya en segura paz y en descuidado
ocio alegre, desprecio
el diverso sentir de vulgo necio,
sin esperanza alguna
de más blanda fortuna;
y aguardo sosegado el día postrero...

Otro cantor de la «quietud del ánimo», don Nicolás Fernández de Moratín, sube aún más alto; y glosando 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 a comprarte 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 a 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 les intranquilizan, se verá que están reducidos a muy pocos, y estos pertenecen exclusivamente a las pasiones y apetitos inmorales: la codicia, la envidia, la vanidad... o simplemente a 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 substratum más rico y puro de los escritores románticos, y

que, dándose en quienes no codician los bienes materiales, procede de más altas e internas preocupaciones, de más graves problemas del alma consigo misma[3].

El propio Moratín, que parece acercarse a 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 la limpieza de pecado, 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 a 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 a la pequeñez de lo producido, ya porque consideran cuán inferior es la pobreza de lo que dicen, a la riqueza de lo que piensan y sienten, a 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.

RAFAEL ALTAMIRA

3. En esto, son superiores los prosistas a 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 notoriedades ni escribieron pensando en el público. Tal puede verse en el *Diario* del pintor Delacroix, v. gr., cuya aspiración al reposo, a la *soledad*, no procede de egoísmo, ni de fatiga, sino del afán por huir de lo vulgar y por hallarse *frente a frente de sí propio*, de encontrar su alma, sin interposiciones ajenas que perturben la intimidad. (V. el final del día 3 septiembre 1822, la nota del 4 enero 1824 y la del 25 enero).

«Días de campo (Monólogo)», Año II, nº. 9, 16 de enero de 1898, pp. 98-99.

Cuando me vi sola con él, en nuestro reservado de primera, no pude menos de lanzar mi suspiro de satisfacción. Digo que íbamos solos, y no es completamente cierto; venía también su madre, que había asistido a la boda; pero esta compañía no significaba gran cosa, porque a la media hora de camino se durmió la buena señora con la mayor tranquilidad del mundo, como si yo no estuviera allí. ¡Dios se lo pague! La verdad es que su presencia me embarazaba un poco: cuando nos miraba alternativamente a su hijo y a mí, con aquellos ojillos dulces insistente que caracterizan su cara, yo concluía por ponerme roja como una cereza.

Pues la buena señora oyó el suspiro. «¿Qué tienes?», preguntó. No la contesté, naturalmente. ¿Cómo decirle que era un suspiro de satisfacción, con el cual se iba la última duda que la aparente formalidad de su señor hijo no había conseguido arrancar de mí hasta que me vi casada de veras? Él me quería mucho, o a lo menos así lo decía; pero ¡le costó tanto casarse! ¡Cinco años de noviazgo! En fin ya estaba hecho.

Al principio, charlamos de cosas indiferentes, aunque yo bien veía la emoción que le embargaba en el ligero temblor de sus labios y el movimiento incesante de sus pies: ¡dos cosas que he notado tantas veces!... En cuanto mamá se durmió, Ricardo se vino a mi lado. Yo estaba muy tranquila, es decir, mucho no: pero sin nada de esos temores que consideran las gentes como característicos del día de novios. Llevábamos ya cinco años de vernos todos los días, de estar juntos, de charlar por los codos y en intimidad perfecta. ¿Por qué había de asustarme de verle a mi lado? Se estrechó contra mí y yo no supe impedirlo. En justicia, debo decir que fue muy prudente. Después de mucho vacilar, sólo me dio un beso, muy largo, muy largo y muy callado, para que no se despertase mamá. Debí de ponerme muy colorada, pero tampoco tuve miedo... ¡Ay, Dios mío! Si he de ser franca, diré que no era este el primero, que antes me había ya robado otros... ¿Estuvo mal hecho? Mamá decía que sí; pero mamá no estaba enamorada de Ricardo...

Dejemos esto. Mi intención es recordar otra cosa que no olvidaré nunca: nuestro primer día de matrimonio en el campo.

A las cinco y media de la madrugada llegamos a nuestro destino, un puertecito precioso de levante, cerca del cual tiene Ricardo una quinta de recreo. Mi marido —¡ya podía llamarlo así!— se había empeñado en que pasáramos en ella los primeros días de matrimonio. A mí también me halagaba la idea, sobre todo por huir de la gente que, ¡válgame Dios!, es tan fastidiosa... No sé qué les hubiera hecho a mis primas cuando vinieron a despedirme. ¡Estaban tan cargantes con sus sonrisitas, sus medias palabras!... La mamá también me dijo no sé qué cosas raras que no entendí bien, pero que me impresionaron mal.

Vuelvo a mi asunto. Atravesamos las calles del pueblo, aun iluminadas por las luces de gas, en un mal cochecillo que se balanceaba horriblemente. En casa de Ricardo descansamos un poco y no desayunamos. Él se empeñó en que durmiese yo unas horas, retrasando la salida a la huerta; pero no quise. ¡Qué diría su madre! Era demasiada confianza, tan pronto. Además lo que la buena señora necesitaba era que la dejásemos tranquila. ¡A ella sí que le hacía falta dormir...! ¡Y qué feos me parecieron los muebles de aquella casa!

En fin, a las ocho, emprendimos el viaje. Iba con nosotros tan sólo una criada vieja, que había visto nacer a Ricardo. Él la hizo montar afuera, con el cochero, y nosotros dos quedamos en el interior. «Con tal que Ricardo no haga tonterías y me ponga colorada», pensé.

En octubre todavía hace calor en aquellas tierras: al menos yo lo sentí mucho durante el camino, quizá por el ardor que da una noche de insomnio en el tren. Ricardo, sentado junto a mí, me llamaba la atención hacia todos los accidentes notables del terreno, y de vez en cuando, me cogía una mano y me la apretaba mucho, mucho; pero, hay que hacerle justicia, no pasó de ahí, sin duda para que yo no me sofocara o para que no se enterase el cochero...

Llegamos a la casa antes de las diez. No hice más que quitarme el sombrero y nos fuimos a recorrer el campo, muy armada yo de sombrilla, por supuesto. Como la casa está edificada sobre una altura y cerca del mar, corría por allí un vientecillo levante muy agradable. Los caseros tan viejos como la criada, nos hicieron los honores del jardín, que es pequeño pero muy bonito, con su cenador cubierto de jazmín y hiedra, sus macisos de claveles y heliotropos,

y una calle de rosales. Al final hay un emparrado magnífico. Los racimos maduros, dorados los unos, negros los otros, colgaban de lo alto, y parecían decir «comedme». ¡Si yo hubiera estado sola...! Pero me dio vergüenza pedir nada delante de extraños, y a Ricardo ni aun se le ocurrió ofrecerme un grano de uva. Indudablemente, el matrimonio hace decrecer la galantería de los hombres. Luego fuimos a ver el olivar y la pinada pero sin acompañantes, Ricardo envió a la casera por pan tierno, a la aldea, que dista un kilómetro, y al casero le dijo no sé qué, de seguro un pretexto para que se alejase.

Echamos campo a travieso. En unos lados había pares de mulas arando la tierra, en otros, grupos de hombres cavando el rastrojo. Cuando pasábamos cerca, nos saludaban, y yo les conocía la gana de pararnos y de charlar con el señorito, para de paso, ver bien a la señorita. ¡Ya sé yo cómo las gastan los labradores! Pero Ricardo parecía tener menos afición que yo a la compañía, y no se detuvo ni una vez.

—Ya nos veremos, tío fulano. Y seguía adelante, dándome un empujoncito en la espalda.

El olivar es muy grande y está bien cuidado. Empieza en una hondonada y va subiendo, subiendo por un cerro de pendiente suave, en la cima del cual hay pinos, muchos y muy espesos.

No sé por qué, me dio la corazonada de no subir tan alto.

—¿Y vamos a ir allá arriba? -pregunté a Ricardo parándome de pronto.

—¿Por qué no? —dijo melosamente mirándome y sonriéndose como él sabe que a mí me gusta. Es un sitio admirable, muy fresco. Se goza desde él de una vista preciosísima. Verás todo el mar, hasta el cabo de San Antonio, las Baleares..., en fin, muchas cosas.

Estoy segara de que mentía. No podrán verse desde allí tantas leguas; pero así y todo flaqueé un momento y estuve a punto de ceder. Pero 1a corazonada apretó más fuerte y me rehice. ¿Quieren ustedes que diga toda la verdad? Pues tenía miedo... De mi marido. Sí, señores, de mi marido. De seguro me echarán ustedes en cara ahora que esto era una inconsecuencia. Cuando íbamos en el tren, no tuve miedo de Ricardo, y aun me parecía muy natural no tenerlo, por tales y cuales razones que expresé en su lugar oportuno. Bueno, verdad es; pero distingamos. En el tren no íbamos enteramente

solos, ni había pinos, ni soledades... ni labradores que miran desde lejos y todo lo ven... Y en fin, ¿qué quieren ustedes que yo le haga, si entonces me parecían las cosas de otro modo y me venían a la memoria aquellas advertencias misteriosas, de mi madre que antes dije? Además, ustedes no se hacen cargo de que los nervios no están lo mismo antes de emprender el viaje que después de una noche pasada en vela casi toda... Pero si continúo dando explicaciones no voy a contar lo que sucedió luego.

Cuando Ricardo se convenció de que no valían coplas —sé tener energía cuando llega el caso, y nada más enérgico que el miedo— propuso que volviésemos atrás.

Eso sí. Para endulzarle la derrota me cogí de su brazo, y hasta me dejé caer un poco. Él me lo agradeció con una mirada tan tierna, tan tierna, que me dio ganas de reír. No sé por qué han de parecerme ridículos los hombres cuando se enternecen; pero así es, y no puedo remediarlo.

Llegamos a la casa. Benita, la criada vieja de mi marido, nos esperaba impaciente delante del jardín.

—Han dado las doce, señorito, ¿echo el arroz? —preguntó.

—Sin duda —dijo Ricardo—. ¿Está puesta la mesa?

—Muy poco falta.

Renqueando algo, la pobre anciana —simpático ejemplar de aquellas criadas fieles, apegadas a los amos, que ya se van perdiendo como cosa antigua y fuera de moda— volvióse a su cocina, que está en el piso alto, junto al comedor.

Ricardo y yo subimos también. Ahora que me veía bajo techado, lejos de aquellos pinos tan espesos, tan misteriosos, había recobrado la confianza y el buen humor. Comencé a bromear con mi marido, le empujé sobre la baranda de la escalera y hasta me permití pegarle en un hombro. Él se reía con aquel aire bonachón que Dios le ha dado y que transfigura completamente su cara de ordinario tan seria y grave. Conforme hablábamos iba yo animándome, animándome, cada vez más tranquila, más alegre, capaz de mayores atrevimientos. Cuando quise reponerme, noté que ya no era posible. Se había apoderado de mí una de esas explosiones de contento, de travesura, de «chiquillería», como yo les digo, que me cogen a veces y me convierten en una criatura sin juicio; pero con tan buen humor que nadie podía estar serio a mi lado. Así que se

me pasan esos arrebatos, me da rabia haber cedido a ellos; pero cuando vienen de veras, no hay medio de huirles el bulto. ¡Cosas de los nervios! Y aquel día, no me faltaban razones: la noche casi en vela, los dos viajes, el casorio, mi marido, el campo... (Ya creo que he dicho esto otra vez). Lo cierto es que entré en el comedor riendo y brincando como una loca. Todo me hacía gracia, en todo hallaba motivo de burla y de júbilo.

El comedor es grande, con ventanas a Norte y Sur, pero tan destartalado, ¡Dios mío! En los buenos tiempos de la familia, cuando vivían el padre de Ricardo, sus tíos, tías, hermanas, etc., etc., aquella quinta era un paraíso, y una grillera también, probablemente. Reuníase allí toda la parentela, desde mayo a octubre; y como la casa es muy capaz, todos se acomodaban. No faltaba nada de cuanto era menester. Cada cual había ido enviando, poco a poco, los muebles más antiguos o menos presentables de su respectiva casa de la ciudad; y el mobiliario era completísimo, aunque heterogéneo, desparejado y lleno de defectos. En el campo todo sirve y todo se disimula.

Pero aquellos tiempos pasaron; la parentela disminuyó, envejeció, fue dispersándose. Murieron unos, imposibilitáronse otros, algunos mudaron de residencia. Quedó en la capital únicamente, en disposición de moverse y hacer viajes, la madre de Ricardo, viuda, anciana, llena de pesares. Durante los años de estudios de mi marido, en Madrid, pasábanse muchos veranos sin ir al campo. Descuidóse la casa, regaláronse y se rompieron muebles, se trasladó vajilla y colchones a la ciudad...

¡Bien se conocía la decadencia! El comedor que, como dije, es grande, no conservaba más que un armario de dos cuerpos, el segundo acristalado, que servía de aparador, una mesa de caoba, antigua, y media docena de sillas no todas iguales. Notábase que Benita había procurado barrer y quitar el polvo, pero aun quedaba, no poco; y en el techo, altísimo, adornaba las vigas más de un festón de tela de araña.

Ricardo no veía nada de esto. Para él, aquella casa, nido de recuerdos infantiles, era la suma perfección. Además, entonces, le faltaba tiempo para mirarme a mí; y yo no hallaba en todas aquellas vejeces y descuidos más que asunto para broma... Recorrimos, las habitaciones, que olían a humedad. A mí siempre me ha mo-

lestado ese olor; pues bien, entonces me parecía hasta agradable, como sello augusto de la casa solariega... de mi marido. La variedad de muebles era constante. En la sala había una consola estilo Imperio, muy bonita, con los dorados ennegrecidos por el tiempo, y un piano de menos edad, sin duda. Lo abrí, me senté en el taburete y toqué lo que se me vino a la memoria. ¿Qué sé yo? Polkas, valses, trozos de sonatas, temas de Wagner... ¡Cuando me da la locura!

Toda aquella zambra se acabó en cuanto Benita nos llamó a la mesa. Fuimos allá. ¡Dios bendito! Ricardo se quedó helado al ver la disposición de la mesa. Platos había, hasta seis, y dos copas, aunque desiguales, para agua; para el vino solo había una, ¡como la señora no bebía! y los cubiertos tenían cuchillos con mango de madera. En el centro, la gran cazuela llena de arroz con pollo humeaba; pero ¡ay! no había cucharón para servirse. Yo también me quedé parada ante aquel pobrísimo atavío; pero en seguida, viendo a Ricardo que permanecía callado, con gesto de disgusto y de sorpresa, me dio risa y estallé en carcajadas; hallando también en aquel lance motivo para broma.

Benita respiró un poco al oír mi risa y comenzó a dar explicaciones:

—Perdonen los señoritos... Ha sido un olvido mío. Ya me dijo la señora: «Llévate cubiertos y vasos y platos...» Aquí ya no queda nada... Como el señorito apenas venía y la señora menos... Antes era otra cosa... La señorita disimulará, ¿no es eso?

—¡Vaya que disimulaba la señorita! Lo que ella tenía era un hambre atroz y una alegría atroz también de verse allí sola con su marido, haciendo su primera comida de casada, inaugurando la nueva vida, llena, a su parecer, de misterios y sorpresas.

Acometimos el arroz con gran furia y en mi vida he comido con más gusto y ansia. El vino lo bebíamos en la única copa disponible; y ¿qué he de decir? Sentía yo una extraña delicia en poner mis labios en el mismo punto en que Ricardo los ponía; deteniéndome un momento antes de beber como saboreando aquella sensación. Con el vinillo aquel, tan espeso y obscuro, ¡claro es! aumentó mi alegría. Así que, cuando concluido de comer el arroz, salieron a plaza huevos con tomate, que a mí no me gustan, los acogí con nueva carcajada.

Ricardo volvió a disgustarse:

—¿Por qué has hecho esto?... No le gustan a la señorita... Haberme avisado.

—No lo sabía, no lo sabía; contestaba Benita en el colmo del apuro.

Traté de calmarlos, de distraerlos.

—Comeré cualquier otra cosa, una chuleta.

Benita me miró con aire desolado, abriendo mucho los ojos.

—¿No hay chuletas? exclamó mi marido. Pero ¿qué manera de preparar la comida tienes? ¿Cómo no has previsto esas cosas?

La pobre vieja, aturdida, no sabía qué contestar; pero mi buen humor lo venció todo.

—¡Gruñón, mala persona, fastidioso! Deja a Benita. ¿Qué culpa tiene ella? Eso usted, señor marido; a usted como hombre galante tocaba pensar en las necesidades, en los caprichos, en los gustos de su mujerecita.

Y le di una palmada fuerte, todo lo fuerte que pude, en un brazo. En seguida me levanté.

—No tengo más ganas —dije—. Se acabó la comida.

—Eso no puede ser —contestó Ricardo—. No has comido apenas.

—Te parecerá a ti. Estoy hinchada de arroz y no tengo más apetito.

Y decía verdad. De lo que yo tenía ganas en aquel momento era de correr, de saltar con Ricardo, de cogerle, de darle pellizcos... y de que me cogiera él y me apretase un poco así corno lo había hecho en el tren. Poniéndole las manos sobre los hombros y mirándole muy fijamente, le dije, aparentando seriedad:

—¿Quieres tú complacerme?

—Pues no, que no.

—Entonces vámonos al jardín, bajo de la parra. Me apetece comer uva.

Se echó él a reír. Me cogió del talle, y, con grande estupefacción de Benita, salimos del comedor corriendo como dos chiquillos.

En un santiamén estuvimos en el emparrado. Me senté en el suelo, sobre la yerba, remangando el vestido para que no me manchase, pero cuidando de que no se me viese mucho la enagua.

Ricardo cortó con su navajita un racimo y empezamos a desgranarlo, él por un lado, yo por otro. Le ofrecí uno de los granos

arrancados por mí y cuando se lo puse en la boca me besó los dedos. Un escalofrío me sacudió el cuerpo todo. Sin repetir la prueba, seguí comiendo, comiendo... ¿Qué sé yo cuánta uva comería...? Luego comencé a sentir sueño. El sol que caía a plomo y calentaba bastante; el chirrido de las cigarras, el zumboneo de las moscas y moscardones... ¡todo me daba una modorra!

Ricardo había dejado de coger granos y me miraba mucho, acercándose a mí suavemente, ¡con unos ojos...! Cuando estuvo juntito a mí, tocándose las cabezas, alargó un brazo. Sentí que me tomaba la cara, que acercaba la suya...

De lo demás ya no me acuerdo. Sólo sé que, a pesar de la falta de copas para el vino, de cubiertos de plata, de chuletas, de muebles cómodos, y a pesar de nuestro primer proyecto de volver a la ciudad aquella noche, pasamos en el campo quince días.

La mamá nos envió muchas cosas, cuando supo que nos quedábamos; pero a todo hicimos poco honor. La mesa llena de faltas del primer día, me había parecido mejor que las del Palacio Real, y desde que fue asemejándose a la mesa de casa, tan ordenadita, tan metódica (¡digo, si es metódica mi madre para la mesa!) ya no me gustaba tanto, ni a Ricardo creo que tampoco. Optamos por comer bajo del emparrado y ¡ahí es nada el consumo de uva que hicimos los dos!

Desde entonces, la vid es mi planta favorita.

RAFAEL ALTAMIRA

«Mañanita de invierno (Del *Diario de una recién casada*)», Año II, nº. 19, 1 de junio de 1898, pp. 218-219.

Entre sueños, noté que Félix se levantaba. Oí ruido de agua en el lavabo, el choque de los cepillos contra la loza, la especie de hervor que hace el jabón cuando se espuma mucho. Lentamente fui despertando *por dentro*, sin abrir los ojos. Tan pronto me parecía que era muy tarde, las diez o las once de la mañana, por lo menos, como que era muy temprano, de madrugada o plena noche; y entonces me decía: «¿Qué tendrá que hacer a estas horas Félix?».

Sin saber lo que hacía, saqué un brazo del embozo de la cama; pero sentí una impresión tan grande de frío, que lo retiré en seguida: «¡Decididamente es muy temprano; debe caer una helada por ahí fuera!». Me arropé muy bien; pero volví a pensar en Félix: «¡Se va a resfriar, de seguro!».

En aquel momento, tosió, ligeramente, como quien evita meter ruido.

—¡Ya está, ya! Resfriado seguro... ¿A qué no pidió agua caliente para lavarse?

Pero como esto lo dije para mis adentros, sin hablar, Félix no se enteró, claro es. Seguía trajinando por la alcoba, acabando de vestirse, sin duda. Luego salió, de puntillas; y apenas hubo salido, cuando me desperté del todo, bruscamente, al empuje doloroso de una idea que hasta entonces había olvidado por completo.

—¡Félix, Félix...! ¿Te vas?

Volvió sobre sus pasos y se acercó a la cama. Yo tenía abiertos ya los ojos, pero no le veía bien, a la escasa luz que reflejaba en el espejo del lavabo una bujía encendida en el gabinete.

—¿Pues no lo sabes? —dijo él inclinándose y besándome en la frente—. No he querido despertarte. Es muy temprano y hace mucho frío. Está amaneciendo.

Debo confesar que soy muy friolera. En invierno no sé vivir más que al lado de la estufa, o al sol, andando mucho, en los días despejados. El mayor sacrificio que de soltera hacía, era levantarme temprano para ir con mamá a la iglesia, en las mañanitas de diciembre y enero, con aquel airecito picante y sutil del Guadarrama, que abre las carnes; pero mamá es así, madrugadora, y no había más sino seguirla. Cuando alguna vez refunfuñaba yo más de la cuenta, ella me contestaba: «El día que te cases, harás lo que mejor

te parezca. Ahora soy yo quien da el tono». Excuso decir si tendría yo ganas de casarme; aunque, a la verdad, no era sólo por esto.

Pues bien; así que me hube dado cuenta exacta de que Félix se iba, y recordé que era para un viaje largo, a Toledo (cosa de intereses, ineludible), se me fueron de golpe toda la pereza y todo el miedo al frío. De un salto estuve fuera de la cama, como una valiente.

—¡Pero, muchacha! —dijo él, admirado— ¿A qué te levantas...? No hace falta. Tengo arreglada la maleta. Sólo me queda tomar el café, y andando!

—¡Por supuesto! —contesté yo mientras me vestía en cuatro puñados.

—Es la primera vez que te apartas de mí... Quiero que estemos juntos hasta el último momento.

¡Se echó a reír, tomándolo a broma; pero conocí que aquel rasgo de cariño, ¡vaya si le satisfacía! La verdad es que era para agradecérmelo mucho. En mi vida me he sentido más ágil, más entonada de cuerpo, menos sensible a la temperatura exterior. Lo que me preocupaba era él, su viaje, aquella separación de unos días... Me puse una bata de piqué, de mucho abrigo, y, después de ceñírmela a la cintura, me cogí del brazo de Félix.

—Vamos a tomar café —dije.

Me miró con unos ojos de agradecimiento tan grande, tan profundo, con un cariño tan dulce, tan intenso, que enrojecí toda de placer. Apretando mi cuerpo contra el suyo, fuimos al comedor.

Allí ya era otra cosa. Como el balcón da al jardín, veíase un gran trozo del cielo pálido, que no se sabía bien si estaba despejado o cubierto de niebla. Ramona, mi doncella, había encendido la estufa; y la llama del cock daba luces extrañas, más intensas que las del crepúsculo, pero menos difusas.

Sentados el uno frente al otro, nos desayunamos mi marido y yo, febrilmente, sin saber lo que hacíamos. Por bajo de la mesa, habíame cogido él una mano, y me la apretaba fuertemente. Yo le miraba, le miraba sin cansarme, como si no lo hubiera de volver a ver.

El reloj de la antesala dio una hora, no sé cuál.

—Tengo el tiempo justo —díjo Félix, levantándose apresurado—. Adiós, hija mía, hasta la vuelta.

Le acompañe, siempre cogida de su brazo; pero cuando fue a abrir la puerta, me rechazó dulcemente.

—No, no salgas. El jardín está muy frío y húmedo.

Yo moví la cabeza negando, estrechándome más contra él. Salimos. La tierra estaba cubierta de escarcha; los árboles negros, sin una hoja; y más allá de la verja, por entre los hierros, distinguíase el horizonte violáceo de la sierra, en que brillaba la nieve, con la luz de no sé qué sol, invisible para nosotros. La impresión de frío me hizo estremecer.

—¿Ves, chiquilla? —exclamó Félix—. Tú no tienes costumbre de levantarte tan temprano; vas a ponerte mala...

—¡*Pero si no siento frío*! —*contesté*. Y en seguida añadí muy bajo: —Vuelve pronto.

En la cancela, nos despedimos. Estaba allí presente el jardinero Miguel, que llevaba la maleta de Félix; pero yo, que soy tan vergonzosa, no tuve entonces reparo alguno. Abracé a mi marido, que me apretó contra su pecho largamente; y en aquel instante no hubo para mí, invierno, ni escarcha, sino primavera dulce, calor suavísimo y deleitable. ¡Allí hubiera querido estar siempre!

Volví sola al hotel; y cuando desde lo alto de la terraza, con la mano en el pomo de la puerta, volví atrás la cara, contemplé el jardín desierto y vi cómo, del otro lado, por la Castellana, corría el coche en que se iba mi Félix... ¡entonces sí que sentí el frío de aquella mañanita de invierno!

RAFAEL ALTAMIRA

LA ILUSTRACIÓN IBÉRICA

SEMANARIO CIENTIFICO LITERARIO Y ARTISTICO

Año IV	ESPAÑA Un año. . . . . 12'50 ptas Un semestre. . . . . 6'50 » Número suelto . . . . 0'25 » PORTUGAL suscrición pagadera semanalmente Cada número. . . . 50 reis.	Barcelona 24 de Abril de 1886	CUBA Y PUERTO-RICO Un año. . . . . 5 pesos oro. En el resto de América fijan el precio los señores corresponsales. EXTRANJERO Un año . . . . . 18 pesetas.	Núm. 173

ISBN 978-849717176-2

9 788497 171762

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN