

B. CHAMPSAUR SICILIA

BIBLIOTECA UNIVER

# Humanización del arte

---



BIBLIOTECA UNIVER

LAS PALMAS DE G. C.

N.º Documento

N.º Copia 563066

1928

IMPRESA MIRANDA

LAS PALMAS

A la memoria de mi esposa

*B. Champsaur.*

## Humanización del arte.

---

Lo único hecho, lo único existente, lo único real, es lo pasado. Precisamente, por ser las cosas pasadas son siempre presentes. Salieron de la posibilidad de ser para ser, y fueron, son. Lo sido es lo único que es. Por eso lo pasado atravesará siempre todos los presentes, y es presente en cada presente, con todas las notas de su ser y el alcance ideal de esas notas en el tiempo. Esto abraza lo mismo el orden físico que el orden psicológico. Pero se puede preguntar si lo ya realizado, lo único que ha adquirido el verdadero ser, continuará siendo el mismo o podrá sufrir cambios tan profundos que lo desnaturalicen o lo anulen. En todos aquellos seres que posean un fondo sustancial común como el hombre, todo lo que se relacione con ese fondo sustancial, es invariable en lo característico de su naturaleza. En el hombre es lo humano, la entraña de su organización especial. Por eso todo hombre siente lo bello, y cuando ha

calificado de bella una obra, esa obra será realmente bella en todos los presentes. Miguel Angel dijo de las puertas del Bautisterio de Florencia de Ghiberti, *ejecutadas un siglo antes*, que eran dignas del cielo. Si fuéramos a dudar de la universalidad de este sentimiento, podríamos llegar a dudar de todo sentimiento estético. ¿Estamos seguros de que no sufrimos un grave error al asegurar que es realmente bello todo lo que hasta hoy tenemos por bello? La belleza no existe fuera de nosotros. La naturaleza no juega a bellezas. ¿No serán, por lo tanto, ilusorios lo bello y el sentimiento de lo bello, como un daltonismo ingénito en toda la especie humana? Lo cierto parece ser que, con ocasión de ciertas formas y de ciertos movimientos, surge en nosotros lo que llamamos bello y su correlativo el sentimiento de lo bello, con gran riqueza de matices; y este sentimiento, ante la obra creada, es siempre el mismo, por lejana que esté de nosotros. Variará en lo accesorio y circunstancial, en lo esencial, no. Soberanamente bellas son siempre *Sakúntala*, *la Venus de Milo* y la estatua de la *Noche* de Miguel Angel y *Hamlet* y *El Quijote*, y *Las hilanderas*, y *El lago* de Lamartine, y *Eugenia Grandet* y *Fortunata* y *Jacinta*, etc, etc. Quien no lo reconozca así diserta, pero no siente.

Todo hombre de mediana cultura estética, no por disertaciones malabaristas, sino por impulso de su naturaleza más íntima, siente verdadera fruición, y, a veces, como un éxtasis de

misticismo estético, ante las grandes creaciones de los grandes genios pasados, y, por lo tanto, en sus obras siempre presentes. Presentes, no como seres momificados y sin enlace con lo de ahora y lo de mañana, sino con la continuidad y eficacia de lo eternamente vivo y palpitante, que atraviesa todos los tiempos, suscitando profundas emociones del orden más elevado. El verdadero arte que ha sido, es y será siempre arte legítimo, necesariamente bello, sin que necesite para nada que al presente haya o no haya otro arte. Su voz no necesita ninguna otra voz para llenar las almas de grandes emociones, lo mismo entonces que ahora y que mañana. Velázquez fué y será siempre un coloso como creador de formas y de vida, como Miguel Angel, como Schakespeare, como Sófocles, como Molière, como Cervantes. El arte de todos estos genios es presente y es futuro. Es más presente y más futuro que el arte de muchos presentes y muchos futuros. Mientras haya una humanidad están por encima del tiempo. Es la continuidad del tejido fundamental de la psique, que no se interrumpe por las burlas, siempre censurables, de ningún modernista, con ínfulas de refinado y supercrítico. Y esa continuidad la forma la identidad, también fundamental, de las emociones humanas, en todos los hombres, sin excepción alguna. No hay Debussys que experimenten emociones distintas de las del buen burgués. Si así fuera, serían las nuevas emociones como geroglíficos sin la *piedra de Rosseta*.

**Ese super-artista tendría que habitar en otro mundo. Psico-fisiológicamente, no hay super-artistas ni buenos burgueses, no hay más que hombres, con la misma categoría de emociones, nunca de naturaleza diferente, más o menos amplias, más o menos sutiles, más o menos delicadas, más o menos intensas, con más ó menos alcance de universalidad y de tendencia teleológica, pero siempre la cólera, cólera; la tristeza, tristeza; la melancolía, melancolía; la pasión, pasión; la plenitud de vida, plenitud de vida; el regocijo, regocijo. Querer hacer de Debussy un ser aparte, casi extrahumano, es ponerlo en ridículo. ¡Si oyera esto Beethoven! Aunque el abuso de las disonancias es cada día más frecuente, no por eso van a constituir un super-lenguaje sólo asequible a los super-artistas, que, por el bien parecer, harán que lo comprenden, pero que, en realidad, no lo comprenden tampoco.**

**Aunque es realmente imposible, Hanslick pretendió eliminar toda clase de sentimiento de la música, creyendo que el arte musical sólo consistía en un juego más o menos agradable de sonidos, y que, por consiguiente, sólo podía y debía interesar al oído. Esto es convertirlo por completo en las variadas y distraídas visiones de kaleidoscopio, o en el sorprendente juego de formas y colores de los fuegos artificiales, todo muy propio para hacer brotar de todos los labios continuos ¡ahl ¡ahl sólo forjados en la retina o en el centro cerebral óptico fun-**

cionando aisladamente, dentro de lo puramente físico y geométrico, dentro del determinismo inexpresivo de las leyes físicas. Todo esto podrá ser muy bonito, muy agradable, y hasta cierto punto, bello, para la retina y para el órgano de Corti; pero resbala sobre nosotros como una cosa vacía, insustancial, que habla y nada dice, pasa y nada deja. La acción se refleja al exterior para anularse pronto. No se refracta en el medio vivo, impresionable, porque nada tiene que se armonice con él. Si dejara de existir, a penas lo notaríamos. Eso no llegaría nunca a ser verdadero arte. Todo lo más, sería una feliz habilidad, una feliz aptitud para cosas kaleidoscópicas inexpresivas que no admiten ningún lenguaje. Para despertar en nosotros la emoción estética es preciso que antes la haya experimentado el artista (*si vis me flere...*), y la haya encarnado en su obra, consciente o inconscientemente. Aunque el artista no lo quiera, se filtra el sentimiento lo mismo en la tonalidad que en el ritmo. «Lo que en el arte es superficial y censurable, es el juego de la imaginación por la misma imaginación, es decir, la sucesión de imágenes diferentes que no pueden traducirse en sensaciones dolorosas o agradables, ni en ideas, ni en sentimientos. Una pura ficción no es perdonable en el arte sino a condición de que sea un símbolo intelectual o moral, y no por este lado real, y haga pensar o sentir. El arabesco, en lugar de ser el principio generador del dibujo, de la poe-

sía y de la música, es, por el contrario, su aniquilamiento.» (Guyau — Los problemas de la estética contemporánea). Para llegar al ultramodernismo será preciso que, a cada compás, se corte el *leid motif*, con complicaciones de instrumentos o condisonancias que se resuelven en una nueva rápida idea melódica. Y todo para obtener una caprichosa y falsa originalidad. El sentimiento está tan adherido al enlace y sucesión de los sonidos musicales en la inspiración del artista, que es él, principalmente, quien lo experimenta y lo orienta en la genial creación de la obra de arte. No hay ningún compositor que se sustraiga a esta imperiosa ley de su propia naturaleza.

Hay una ópera ultra-modernista: *Der Schatzgraber* (Buscador de tesoros), cuyo autor, Franz Schreker, es nada menos que Director del conservatorio de Berlín, estrenada en esa capital y publicada en Leipzig en 1919, aunque a penas parece citada desde entonces acá. El inspirado y muy competente maestro D. Bernardino Valle la estudió detenidamente, sin prevención alguna contra lo nuevo; al contrario, aunque era viejo, deseoso que la evolución purificadora del arte no se interrumpiera jamás y nos traiga siempre algún elemento más intensa y espiritualmente expresivo. En esas nuevas formas encuentra no poco digno de atención, pero no ve claro todavía en muchos pasajes de la partitura, cortes, disonancias y hasta estridencias instrumentales que ha-



cen del conjunto una ~~composición~~ extraña de concepción muy complicada; pero que toda la obra revela un profundo saber y un dominio absoluto de toda la técnica musical. No se trata aquí de lenguajes misteriosos de super-artistas, o de lenguajes sólo propios para expresar, no emociones vulgares de buen burgués, sino, al parecer, emociones extrahumanas de gran artista. Se trata solamente de innovaciones en el uso de las leyes de la composición, o justificadas, o como yo creo, para dar todavía algunos pasos más después de Wagner, en el sentido de lo inesperado con una mayor complicación. Con razón dice Mascagni: «La música *jazz* ha corrompido el gusto musical de la juventud; ha pervertido su oído y lo ha acostumbrado a las estridencias y disonancias. Yo no combato lo moderno; lo que no puedo aprobar es la música de disonancias. Soy un entusiasta partidario de la armonía, y, por tanto, odio el ruido. Además, el *jazz* se ha apoderado de tal modo del gusto de la juventud, que, no sólo les ha pervertido, sino que les ha apartado por completo de la música clásica.»

Cuando leí por primera vez a Homero y a Tucídides fué grande mi emoción al leer la despedida de Hector y Andrómaca y la pintura de la peste en Atenas. A la maravillosa sencillez del relato, se une la profundidad del sentimiento en el primero, y la emoción renovada en cada detalle, en el segundo. Su virtualidad estética llega hasta nosotros fresca, pura, in-

tensa, sin esa tontería de arqueológica, que el contagio modernistas ha sabido forjar con un dolo despectivo bien marcado. *La Hechicera* de Teócrita nos emociona hoy, quizás, más intensamente que lo que entonces emocionó. Velázquez, el artista soberano, el creador incomparable, lo mismo es hoy que lo que fué ayer y que lo que será mañana. Quien no lo sienta así sufre alguna mutilación espiritual.

Claro que cuando se habla de formas de arte, se hace referencia a obras que tienen todas verdaderas condiciones estéticas, y, por lo tanto, dignas de la atención del crítico y del historiador. En todas estas obras se ha manifestado, pues, la belleza, antes y ahora, en todos los tiempos y en todos los lugares, siendo esta condición el enlace de todas ellas, formando una unidad que no puede perder nunca sus caracteres esenciales ni mucho menos anularse, sean cuales sean las nuevas modalidades que haya revestido el arte. La diferencia de costumbres, de situación política, de orientación filosófica y científica, no puede suprimir ese aliento inspirado del artista que selló su obra para siempre y la hace vivir siempre.

Taine dice (*Filosofía del arte*), después de haber hecho la misma observación respecto a las obras de Dante, Goethe, los *Salmos*, la *Imitación de Cristo*, y otras: «*D. Quijote*, *Cándido*, *Robinson Crusoe*, son libros de un alcance semejante. Las obras de esta especie sobreviven al siglo y al pueblo que las produjeron.

Traspasan los límites ordinarios del tiempo y del espacio. En donde quiera que se encuentre un ser que piense, son por él comprendidas; su popularidad es indestructible y su duración indefinida.» Todas las obras de arte que han sabido expresar con el vigor impreso por un gran artista, lo esencial, lo característico, lo vital, de sus representaciones, y, por lo tanto, desde cierto punto de vista, su aspecto humano en lo que tiene de más hondo y universal, están siempre por encima del tiempo. En este sentido, no son idas, ni pasadas, sino presentes. Velázquez, y Balzac, y Lamartine, lo mismo que fueron son. Todo eso de arte pasado y presente, en el sentido de arte que ya casi no es arte y de arte que lo es plenamente, no tiene el menor fundamento.

[ El arte y la literatura cambian, se desarrollan, evolucionan, sobre todo en el sentido de la evolución creadora de Bergson; pero no para desentrañar un contenido propio en una espiral ascendente de perfeccionamiento gradual, formando etapas, unas superiores a otras, como la evolución del contenido intelectual en la actividad científica. Se manifiestan bajo ciertas formas, si no del todo independientes, al menos parecen serlo desde el punto de vista de la virtualidad estética.] Pero igualmente superiores son las creaciones de esas distintas formas, igualmente grandes obras de arte las unas que las otras. Podrá haber algún progreso en lo accesorio, en los medios de expresión, en la

Creo que toda evolución viene dada por el acúmulo de energía creadora que al alcanzar su máxima fuerza se forma biológica o artística actual, y establece un

adquisición de nuevos elementos; pero en el aliento genial de la creación artística, no hay más que una altura para todas. De tal manera, que todas esas formas debieran ser, no unas pasadas y otras presentes, sino todas presentes, todas produciendo, todas creando, dentro de las exigencias de su propia idealidad. Y así debieran acogerse con igual interés, lo mismo una obra romántica, como una clásica, como una naturalista o realista, como las que empieza a balbucear la escuela modernista. Ni la verdad ni la belleza deben supeditarse a la cuestión de época. En todas las épocas la belleza y la verdad brillan con luz propia. Lo que les dió vida no es circunstancial y pasajero, es nuestra alma en la palpitación del sentimiento, que irradia hacia todas las almas y todas las épocas. Ningún inspirado, ningún vidente, ningún gran artista muere, sea cual sea la naturaleza de su inspiración.

«Y, sin embargo, dice G. Hirth—(*Fisiología del arte*), nosotros amamos a los grandes maestros de todos los tiempos y de todos los países, y aspiramos a conocer sus obras inmortales ¡(inmortales, óigase bien). No es sólo la cultura general la que reclama este comercio íntimo, el mismo arte plástico rompería con las leyes del progreso si pasara indiferente junto a las creaciones de predecesores superiormente dotados.» En una carta al notable actor Ricardo Calvo, dice lo siguiente el excelente poeta y actor dramático A. Machado, refirién-

dose al teatro español y a la indiferencia con que se le mira por todos, empresas, autores, actores y el público en general: «Pero nada me ha descorazonado más que la ambigua sonrisa pseudo-comprensiva de algunos tristes discretos que, dando por muerto y fosilizado nuestro gran Teatro clásico, tratan de presentarlo punto menos que como un estorbo para el desarrollo de nuestra moderna dramática. ¡Como si en materia de arte, y, sobre todo, de Teatro, arte tradicional por excelencia, pudiera existir lo nuevo sin la raíz de lo antiguo, pudiera llegarse a una verdadera novedad sin el conocimiento y la plena posesión de lo viejo; como si en cuestión de arte, cosa viva y animada, pudieran abrirse esas soluciones de continuidad, y pudieran echarse esos borrones y cuenta nueva que propugna el snobismo—pedantería invertida—de los que pretenden que el Teatro empiece con ellos, ignorando, o fingiendo ignorar desde Sófocles hasta Benavente, o quieren ser nuevos copiando el último figurín dramático de allende el Pirineo!»

Y lo mismo podemos decir de nuestros grandes poetas ya muertos, Campoamor, Nuñez de Arce, Zorrilla, Gabriel y Galán, Espronceda, Becker, Quintana, todos mirados con gran desdén por críticos y poetas medianos, y hasta por principiantes, imitadores de esos medianos. Pero la historia imparcial de nuestra literatura los seguirá colocando en el alto lugar que hoy ocupan, porque, como dice Guyau,

sus obras son de las que no pueden ser ocultadas ni por las anteriores ni por las que vengan después, por grandes que sean.

No me place hacer demasiadas citas; pero tales son, a mi parecer, las afirmaciones equivocadas de las nuevas tendencias en materia de arte, que, contra mi deseo, me veo precisado a abusar, en este punto, de la paciencia del lector. Como en otra parte digo, el arte es una totalidad siempre viva que atraviesa las edades sin debilitarse ni empequeñecerse, ni convertirse en incomprensión en los sucesivos presentes. Al contrario, sus obras son cada vez más comprensivas y más valederas en su sentido estético, sean cuales fueren las circunstancias en que fueron creadas. Claro, que hablamos de los grandes maestros, que son los únicos que llegan a esa altura por la que tantos suspiran y que sólo por ellos es alcanzada. Es un lenguaje que siempre agita las almas, ya venga de lejos o de cerca. Lo que se necesita es tener una visión, que pudiéramos llamar estéticamente afectiva, para que brote de la obra lo bello que conmovió el alma de su creador. Hoy se va con un propósito muy distinto, con el propósito exclusivo de no ver en ella nada que admire ni conmueva, para juzgarla inexpresiva y como muerta, y volver la espalda con la sonrisa despectiva de un supercrítico; pero no, seguramente, de críticos como Ruskin y Winkelman, que tenían un elevado concepto del arte en general. Estamos hechos

de tal modo que, donde quiera que vemos impresa una huella nuestra, nos detenemos, y sentimos algo que nos hace como convivir con ella. En los admirables dibujos rupestres, como los de la cueva de Altamira, en las colosales figuras rígidas de los templos egipcios, en las esfinges aladas de los palacios asirios, en el arrogante busto de la dama de Elche, hoy en el Museo del Louvre, hasta en el elegante tatuaje de algunos australianos, se siente circular el aliento humano, conmovido por la honda impresión de una imagen bella, que es aun bella también para nosotros.



¿Habrá más formas típicas literarias? ¿Habrá más estilos arquitectónicos? ¿Habrá más orientaciones musicales? ¿Las habrá en pintura y en escultura? No lo sabemos a ciencia cierta. Basta, a veces, el predominio de ciertos elementos para constituir un carácter nuevo en el conjunto de la obra artística. Pero esto no se realiza de cualquier modo, por puro capricho, ni por el deseo de ser original, que es la principal causa de muchos llamados modernismos, porque sólo se consigue de este modo innovaciones efímeras, sin la sustancia y el aliento que caracterizan las verdaderas obras de arte. Estos profundos cambios de las formas del ar-

te se producen por causas muy complejas, unas materiales, otras de orden espiritual; pero todas justificadas, hijas de la necesidad, que confirma siempre su desarrollo en el tiempo, como apareció y desapareció la pintura litúrgica cristiana. No es cuestión de jóvenes y de viejos, ni de pasados y presentes, ni de comprensión ni de incomprensión, ni de patricios y plebeyos. Todo esto no es más que la superficialidad de tan notable acontecimiento. Cuando la innovación es efímera, como el cubismo, y el futurismo de Marinetti, la irradiación es débil, y no logra convencer ni arrastrar a la juventud, que está dispuesta siempre por sugestión a aceptar toda forma innovadora, sobre todo, como hoy, en épocas de decadencia general, si exceptuamos la ciencia cada vez más rápida en su vuelo progresivo. El intento de Gaudí en arquitectura quedó aislado, por no ser más que una genial combinación de caracteres conocidos llevados a la exageración.

¿Y por qué desaparece una de esas formas típicas y viene otra a sustituirla? Parecen algo misterioso estos cambios casi repentinos de formas y de sentimientos estéticos. Lo que antes nos entusiasmó, nos extasió, dando lugar a los encomios más exaltados de la alta crítica, de las inteligencias más cultivadas, de la juventud más culta y entusiasta, palidece cada día más, deja casi de latir, se hace cada vez más incomprensible, se le notan grandes defectos, deficiencias, incompatibilidades, se le relega a



lo viejo y rutinario, hasta que, al fin, desaparece, después de haber conmovido tantas almas y arrastrado tantas inteligencias. La juventud que batió palmas entonces ya no es juventud sino vejez, y tiene que sufrir los moteos más denigrantes de parte de otra juventud que empieza y que tendrá el mismo destino que la anterior. No es, seguramente, que esa forma artística, siendo buena, o habiéndosela creído por todos buena, se haya, de pronto, vuelto mala. Esto parece inadmisibile. ¿Será el gusto el que ha cambiado? ¿Y por qué ha cambiado? ¿Por capricho? Y si no, ¿cuáles han sido los motivos que lo han hecho cambiar? ¿Una idealidad más alta? ¿Un sentimiento estético más purificado? Tenemos motivos para dudarlo. La única explicación fundada es el cansancio, la fatiga, una especie de hartura insoportable, tanto psíquica como fisiológica. El sentimiento se torna obtuso, desligado, no responde ya a la excitación de unas obras que han enmudecido para él por el hastío. Y se vuelve la cabeza en busca de otra cosa, de algo nuevo, vírgen, fuerte, que conmueva y agite las almas y arrastre las inteligencias, y conceda nuevos ensueños y nuevas esperanzas. La fatiga, el hastío: he ahí las causas más poderosas de esos cambios, causas que nunca dejan de obrar en los organismos vivos y menos en el hombre.

Pero la belleza de las grandes creaciones, en cada una de esas modalidades típicas del arte, es eterna, está por encima del tiempo. Y

es que hay en el hombre civilizado un algo sustancialmente semejante al algo sustancial de los demás hombres, sean patricios o plebeyos, lo mismo desde el punto de vista del sentimiento que del intelectual. Formamos un tejido humano con las mismas notas esenciales características, sin que se pueda ni se deba jamás salir de ellas mientras se quiera ser hombre y no geroglífico de cosa muerta. Lo bello en ese fondo sustancial es siempre bello, siempre emocionante, con la emoción que es siempre la misma, no emoción de buen burgués y emoción de artista, sino sencillamente humana, ya venga la impresión estética de cerca o de lejos. Hasta en los primitivos, como Cimabué, Giotto, Masaccio, Fra Angélico, etc, se percibe ese perfume delicado de suavidad, de arrobamiento, de complacencia mística, que nos encanta a pesar de la imperfección de sus obras. En esto son maravillas tan presentes como las pocas maravillas, que nos da nuestro presente. Allí está el alma del artista, su ecuación personal, que nos habla hoy como habló en su tiempo, tal vez más intensamente hoy que entonces. Porque el arte, aunque es una organización desinteresada de nuestras actividades psíquicas, no es un juego ni cosa *pour rire*, sino algo profundamente serio, como la vida, como el pensamiento como la muerte. El arte podrá tener su origen en esa especie de juego de todas nuestras facultades psíquicas, como sostuvieron Kant, Schiller y Spencer; pero, en

el fondo, no es ningún juego. Tiene una intimidad tan estrecha con lo más hondo y sustancial de nuestra naturaleza, que no se podrían separar sin hacernos sangre. Si se quiere, todo puede ser comedia, mascarada, y cosas de risa y de broma y hasta de burla. Pero pensar y sentir es mucho, mucho más que todo eso.

Dice el Sr. Ortega y Gasset sobre esto de lo pasado y de lo presente que el amor que podríamos sentir por Cleopatra es cosa muy distinta del amor que podríamos tener a una mujer de hoy. No vemos muy claro que es lo que se quiere demostrar con esto. Por lo pronto, no es cosa muy fácil enamorarse de una reina, lo mismo de hace dos mil años que de hoy, como no sea platónicamente. Está muy alto ese delicioso manjar para la mayoría de los mortales. Todos no somos ni César ni Antonio, sus encumbrados amantes. ¿Pero, por qué, en lugar de una mujer real, no citó otras creadas por el genio del artista o del poeta? Esas sí que emocionan hondamente como si fueran de hoy, más tal vez que si fueran de hoy. ¿Y Andrómaca, y Hero, y Julieta, y Desdémona, y Ofelia? De todas estas hermosas y delicadas criaturas nos enamoramos como si estuvieran con nosotros. Nuestro amor es intenso y nuestra emoción, profunda. El Sr. Ortega y Gasset sufre un daltonismo lamentable. El arte de todas las épocas es, en el fondo, un solo arte, de modalidades diversas, pero todas enlazadas en lo sustancial y todas asequibles al sentimiento

universal, que puede tener distintos matices, más no anularse. La expresión orgánica de las emociones prueba que tienen notas comunes en todos los pueblos y todas las razas. Sólo difieren las de pura convención social, que constituyen una vestidura variable, a pesar de su tenacidad.

¡Deshumanizar el arte! ¡Qué cosas tienen los jóvenes modernistas! Esto es lo mismo que querer descristalizar un cristal para que sea verdadero cristal. Las emociones que suscita una obra de arte parece que degradan lo mismo al artista que a su obra. Huyen de lo real como del diablo en persona, y se quedan entusiasmados con *la mujer ninguna* y *la hora ausente del cuadrante*. Y este gran invento o asombroso descubrimiento, se debe a un nuevo Newton, al nunca bastante alabado poeta Mallarmé, pero de escaso valer según Lanson en su Historia de la literatura francesa. Es cosa de llenarse de asombro. No quieren permitir que la vida, ni siquiera lo que no es más que cosa, se introduzcan en el pasatiempo irónico del arte puro, para recrearse únicamente con el complicado bailoteo de los sonidos y de las metáforas, que viene a ser, en último resultado, un verdadero juego de sorpresas físicas e ideológicas incomprensibles hasta para los mismos innovadores. Y este arte nuevo sublime, tan secamente intelectual como una tabla de logaritmos, parece que no puede ser comprendido por los viejos sino por los jóvenes, cuanto más jóvenes, me-

¡Miguel Ángel y Víctor Hugo y Leonardo de Vinci murieron viejos. ¿Esos tampoco entendían de arte ni de poesía? Negarlo sería una necedad. Pero estos modernistas contestarán que sólo entendían de su arte y de su poesía y no del arte sublime de los grandes genios de hoy, incompreensión que sólo se presenta, dicen, en las épocas de decadencia y en las primeras creaciones de un arte nuevo de más elevada categoría. Tales afirmaciones no tienen fundamento alguno. Es pura palabrería. «Si el arte de nuestro tiempo, dice Tolstoi, es incompreensible para las masas, no es porque sea arte bueno, sino arte malo, o porque nada tiene de arte.» Pero Tolstoi era viejo cuando decía esto. ¡Qué lástima!

Por fortuna el arte es esencialmente humano. Lo es y lo será siempre. No puede dejar de serlo. Pero si pudiera, habría que obligarle a encarnarse de nuevo en lo que hay de más humano en nuestra inteligencia y en nuestro sentimiento. Nosotros no sólo vivimos, sino que esparcimos la vida sobre todas las cosas, aquí abajo y en las alturas, hasta sobre las piedras y sobre las montañas, sobre los ríos y sobre los mares. Esa vida es de una belleza incomparable, que no se agota nunca, que nos envuelve y nos levanta a regiones de gratos ensueños y de sentimientos desinteresados. Es pura palabrería eso de decir que si se contempla la vida, lo humano y lo real en la obra de arte, no se contempla la única verdadera obra de arte

que es otra cosa que la vida, lo real y lo humano, es decir, como ya notamos antes, un puro juego de colores, de sonidos y de metáforas. Ya Hanslik, como dijimos antes, había defendido esta deshumanización en la música con razones semejantes que no convencen. Y tal vez Hanslik no era joven entonces. Preciso es, por lo tanto, reconocer que en la obra de arte se goza, con verdadera fruición estética, al mismo tiempo, que la forma externa de la obra misma, lo vivo, lo real y lo humano que están encarnados en ella. Son cosas inseparables como nuestro dualismo psico-fisiológico, cuando se habla del verdadero concepto de hombre. Pero la sola belleza externa de la combinación armónica de los sonidos, en la música, por ejemplo, sólo puede afectar al oído, como fenómeno físico más o menos agradable, del mismo orden que ante una rueda de chispas en los fuegos artificiales. Pero en ningún caso pueden llenar el gran vacío que han dejado en nosotros. La emoción producida por esta dualidad es legítima y lógica, porque esa emoción no es sólo de categoría psicológica dentro de ella, sino de orden estético bien evidente, que la hace muy distinta de las demás emociones normales. La emoción que se siente leyendo la despedida de Hector se diferencia de las emociones reales de hoy, no porque aquella despedida sea una creación pasada, como pudiera creerse, sino porque es sencillamente estética, y esto es lo que hace que no se ante nunca.

Guyau dice lo siguiente en su notable obra *Problemas de la estética contemporánea*; «La poesía, sin duda, como la ciencia, debe reproducir el mundo; pero debe también reproducir el alma humana toda entera, y, en particular, el alma del poeta; en el artista la «ecuación personal» es la que constituye el genio, ella es la que da a la obra su valor eterno. El arte no podría, pues, reducirse, como tampoco la misma ciencia, a la sensación pura y simple, al color, al sonido, a la carne, a la superficie de las cosas.» La ecuación personal, es decir, la emoción, el sentimiento, la vida, en una palabra, lo humano, lo profundamente humano, que es lo que da a la obra su valor eterno, óigase bien, eterno, para ayer, para hoy y para mañana. No hay, pues, ningún Velázquez arqueológico, ni ningún Miguel Angel arqueológico, ningún Fidias arqueológico, ni ningún Balzac irresistible, ni ninguna magnífica composición poética como *El lago* de Lamartine, insoportable. *Boutades* nada más. Y en otra parte dice el mismo autor: «En resumen, la ciencia para inspirar al arte, debe pasar del dominio del pensamiento abstracto al de la imaginación y del sentimiento; si algún día se llega a escribir sobre las ideas universales de la ciencia, será valiéndose de las emociones que excitan. Sólo a este precio la ciencia llegará a ser poética, y, como dice Schiller, musical.» Es verdadera locura querer despojar a la poesía y a la música de la intimidad del sentimiento, que es su único carácter.

ter serio y profundo. Lo que no excluye la delectación que producen la armonía, el ritmo y los matices de la tonalidad, que son orientados por el sentimiento, alma de la obra de arte.

Y dice también Guyau en la misma obra: «¿Cual es el signo característico del progreso para un ser sensible? Es, llegado ya a un estado superior, poder experimentar sensaciones y emociones, *sin dejar por eso de sentir todo lo que contentan de grande y de hermoso sus emociones anteriores*. Y esto es lo que sucede al hombre moderno por lo que hace a las emociones del arte. Al mismo tiempo que saboreamos el arte propio de nuestra época y de nuestro ambiente, *continuamos siendo capaces de admirar las ideas y las obras de otra edad*. Las grandes obras de arte se levantan unas al lado de las otras, como altas cimas, *sin que puedan nunca aplastar ni ocultar las primeras que se levantaron*». Yo subrayo. ¡Qué lejos se está aquí del Velázquez arqueológico, al que, por caridad, se le concede que no está mal. ¡Que dirán entonces de las primeras cimas que se levantaron! ¡Bah! exclamarán. Esas son ya filosofías arqueológicas, propias de viejos. Nada nos importa lo que digan Kant y Schopenhauer, y Hegel, y Spinoza. Lo único de peso es lo que nosotros, jóvenes, decimos. No creo, sin embargo, que nadie se atreva a hablar de este modo. Pero si esto es así, ¿por qué se ha ido a llamar al arqueológico Góngora y en su época más seca y más abstrusa? Alguna estrofa tiene



este extraviado poeta que, hasta aquí, nadie ha podido comprenderla. La frialdad, la afectación, las palabras sabias, los giros indescifrables, ¿son acaso sugeridores ni siquiera de ideas? Y hasta la verdadera poesía intelectual, mejor dicho, filosófica, tiene, como se ha visto antes, que valerse del sentimiento para ser eficaz, de igual manera que lo hizo Victor Hugo y lo hace hoy Sully-Prudhomme. Menéndez Pelayo dice lo siguiente de *Las Soledades* de Góngora: «Nunca se ha visto juntas en una sola obra tanto absurdo y tanta insignificancia. Cuando llega a entenderse, después de leídos su voluminosos comentadores, indignale a uno, más que la hinchazón, más que el latinismo, más que las inversiones y giros pedantescos, más que las alusiones recónditas, más que los pecados contra la propiedad y limpieza de la lengua, lo vacío, lo desierto de toda inspiración, el aflictivo *nihilismo* poético (*atheismo* le llamaba Cascales) que se encubre bajo esas pomposas apariencias, los carbones del tesoro guardado por tantas llaves.» *Historia de las ideas estéticas en España*.—t. II. pag. 496). También parece que han puesto en el altar modernistas a Guarini, Rivero y Churriguera. El estilo barroco no deja de tener cosas bellas, a veces, pero, abusó más de lo debido de sus molduras típicas, hasta el punto de ocultar toda idea arquitectónica y producir gran confusión en el ánimo desorientado.

Verdad es que, al decir de Ortega y Gasset,

estos innovadores llegan hasta afirmar que el arte es sólo una cosa *pour rire*, un puro pasatiempo, un juego divertido, algo así como una danza arlequinésca de versos subtos, imágenes atrevidas, colores, sonidos y formas y símbolos, todo frío, un poco irónico y sin la menor trascendencia, propio solamente para olvidar en lo posible las pequeñeces, prosaismos y tristezas de la vida. No le servirá para eso seguramente al optimista, al que encuentra la vida buena y sabrosa, digna de ser vivida, seria y de fines elevados y trascendentales. Tales juegos los considerará indignos del hombre, de todo hombre que se llame civilizado, que es un ser realmente superior por sus sentimientos y por su razón, y no por una ironía despectiva hacia todas las cosas. En el juego de un arte vacío no se vive, mientras que, ante la obra de arte hondamente humana, la vida se hace más intensa, más plenamente vida en un orden superior, por encima del vivir ordinario, que nos desparatama sobre cien intereses, la mayoría pequeños, muy pocos grandes. El sentimiento estético nos hace más unos, más densos de lo que de ordinario somos, más fuertes, en el sentido de una irradiación más amplia de nuestra espiritualidad. El arte *pour rire* nos hace muy inferiores al niño, en el que el juego es una cosa de verdadera seriedad vital; nos degrada, porque al rebajar el arte a esa ínfima condición, es para poder ponerlo al nivel de nuestro rebajamiento. ¿Estaremos ya cansados de todo arte? ¿Habrá

llegado la fatiga y el hastío hasta el punto de ser una molestia el sentir ante las cosas realmente bellas? ¿Serán los toros, el fútbol y el boxeo los sustitutos de todas las artes? Por muy cansados que estemos, y por muy degradado que esté el gusto de gran parte del público, no llegaremos nunca a tal extremo. A pesar de sus justificados extravíos, la juventud liberta y salva, porque en ella está la fuerza, la fé, el entusiasmo, la acción, y, por encima de todo, el impulso de los grandes ideales.

No. El arte ha de herir siempre toda fibra emocional, sin distinción de demos ni de eupátridas. Tiene dardos para todos los corazones y chispas para todas las inteligencias, porque hay y habrá siempre obras de arte para todas las clases sociales, y porque hasta las más refinadas tienen algo que es siempre asequible a todos, por muy diversos que sean sus grados de cultura. Lo que importa es crear un ambiente de buen gusto desde la escuela, lo mismo para pobres que para ricos, y continuarlo con museos y espectáculos que desarrollen y purifiquen el sentimiento estético en todas las clases sociales, ya que existe aún la desgracia de que haya todavía clases sociales. Pero día vendrá en que no las habrá. No basta la igualdad de derechos sólo escrita en los códigos, como hoy. Es preciso la plena posesión del poder de realizarlos, del que carecen siempre los esclavos del trabajo. Todos han de elevarse a la cultura y a la civilización, no a igual

cultura e igual civilización, que esto es una vulgaridad ridícula, sino a la civilización y a la cultura que cada uno pueda alcanzar con *los mismos medios*, según sus aptitudes. Es una lucha que no puede abandonarse. Se trata de que a la mayoría de los hombres la actual organización social les niega la realidad de persona humana, y ellos quieren tenerla, por un derecho sagrado, indiscutible, que es preciso que se cumpla, para que el ser racional realice su destino. A nosotros los socialistas esta lucha nos dignifica, porque de nuestra parte está la verdadera civilización, ese nuevo mundo en el que la ciencia y el arte serán realmente patrimonio de todos los hombres en todos los tiempos, como fuente de mejoramiento gradual, dentro de nuestra naturaleza perfectible.



Si el arte nuevo no fuera más que una broma y una farsa, si no hiciera otra cosa que burlarse de sí mismo y ridiculizarse, y negarse, además, siendo su negación, *por maravillosa dialéctica*, su conservación y su triunfo, valdría más que acabara pronto todo arte y saliéramos de una vez de tanta burla, de tanta broma, de tanta ridiculez, de tanta ironía y de tanta negación. Para solaz de un poco de tiempo, pase. Pero... ¡para siempre! Negar nues-

tra realidad! ¡Colocarnos por encima de ella!  
¡Decir que ser artista es no tomar en serio  
al hombre serio! Es esto algo así como un mis-  
ticismo burlesco, y de pura farsa, con su pun-  
tito de ironía de bajo vuelo y con el afán de  
decir cosas que pudieran parecer hondas y  
son, en realidad, menos que superficiales y de  
puro capricho. La comedia es farsa, y burla, y  
regocijo, y por la manera de ser farsa, y burla,  
y regocijo, es profundamente humana. Y no se  
concibe que pueda ser de otro modo. Y así lo  
sintieron libremente Aristóteles y Molière,  
aún siendo alguna vez injustos, como lo fue el  
primero con Sócrates. Si el arte nuevo no es  
más que eso, es no sólo degradación sino anti-  
quilamiento. Si quiere vivir se ha de transfor-  
mar, diga lo que diga y razone como razona,  
si es que razona.

Lo que, en realidad, sorprende es que, con-  
siderando el arte como creación seria de fondo  
necesariamente humano, se afirme que en el fu-  
turo tendrá que desaparecer absorbido por la  
ciencia. «Día vendrá, dice Renan, en que el gran  
artista será una cosa vieja e inútil. El sabio, en  
cambio, valdrá siempre cada vez más.» «La be-  
lleza desaparecerá, casi al advenimiento de la  
ciencia.» «El reinado de la escultura terminará  
el día en que ya no se vaya medio desnudo. La  
epopeya desaparece con la edad del bronce. El  
mo individual; no hay epopeya con la artillería.  
Cada arte, excepto la música, pertenece a un  
estado del pasado; la misma música, que puede

considerarse como el arte del siglo diez y nueve, terminará un día por completo». Hartmann dice a su vez: «En la edad madura de la humanidad el arte no será más que lo que son por las noches para los estudiantes de Berlín las farsas de los teatros de nuestra capital.» Son más los que hacen la misma profecía. Y los que he citado, como se ve, son inteligencias de primer orden. Pues bien, ni los creemos ni nos convencen. El arte vivirá mientras haya hombres. Tiene raíces tan hondas en nuestra naturaleza, es tan cosa nuestra, tan carne de nuestra carne, que no hay medio de soportar tamaña mutilación. Mientras en lo psíquico haya una imaginación creadora, será absolutamente necesario que haya arte, porque es de todo punto imposible que permanezca inactiva siempre. Existe una fuerza, por encima de la voluntad, que la obliga a exteriorizar sus creaciones, a organizarlas según una norma especial que se llama sentimiento estético y a producir en el artista un deleite puro y desinteresado que aviva la llama de su vida. Es tal esta necesidad de la psique, que ni el más ignorante carece de una forma cualquiera del arte. Así como el juego en el niño es una cosa verdaderamente necesaria y seria, la contemplación de lo bello en el hombre es también necesaria y seria; pero con una seriedad y una necesidad de más alta categoría por tener su centro en la misma plenitud de la vida, poseedora de toda la fuerza de su destino, que la hacen co-

mo constituyendo un orden superior de la más elevada espiritualidad.

Mientras más formas expresivas posea la imaginación creadora, más rico será el museo universal de todas las obras de arte. Pero, por una parte, no es tan fácil crear nuevas formas a medida de la necesidad o del deseo, como tampoco es tan fácil detener alguna de esas formas destinada a desaparecer. Son bellezas menores. Y hay que resignarse. Pero bien puede suceder que nuevos elementos de belleza vengan a compensar la pérdida de otros. Ciertamente que es algo difícil que la epopeya pueda vivir hoy cuando ya el valor personal apenas si tiene ocasión de manifestarse, como no sea en raras ocasiones. Epopeyas como el Mahabharata, el Ramayana y la Iliada son ya imposibles, aún dentro de las exigencias de nuestro tiempo. Pero no por eso va a faltarle al arte medios más que suficientes para encarnar en ellos sus maravillosas creaciones. Con desnudo o sin desnudo, la escultura vivirá. El verdadero artista encontrará siempre la fórmula estética para salvarla. A lo antiestético de nuestros trajes se puede oponer la vida y espiritualidad del semblante y la elegancia de la actitud, dentro de lo animado y vivo, que es algo más que la serenidad estática de la estatua griega. Y nunca faltará ocasión de representar el desnudo en los monumentos que así lo reclamen, que no escasearán, a buen seguro. Aquel continuo y febril crear maravillosas formas de que Atenas fué el corazón, no se

repetirá, tal vez, en lo futuro. Tan prodigioso florecimiento de bellezas encarnadas en el mármol, en aquel mármol pentélico que pareció escogido por los dioses para eternizar los cuerpos de aquel gran pueblo artista, será único en la historia de los hombres. Pero en la totalidad del arte no hemos descendido de la altura. La música y la pintura son casi exclusivamente nuestras. La arquitectura adquiere una fuerza, una vida, una espiritualidad, desconocidas en los palacios y en los templos egipcios, asirios y griegos. La idea organiza con más intensidad la piedra, la levanta, la sutiliza, la hace expresiva y alada como la palabra, y encarna en ella una idealidad que no conocieron aquellos grandes artistas. Es el arte que, a través de los siglos, se fortalece, se llena de vida y se impregna de nuevas ansias, más hondas y con tendencia cada vez mayor a la universalidad.

Indudablemente el aliento intelectual se ha infiltrado en todas las artes, en la poesía, en la novela, en la historia, en la pintura y hasta en la música. Y parece que tiende a predominar sobre el sentimiento, envolviendo la obra de arte en un ambiente de intelectualismo, que, por su exageración, tiene que ser desfavorable a toda emoción. Pero en límites prudentes, esa tendencia lleva el arte a alturas en donde deben enlazarse en una belleza superior lo más íntimo de la inteligencia y del sentimiento. Ese punto de conjunción para el arte y para la cien-



cia en una finalidad común se desprende de la naturaleza misma de esos dos conceptos en su propia transcendencia. Por eso el arte no tiene nada que temer de la ciencia. Aún el arte primitivo, lleno de ingenuidad, con la espontánea sencillez de almas casi vírgenes, puede vivir sin peligro al lado de la ciencia, y conmover hasta a los mismos reveladores de la verdad. Porque el que inventa o descubre, en cierto modo, crea; es a su manera, un gran artista. Y lo inventado y lo descubierto, por la participación que tienen en todo lo que es, adquieren una modalidad superior que interesa a lo más íntimo de nuestro ser emocional. *El esto matará aquello* de Victor Hugo puede, quizás, realizarse en la lejanía de lo futuro. Pero la ciencia no matará nunca el arte. La explicación de las cosas bellas no mata la belleza de las cosas. Porque si el misterio que hay en las cosas es lo que sólo puede hacerlas bellas, es seguro que no hay explicación que, en el fondo, no sea también un misterio. La naturaleza guarda en sí la explicación de todo, y sin embargo, nos presenta seres bellos o que nos parecen bellos. Si nuestra inteligencia conociera las causas de todas las cosas, ¿dejaría por eso de percibir lo bello como hoy lo percibe? ¿Será la ignorancia condición indispensable para que exista la emoción estética? No puedo creerlo. *Rien n' est beau que le vrai*. Ciertamente que lo misterioso y lo desconocido tienen verdadero encanto. Pero en lo bello no es eso lo que nos emociona, es otra

cosa. Podrán contribuir a intensificar la emoción estética, no a constituir la en lo fundamental y característico. Hay cosas cuyas causas son desconocidas, y no, por eso, son bellas, como varias enfermedades, la caída de los cuerpos, etc. Hay fenómenos que están todavía rodeados de misterio y no los tenemos por bellos, como la telegrafía, la hipnosis, etc. La belleza del arco-iris no se pierde con su explicación científica, como no se pierde la del crepúsculo y la del titilar de las estrellas. Porque explicar es, en el fondo, iluminar, revelar el enlace de las cosas con el dinamismo de todo, en cuyo seno están, viven y se mueven, participando de lo necesario y de lo infinito, lo que, por un lado, es concepto y, por otro, emoción, y emoción de orden estético.

Como la fuente del arte es imperecedera, imperecedero es también el arte. Puede llamar a sí todo elemento que lo purifique y lo engrandezca, y transmutarse en formas nuevas que lo rejuvenezcan y haga conmover las almas con nuevos y más poderosos impulsos. Pero siempre es el mismo, pasado o presente, clásico o romántico, con finalidad o sin finalidad, realista o de pura fantasía. En él está el mundo como visión emocional, con esa especie de tonalidad característica que constituye la ecuación personal del artista, nuevo y poderoso elemento de belleza que se une a la obra y le da mayor valor estético. En ese mundo pueden y deben incluirse las admirables produccio-

nes que la ciencia ha puesto al servicio de los hombres, en cuyo puesto de honor está la máquina, desde la diminuta del reloj pulsera hasta la gigantesca del colosal *dreadnought*. La belleza de la máquina es indiscutible. Es algo organizado y vivo, autónomo y con finalidad propia. Ni se fatiga, ni se agota. Se mueve serena y acompasadamente, como se mueven los astros. Parece poseer una conciencia confusa de su destino. Entre todos sus órganos hay una perfecta armonía. De sus dedos de acero brotan filigranas. Da la impresión de que piensa y combina. Es que estuvo, y vivió, y se organizó en nuestra mente, y lleva el sello de nuestra lógica. Es una de las más grandes creaciones humanas. Es más nuestra que un hijo nuestro. Y, si bien es un engranaje de conceptos, llega, al fin, a trocarse en una causa emocional.

No hay epopeya; pero una huelga de cien mil esclavos modernos, prolongada durante meses y meses, es algo más que trágica, es realmente, épica. A nosotros nos importa muy poco la condición elevada de los personajes. Se ha desvanecido ya para siempre la aureola de superioridad de reyes, príncipes y duques. Lo único digno de una epopeya moderna es ser hombres, sufrir como hombres, afrontar el peligro sólo como hombres, sacrificarse sólo como hombres, no como señorones con coronas, y cintas, y plumachos y collares. La única grandeza está en la intensidad de las pasiones, en

la violencia de los conflictos y en la trascendencia de los ideales. Lo que falta es el genio que le dé vida. Muy difícil es que vuelvan ya un Aquiles, un Hector y un Agamenón. Ni la misma Troya nos hace falta, ni siquiera esta última espantosa guerra, la más espantosa de cuantas han presenciado los hombres en este insignificante planeta, como no sea para demostrar la crueldad y la estupidez humanas, y cuán cerca estamos todavía de la barbarie primitiva. Esas huelgas colosales, con sus violentas manifestaciones, el hambre y sus tempestuosos mítines, en los que voces terribles piden justicia, exigen justicia, para que la vida sea verdadera vida, y no dolor, y embrutecimiento y desesperación, esas huelgas tienen la fuerza y el aliento de la epopeya, de la epopeya de nuestro tiempo, en las que las Helenas se han cambiado en ideales de justicia. Y si apareciera el nuevo Homero, en las edades futuras la obra conmovería las almas, tan profundamente como conmovían los rapsodas a los griegos con sus maravillosos cantos. Porque ya las proezas guerreras han muerto para siempre, y nuestra fantasía no guarda para el valor guerrero sus más hermosas vestiduras, y mucho menos en lo futuro en que ni siquiera será comprendido.

Por las mismas razones es de todo punto imposible que la música desaparezca. Si, por una suposición absurda, la música, en un momento dado, llegara a desaparecer, renacería forzosamente en poco tiempo, porque su causa

sigue viviendo, es imperecedera. Y seguiría todas las fases de su desarrollo para acompañar al hombre mientras el hombre exista. La fuente de la belleza musical está en una *modalidad del sentimiento* del compositor que orienta el tema, la melodía, en la forja de la imaginación creadora, como la finura, la delicadeza, la gracia, la distinción, la dulzura, el regocijo, la tristeza, la melancolía, la grandeza, la majestuosidad, la pasión, la fuerza, etc. Es forzoso que el artista se *sienta* en una de estas modalidades del sentimiento para producir su obra. No tiene el propósito de hacer sentir a los otros por medio de ésta o de la otra fórmula de sonidos, sino que ha sentido para sí mismo y ha dado ritmo musical a su sentimiento con esa fruición sólo conocida de los grandes creadores. Y lo que realmente sucede es, que ese sentimiento suyo, con la vaguedad y la intensidad propias de su arte, llega a los demás, que lo sienten, a su vez, en la misma modalidad en que él concibió su obra entera. Si el artista se encontrara en un estado de completa indiferencia, en una especie de vacío emocional, algo parecido a un mecanismo físico, su obra tendría todos los caracteres de una producción mecánica, aunque interviniera en ella su fantasía musical, algo así como las variadas formas kaleidoscópicas, sometidas siempre a las solas leyes geométricas, aplicadas por fuerzas exteriores. Sin ese estado emocional previo no hay obra de arte. Y como ese estado emocional no falta nunca en

el hombre, es forzoso que la música no pueda jamás desaparecer, y, seguramente, vivirá cada vez con mayor desarrollo y será cada vez más profundamente humana.

Sigo creyendo que la belleza no tiene realidad, como no la tienen los colores ni el sonido. Son producto de la especial organización de nuestro sistema nervioso. Sin nuestros centros cerebrales no habría en el universo más que vibraciones, movimientos. Lo que llamamos sensaciones, tan misteriosas y tan maravillosas, no existirían. No habría más que un mundo de contactos y de choques sin ser absolutamente nada más que choques y contactos. Pero, si bien la inmensa mayoría de los psicólogos piensa así, hay unos pocos que afirman que los objetos son en sí del mismo modo que los percibimos, sin variación de ninguna clase. De todas maneras, para la vida, lo mismo que para el arte, tanto nos da lo uno como lo otro. Si estas cosas no son, en realidad, son, por lo menos, como si existieran. Y esto basta. El arte, pues, no tiene nada que temer ni de la ciencia, ni de la filosofía. Todo lo contrario, con ellas se fortifica, se humaniza y se universaliza. Es como un mundo creado por el hombre, aisladamente sin vida, inmóvil y como muerto, pero para toda inteligencia, vivo, palpitante, conmovedor, hasta lo más hondo de nuestra naturaleza emocional. Es un vivir superior sobre nuestro vivir cotidiano, un vivir en que recuperamos nuestra verdadera perso-

nalidad, disuelta diariamente en cien cosas, por lo general, pequeñas y mezquinas, y nos anegamos en esa divina holgazanería que se llama contemplación estética, fuente de intensas y vagas ansias de cosas infinitas y perfectas, en la universalidad de todas las vidas y de todas las causas. Esta holgazanería es hasta hoy un privilegio. Pero día vendrá, día de justicia y de verdad, en que *todos los hombres* de los llamados pueblos civilizados puedan estar preparados y ser libres para poder ser, de este modo, fervientes holgazanes.



No solamente la novela está en decadencia, como todo lo demás, sino que las innovaciones que se pretende introducir en ella parecen también una nueva decadencia entre los caracteres de otras innovaciones. No se sabe qué hacer para sacarla de su desarrollo natural, espontáneo, y convertirla en un cuadriculado intelectual de normas psicológicas con fines científicos. Claro que esta tendencia se debe a la mayor importancia que ha adquirido la novela desde hace algunos años. Se la tiene por algo superior a la historia, más viva, mejor documentada, más dentro de la entraña de los hombres y de los pueblos, más luminosa en la complicada causalidad de las determinaciones

y en la comprensión de estados sociales no bien definidos. Pero en manos de los grandes novelistas, este aspecto de finalidad científica sólo aparece de igual modo que en la misma realidad, como un resultado del jirón de vida que constituyó la única sustancia de la novela. También se hipertrofió el análisis psicológico de los personajes, y hoy se quiere persistir en este camino exagerándolo, y, no pocas veces, se dejaba ver el escalpelo del disecador antes que sentirse el latido espontáneo de la vida misma. Todo lo que sea acentuar esta orientación será ahondar más la decadencia.

El romanticismo encontró en Europa gran resistencia en sus comienzos; pero en todos los países creció el esfuerzo para hacerlo triunfar sobre el clasicismo ya debilitado y decadente. La rigidez y sequedad de sus reglas le hacía insoportable al espíritu de libertad y de rebeldía, ya general en todos los órdenes, y a la acentuada orientación individualista en todas las manifestaciones del arte. Por eso, el carácter más saliente del arte romántico es el lirismo, lo subjetivo. Es que en esta nueva modalidad había verdadera sustancia estética, de una vitalidad vigorosa, de un elemento personal robusto, que la armonizaba con una aspiración general. Como todo manjar nuevo, levantó entusiasmos y arrastró a todos, artistas y críticos, antes tan enamorados de su querido clasicismo. Varió el contenido y varió la forma; varió el movimiento y el claro-oscuro. La serenidad



se convirtió en palpitación. El espíritu se enseñoreó de todo, y las almas se sintieron sacudidas por conflictos y conmociones siempre temidos y siempre deseados. Quedaron a un lado las disquisiciones de una ideología seca y fatigosa. La ola penetraba por el corazón, no por la cabeza. Pero aquel lirismo, muchas veces desenfrenado, tuvo que terminar también, entre otras causas, en la fatiga y en el hastío. De ahí, Balzac, Flaubert y todos los demás ya conocidos, hasta la reciente caída del naturalismo puro y exclusivo, que no dejaba, por eso de tener por esencial el sentimiento, la emoción, lo humano, en el arte.

Al parecer, los modernistas más modernistas pretenden llegar, mientras sea posible, a la más completa deshumanización del arte. Y en la novela a una mayor disección psicológica de los personajes, que no puede menos de resultar sabia y seca, despojando a este importante género literario de la categoría estética que le pertenece. Ciertamente que lo vivo real, sin mistificaciones imaginativas, es bello siempre, aún visto por un temperamento, o con ecuación personal estética del artista, y, por lo tanto, no debe pasar nunca a segundo término. Conformes. Pero una cosa es colocarlo en el lugar que le corresponde, y otra cosa es declararlo único y fundamental de la novela. Esto es, sin duda, una gran equivocación. Con razón se desea ya menos psicología, menos análisis, menos sutilezas sobre causas y efectos, menos minuciosi-

dades sobre el medio y su contenido vivo, menos estudio siempre demasiado visible, y más movimiento, más alma, más calor y espontaneidad, visión más rápida, intuición, no reflexión, en la lógica o lo ilógico de los actos, y más cosas que pasen, sí, más cosas que pasen e interesen por su natural complicación, porque en su trama viven, se desarrollan y se caracterizan con vigor los personajes. Y este es un anhelo muy justificado y muy en su punto. Esta deberá ser la última y verdadera orientación de la novela. Nada de *tempos lentos*, ni *hermetismos*, ni argumentos mínimos, ni cosas semejantes. El novelista puede y debe salir de la capital provinciana todas las veces que lo crea conveniente y necesario, sin miedo a poner en peligro el éxito de su obra. Además del efecto estético del contraste, la realidad de que la gente sale con frecuencia de su localidad, se impone al novelista, como una relación real de la vida, y sólo en casos excepcionales existe verdadero aislamiento. Lo mismo se ha de decir de lo llamado *género moroso*, que no es más que una exageración de lo que han hecho siempre los novelistas: ser lentos cuando convenía y nada más.

Por otra parte, la materia, los asuntos, no se han agotado nunca, ni se agotarán jamás, sobre todo, en manos de un Balzac, de un Dickens, de un Zola, de un Galdós, de un Tolstoi. etc. La vida es demasiado rica, demasiado variada, demasiado emocional, demasia-

do sugestiva, para que se la pueda agotar en ningún sentido. Lo que ya está usado, y visto, y sin interés, para un escritor vulgar, interesa profundamente para el talento superior o para el genio. Lo que escasea no es la materia, son los grandes artistas. Para las medianías sí que no hay ya materia, porque no saben que hacer de la mucha que hay, y excusan su infelicidad con esa antipática cantinela. Una imitación del *Quijote* sería un gran desacierto; pero un genio podría hacer hoy una obra humorística, como la de Rabelais, o la de Ariosto, o la de Cervantes, esos tres homeros bufones, según frase de Victor Hugo, sin temor de no ocupar la altura que le corresponde. No contamos nunca con los poderosos medios de que dispone un verdadero creador, Schakespeare, Goethe, Dante, etc., ni sabemos que clase de fuerza es la suya, ni que clase de luz es la que les ilumina. Pero ello es que nos parecen algo como unos semidiosos. El genio no es la paciencia, como pretendía Buffon, si no estoy equivocado. El genio necesita la paciencia, pero tiene poco que ver con la paciencia, como necesita el estudio, pero tiene poco que ver con el estudio. No lo dan ni las Universidades, ni las cosas mismas. Es una energía espiritual poderosa que nadie sabe por qué viene ni de dónde, en realidad, viene. ¿Es algo de locura, según piensa Lombroso? Seguramente es anormal, locura seguro que no. El hilo de las relaciones lógicas no se pierde. Y la realidad vista por él

lo confirma. Nunca, pues, le ha de faltar materia para el arte. La encuentra hasta casi sin buscarla. Los otros se dicen: ¿qué cosas nuevas vamos a hacer con los mismos pequeños conflictos y las exigencias de la misma forma? Nuestros ojos no pueden apartarse de la eterna *Madame Bovary*, si no queremos llegar a *Nana* y a *L'assomoir*. Por otra parte, el oficio de hacer novelas se ha extendido tanto que su nivel literario ha tenido que bajar en la misma medida. De aquí la ilusión excusa de que ya no hay materia. Lo mismo, sin duda, hubo de decirse al fin del clasicismo y del romanticismo. Y la materia surge siempre. Y ahora surgirá también. ¿Pero con qué forma la modelará ahora el arte? Eso es lo difícil de saber. Pero no será, probablemente, con la que anuncian esos entusiastas innovadores.

Se ha censurado mucho la novela de tema, como en Tolstoi, Zola, Galdós y otros. El único motivo que habría para hacerlo así, sería cuando el tema anquilosara la obra, de tal modo que el tema se viera por todas partes. Pero los grandes novelistas no son tan tontos para incurrir en tamaño desacierto. Presentar conflictos originados por ideales políticos o religiosos, cosas tan reales como otras cualesquiera, no es hacer que pierdan por eso su carácter estético, porque el propósito no anula, no empequeñece, el juego libre de los factores de la acción que se desarrollan con la misma holgura que si no existiera tal propósito. Y como

el arte es profundamente humano, tiene esto la virtualidad de echar sobre nosotros una oleada de fecunda agitación que la realidad misma puede proporcionarle, intensificada ahora y como iluminada por su nuevo carácter estético. Ahí están *Gloria, Doña Perfecta, Resurrección* y otras muchas, para demostrarlo. La extraña manía de querer extraer de la obra de arte todo interés humano, parece ser también consecuencia del cansancio, del hastío; pero esta vez sin justificación alguna, como si nos cansáramos de que hubiera días y los sustituyéramos con un juego de luces de casa de muñeca. Y en ser humano el arte consiste precisamente su eficacia universal. Si así no fuera no hubiera podido existir.

Preciso es ahora declarar que Balzac es el coloso de los novelistas. Como todos, tiene grandes defectos. Pero ninguno es tan vigorosamente creador, tan firme y animado en trazar caracteres, tan decidido en sostenerlos, de tan profunda intuición para apoderarse de lo más recóndito de las almas. Sus personajes son los mismos de la vida en sus verdaderas proporciones. Tan reales y tan vivos, y tan independientes de su creador, que éste se detiene para juzgarlos, produciendo un efecto de realidad maravilloso. El millonario Grandet, contando los terrones de azúcar para el café, haciendo de aquella pobre mujer suya una mártir, silenciosa y resignada, es de una fuerza de realidad extraordinaria. Nuestra visión se dilata ante

el relieve de esta figura incomparable. Papá Goriot es de lo más trágicamente real que puede haber. En *Los campesinos* la vida se desborda plena y libremente, como en el campo es, sin que se trasluzca jamás la sabia manía del análisis psicológico. Tiene una intuición profunda de lo que es la vida. La ve antes de todo estudio y de todo análisis, como el gran médico ve la verdadera enfermedad por un no sé qué revelado en muy pocos síntomas. Los diálogos de sus personajes son tan naturales y espontáneos, que no parece sino que ellos mismos se los han dictado a él desde el fondo inconsciente de la inspiración. Gracia, ironía, talento, delicadeza, astucia, terquedad, torpeza, perfidia, todo esto lo revelan ellos mismos con sus actos y sus propios pensamientos, con una luminosidad que sorprende y emociona. ¡Y para el Sr. Gasset el cuadro que le presenta la gran mayoría de las novelas de Balzac no es más que un chafarrinón, es decir, un borrón, una manchal Y una mancha que, según el diccionario de Barcia, desluce alguna cosa. Hay para asombrarse. Ni hay tal chafarrinón, ni tal deslucimiento, ni tal Balzac irresistible. Lo que hay son *boutades*, y nada más. Esto me hace recordar lo que Anatole France refiere en sus *Causeries*. Decían algunos en aquellas tertulias, lo afirmaban con gran aplomo, que Moliere no sabía escribir. Y el mismo gran novelista señaló un verso-ripió evidente del *Tartuf*; pero no, ya se comprende, para confirmar la ridícula

tontería de que no sabía escribir el que, sin duda, superó a Aristófanes. Seguramente, Anatole France sólo quiso ponerlos en ridículo.

Esta manera de hablar, tratándose de los grandes maestros, podría pasar en los labios de algunos de esos jóvenes demasiado entusiastas de toda novedad, para poder pasar por refinados, por psicólogos, por sabihondos, por los únicos llamados a recibir la buena nueva. Sin estas pomposas declaraciones, piensan que sólo serían puro vulgo, escritoruelos adoceñados, ridículos defensores de cosas viejas, para siempre pasadas, y que nadie pronunciaría sus nombres ni ahora ni después. Ya sabemos que el Sr. Gasset está muy por encima de todo esto. ¿Pero se puede tratar tan dura e injustamente a estos grandes creadores, que fueron grandes y lo serán siempre? Los personajes de este gran novelista viven en pleno aire, en plena luz, en plena salud de su cerebro y en plena justificación de sus actos. Comparad. Dostoyewsky sabe a aire confinado, a cosa sombría y a manicomio. Esto nadie lo podrá negar. Bastan *Los hermanos Karamazov* y *Stepantchikovo* para demostrarlo. En esta modalidad del conjunto nada hay de real, ni de sano, ni de propio. Todos los personajes están enfermos, como si tuvieran los cerebros llameantes y obraran en una semi-inconsciencia continua, como verdaderos sonámbulos. Y no es, seguramente, porque este extraño autor sea ruso, porque rusos son Tolstoy, Turguenef, y

Gogol, y Gorki, y nada de eso se observa en ellos. Sus personajes son reales y sanos y se mueven en un ambiente libre, con aire y con luz. Ese entusiasmo por Dostoyewsky me parece algo exagerado. Tiene iguales. Tampoco es ningún innovador. Sigue la evolución realista y nada más. Y la lentitud que usa siempre en el desarrollo de la acción, ya sea sencilla o complicada, es realmente un defecto. En la novela ha de haber rapidez o lentitud, según lo exija la naturaleza de los acontecimientos. Pero pasar páginas, y páginas, y páginas para enterarse sólo de minucias psicológicas por medio de actos sin valor alguno estético, es convidar al aburrimiento y al sueño, porque el lector, ya enterado de ese sabio propósito, deja de interesarse por tales pequeñeces. Todas estas exageraciones precipitan la decadencia y dificultan lo que ha de venir.

Todos los géneros de la novela pueden y deben estar florecientes, sobre todo, la novela histórica, tan fecunda y tan sugestiva siempre, como se ve en Walter Scott, Sinkiwick, Ebers, Lewis Wallace, Flaubert, Fernández, y González, Galdós, y otros, algunos de los cuales la han levantado a gran altura. No es necesario emplear con rigurosa exactitud los elementos históricos hasta en los más insignificantes detalles, como ha hecho d' Anunzio en *Francesca da Rimini*, buscados solamente para satisfacer este exagerado prurito histórico. El novelista sabe muy bien los que le conviene



para caracterizar su época. Y esto basta. En *Salambo* hay exceso. Dice Max Nordan que muy pocas cosas de las que dicen las historias que pasaron, han pasado realmente. Puede ser. Pero con las que hay que pasaron tienen segura la vida muchas novelas históricas. El verdadero novelista sabe transportarse a su época y asimilarse la vida y las cosas que la caracterizan. No necesita una completa minuciosidad. Esto no quiere decir que recomendemos un impresionismo tosco y ligero, con notorias deficiencias. Lo que nos parece mal es la fatigosa exageración. Y no parece cierto, por otra parte, que en la novela histórica el lector vacile, «no sabiendo si proyectar el hecho y la figura sobre el horizonte imaginario o sobre el histórico, con lo cual adquiere todo un aire de falsedad y convención.» No hay tal cosa. El lector entra enseguida de lleno en el mundo que le ofrece el artista, el novelista de verdad; y allí no ve más, por ejemplo, que a Nerón en el suntuoso baquete, con su lente de esmeralda ante los ojos, mirando el hermoso cuerpo desnudo de la joven cristiana, mientras Petronio trata de disuadir a la fiera para salvarla. No son dos mundos: el imaginado y el histórico, como pudiera parecer. Es un solo mundo: el histórico, el que ven los ojos; y en él vive el lector, tranquilo, confiado, sin vacilaciones de ninguna clase, ni esas sutilezas que asaltan mucho más al que piensa la vida que al que la siente y la vive. El funcionamiento real de

la psique se ríe todavía un poco de las sutiles lucubraciones de Wundt y de Wiliam James, como de las de Aristóteles y de Sto. Tomás. Y como también la filosofía está en plena decadencia, de la cual es muy difícil que se levante en mucho tiempo, como no sea solamente con el caracter de función de la ciencia, bueno es ser prudente y no hacer afirmaciones rotundas que luego no resultan.

Y, aunque canse ya, unas palabras más sobre eso del *hermetismo*, o de la caja cerrada, y el género *moroso*. En el fondo, estas son verdaderas cosas viejas con nombres nuevos, o, por lo menos, una exageración de esas cosas viejas. ¿Qué novelista, si la acción pasa en un pueblo, no está casi siempre en él? ¿Que no viene a la memoria *Peñas arriba*, una de las más notables novelas que se han escrito? ¿Necesitaba Pereda que se le hiciera tal recomendación? Pero si lo que se quiere es que no se salga nunca del villorrio, con el pretexto de que no se perturbe la unidad de la visión, entonces lo habíamos de considerar como un capricho, y siempre como un defecto. Sí, se ha de salir, se debe salir, a menos que no sea una acción demasiado corta. Los campesinos y los provincianos salen, van a Madrid, y, no pocas veces, a París y Londres; y, por fortuna, con esos viajes, van siendocada vez menos provincianos y campesinos. Esos contrastes son necesarios, porque son reales. Y el novelista, si tiene ocasión y le conviene, ha de sa-

lir con ellos para respirar un poco fuera de esas orbajosas irresistibles. Pero es que muchos de esos mismos personajes también quieren salir para oxigenarse fuera, porque son cultos, y otros, porque lo exigen sus negocios. Lo que importa es la vida total, el oleaje siempre vario de las colectividades y de los individuos. A eso de la morosidad le pasa una cosa semejante. La lentitud que se observa en toda novela es una consecuencia ineludible de su extensión, pues es imposible que la narración se haga demasiado rápida teniendo que presentar las distintas situaciones de los personajes en la trama, sencilla o complicada, que los enlaza. Esto es tan viejo como la novela misma. En la novela de gran argumento entrapa, además, el deseo del autor de sostener el interés el mayor tiempo posible, cuando su imaginación creadora sabía alimentarlo, como en *El Judío errante*, por ejemplo. En sustancia, esto es una cosa ya muy vieja en todas partes, y muy natural, y muy lógica. ¿Qué se pretende, pues, ahora? Ya lo hemos dicho antes: una exageración. Y por ser una exageración, algo aburrido, antiestético, de arte sabio, que suele llegar a ser insoportable, a pesar de la habilidad del novelista. Y mucho más, si no hay más que una cantidad mínima de argumento, o no lo hay del todo, como, según dicen, en las obras del *ingente* novelista llamado Proust. Según parece, la cuestión es vaciar toda la psique del personaje en diálogos de su-

til psicología, en complicados casos de psiquiatría, y aburrir soberanamente al lector más refinado, que se sabe de memoria toda esa sabiduría preparatoria que se quiere y no se puede disimular. No. Nada de eso puede prosperar. Es preciso libertad, movimiento, alma, intuición, espontaneidad, instinto estético, emoción y mucha cultura. Si el novelista empieza diciendo: voy a hacer una novela hermética y morosa, vale más que no la haga, en bien del arte y del lector.



Y ahora hemos de entrar en el terrible problema del argumento, al parecer, vencido en singular batalla por *ingentes* campeones, incansables en llevar el modernismo a sus más lejanas consecuencias con el persistente afán de intelectualizarlo todo. Según el nuevo canon, unos, como Proust, (no conozco sus novelas) dicen que no debe haber ninguno, y otros, como el Sr. Ortega y Gasset, opinan que sí debe haberlo, pero pequeñito, casi insignificante, sólo como hilo que sirva de enlace entre los personajes. Parece que lo que se desea es eliminar de la novela todo lo que pueda ser motivo de grandes emociones y de un interés distinto del interés psicológico de los personajes. Zola ya tiene en algunas de sus obras

este hilo sin importancia, como en *La debacle*, *La terre* y otras. Tampoco en *Rojo y Negro* hay verdadero argumento, y mucho menos de la clase a que nos referimos, es decir, complicación emocionante de sucesos, peligros inesperados o previstos, venganzas, obstáculos, penalidades, todo producido por el azar o por la astucia, por la maldad o por el egoísmo, cuyas consecuencias pueden ser terribles para unos y regocijadas para otros, de modo que el ánimo esté siempre en suspenso y en continua congoja. El naturalismo logró cortar las alas a esta clase insustancial de argumentos, sin anular por completo, ni mucho menos, el interés legítimo de este elemento imprescindible de la novela, al parecer, hoy en peligro de muerte, gracias a las exageraciones de más que entusiastas innovadores.

Se comprenderá que ésta es una cuestión, más que difícil, no muy agradable, sobre todo, para aquel que pone por encima de todo defender sus convicciones, aún a trueque de provocar risas entre los muchos *ingentes* modernistas que hay en nuestro país. ¿Cómo atreverse a desentonar en cosas ya definitivas y aceptadas en el desarrollo progresivo de todos los conocimientos humanos, y, entre ellos, la verdadera naturaleza del arte? ¡Gran argumento en el arca sagrada y sabia de la novela modernal! No se puede menos de reír. Esto me hace recordar el vía crucis que pasaron y pasan todavía hombres tales como Crawford,

Lodge, Crooks, Wallace, Lombroso, y, sobre todo, Carlos Richet, al estudiar y escribir sobre los fenómenos metapsíquicos, bajo las mismas normas en que se estudian todos los fenómenos naturales, sin afirmar nada que no esté probado, y, como en la ciencia, estableciendo hipótesis cuando no ha llegado aún la demostración. Para los hombres de la risa todo es inútil. Hay que reír siempre. Pues bien, en este asunto de los argumentos, yo defiendo que, para la novela, se ha de volver a los argumentos interesantes, con las modificaciones necesarias, en sentido naturalista, en el que los personajes dejen de ser ya como ruedas, sólo para hacer brillar únicamente la acción, lo hábil y maravilloso del enredo. Esto ya pasó para siempre. No. Serán dos factores principales que se completan, se refuerzan, para producir una emoción estética, sí, estética, mucho más intensa y más legítima que la que pueda producir toda esa monserga de género moroso y hermético y de análisis psicológicos, todo muy sabio y muy seco, y muy propio de toda época de manifiesta decadencia. En tiempo de gran vitalidad artística, sólo el arte es el que manda, y manda únicamente en el alma de los artistas, jamás en la de los llamados críticos, porque los críticos son arrastrados también por la poderosa energía creadora.

Es preciso completar la novela, hoy mutilada por sutilezas de teorías que anuncian claramente su decadencia. Se quiere hacer más

un libro de sabio que una obra bella, un libro de reflexión más que una obra de emoción. O se pretende que la emoción brote del diálogo o del acto en sí, como un refinamiento del gusto orientado hacia delicadezas intelectuales, más propias de la poesía filosófica o de la ciencia poetizada. Claro, no tanto que se vaya a recomendar *De rerum natura*. Nada de esto; pero sí se tiende a infiltrar el aliento intelectual en perjuicio, y grave perjuicio, del elemento emocional y puramente estético de la novela. Se quiere ahondar tanto en las almas, abriendo hasta sus últimos y más pequeños repliegues, que se echa sobre el conjunto un aire bastante denso de cosa de estudio, que poco se compagina con el verdadero objeto de la novela. Puede pasar que haya un Paul Bourget y un Sully-Prudhomme; pero sería insoportable que toda novela fuera psicológica y toda poesía filosófica, o tan laberíntica, a lo Góngora, que nadie la comprenda. Cuando se habla de todo esto se habla de algo que es susceptible de perfección en el arte, pero no de sus diferentes modalidades, todas ellas capaces de grandes creaciones artísticas. La fuente viva de la inspiración siempre es la misma en esas distintas formas. Y el nuevo perfeccionamiento lo que ha hecho es hacer más intensa la eficacia estética de toda la obra. Esto fué la armonía <sup>en un día</sup> para la música, y deberá serlo ahora el argumento para la novela.

Entre la acción, o el argumento, y la verdad de los personajes hay y debe haber siem-

pre una íntima compenetración estética, tan íntima que no produzca en el ánimo más que una sola impresión también estética. Será la acción como la prolongación de la vida misma en lo que pasa. Y el interés, surgirá del desenvolvimiento de la vida verdadera en las distintas fases de la acción verdad. Todo dentro del sentido hondamente humano del arte. No son dos bellezas distintas, la vida y la acción. Es una belleza única: la acción-vida o la vida-acción. Pero el efecto estético, de emoción estética, resulta de mucha mayor intensidad, lo que es un verdadero progreso, cuando se tiene la persuasión de que el sentimiento es lo característico y fundamental del arte, tanto del arte de hoy como del de mañana, porque eso es, precisamente, lo que le pone por encima del tiempo. Claro es que el argumento no deberá ser nunca un prurito de cada vez mayor complicación, dejándose llevar tan sólo de los desenfrenos de la imaginación creadora. No. La vida es muy rica en sucesos enlazados interesantes, que el novelista sabrá ampliar o reducir, complicar más o menos, según su intuición estética, que se vale de ciertas exigencias sólo de ella conocidas. Se ha dicho que un argumento es cosa muy fácil de idear. Esto no es cierto del todo. Un argumento de pura imaginación, sin hondas raíces en la realidad, ciertamente no parece muy difícil, sobre todo, para una fuerte imaginación creadora. Pero si se ha de sostener la verdad de las cosas reales



en sus relaciones íntimas, entonces la cosa no es tan fácil, y exige tiempo y gran penetración. Porque aquí los hilos son las energías mismas de las cosas y de los sucesos, que son como son, y no se pueden atar ni romper según el capricho del autor. Tienen la vida de la necesidad, como todos los cambios de las energías cósmicas, y están sometidas a un determinismo inflexible, siempre que el hombre no intervenga con la eficacia de sus propios motivos. No se puede jugar con ellas. Repito que la realidad es demasiado rica en sucesos de esta clase para que haya temor de agotarlos. A veces, se presentan con una complicación tan ordenada estéticamente que más parecen un arreglo de novelista que acontecimientos reales, hijos de la acción independiente y necesaria de las cosas. Y, a veces, tan extraordinarios que podrían atribuirse a una imaginación folletinesca. Pero, si es algo difícil, es, en cambio, de una fuerza prodigiosa esta creación de un argumento para la novela, no mínimo, sino de la misma importancia estética que la vida de los personajes. Es preciso salir de esa cosa asfixiante que llaman novela psicológica realista, sin argumento ninguno, a lo Proust, o algo por el estilo, como esos extensos relatos de casos patológicos referentes a la neurastenia y a la demencia. La verdadera novela no puede nunca ser nada semejante.

¿Es que una poesía filosófica no es bella?  
¿Es que una novela con sólo esta dirección de

la vida por medio de la vida misma, no es bella? Pueden serlo, sin duda. Pero de aquí no se deduce que toda poesía haya de ser filosófica ni toda novela, psicológica realista. Esa belleza intelectual no es toda la belleza, sino un orden de belleza solamente, y, aún siéndolo, siempre se ha de valer del sentimiento para poder ser una verdadera obra de arte, de ese arte que está siempre por encima del tiempo. Aunque no se quiera, el sentimiento se filtra por todas partes en la inspiración creadora. Y el solo propósito de ahogarlo, demuestra que está presente en todo momento. Por eso se busca en la novela algo más vivo, más espontáneo y libre, algo en que se sienta el fuerte aletear de las emociones, de eso que tan caprichosamente se quiere eliminar de la obra de arte, por querer algo nuevo que llame la atención. No debemos guiarnos, y citarlo luego como norma, por lo que haga un novelista. No debe haber normas generales, sino aquellas sin las cuales el arte no puede ser arte. Para todo lo demás el artista es libre. De tal modo que se pueden escribir, componer y ejecutar a la vez obras románticas, y clásicas, y naturalistas, sin más preferencia que la que sienta el autor; de la misma manera que en arquitectura ningún estilo ha caído en completo desuso. Todas las formas deben vivir fuertes y robustas en la misma época, pues no habiendo ninguna predominante, el cansancio y el hastío pierden la mayor parte de su fuerza. Depende también

este exclusivismo del capricho o simpatía de los teorizantes que exigen se le dé la corona sólo a su ídolo. La belleza y el sentimiento estético están en muchas de las obras de esas formas tipo. Por lo tanto, como ya hemos dicho antes, todas tienen derecho a vivir, y deben vivir unas junto a otras sin temor de perjudicarse. ¿Por que no se han de leer con el mismo interés y en la misma época *Los miserables*, *Eugenia Grandet*, *La señora Bovary*, *Quentin Durward*, *Quo vadis*, etc. etc.? ¿Por qué no? ¿Se necesitan, acaso, épocas distintas para sentir esas cosas sólo distintas principalmente en la envoltura? De ningún modo. Lo que hay es que el artista se ve coaccionado por los críticos a la moda, y no se atreven a crear sino como ellos dicen que se debe crear. Si gozaran de libertad, cada uno produciría su obra en la forma que más en armonía estuviera con su temperamento. Y sólo en lo que el arte tiene de perfectible, desaparecería realmente lo defectuoso, y se conservaría todo lo que fuera una perfección verdadera. Considerando el arte como uno, todas las formas son legítimas, porque en todas ellas alienta lo bello como forma y como emoción. Todo lo que tienda a excluir algunas y hacerlas despectivamente pasadas, es un error.

El lector me perdonará si repito tanto lo mismo, pero es necesario. ¡Escribir hoy una novela romántica! ¡Qué herejía! ¿A quién puede ocurrírsele semejante disparate? Y no se

piensa que lo que produjo obras realmente bellas las puede producir hoy también, porque nadie ha podido privarle de esa virtualidad que no fué nunca ni circunstancial ni caprichosa. Mientras el mundo sea mundo, y la civilización exista, la verdad y la belleza continuarán siendo siempre lo que fueron: la misma verdad y la misma belleza. Y en el arte, la misma continuidad se observa en las obras populares, sencillas, ingenuas siempre, candorosas, con el perfume de las cosas sinceras y vírgenes, porque en ellas no desaparece nunca el aliento humano que las enlaza a todas a través del tiempo. De las obras de arte no se podrá decir jamás: antes sí, ya no. O la sustancia, si es que existen sustancias, o sus atributos, si no hay más que atributos, tienen que perdurar, porque son propiedades esenciales que no pueden desaparecer sin anular la existencia. Donde quiera que está uno de esos atributos esenciales allí está la unidad del ser que los revela. De la misma manera: donde quiera que está lo humano en conjunción con lo estético, allí están el arte y la belleza en toda su plenitud. Para sentirlos sólo es preciso no creerlos puro juego y pura broma, y entonces se revelarán su seriedad y su trascendencia.

Tolstoi hizo una crítica feroz de este arte decadente, y puso a Wagner cual digan dueñas, justamente unas veces, y otras, no. Habló bastante mal también de los nombres más

altos, consagrados por todos: Sófocles, Esquilo, y el mismo Dante; bien que Schopenhauer deja muy mal parado también al compañero de Virgilio, en su obra *Metafísica de lo bello*. Por su evidente exageración, no pudo influir en nada su infundada crítica. Su especial misticismo, anticatólico, por de contado, le hizo juzgar los más altos problemas filosóficos y estéticos desde un punto de vista estrecho e inaceptable, a pesar de sus desinteresados y nobles ideales para la vida. Y así juzgó igualmente la novela, empezando por calificar todas las suyas como arte malo, excepto un par de cuentos de puro carácter religioso. Acepta *Los Miserables* y algunas de Dickens y Dostoyewsky. Pero valen mucho más todas sus novelas que su inadmisibile crítica. Hace, por último, la observación de que los críticos no experimentan la emoción del arte, que son incapaces de verdadera emoción estética, y que, por eso, sus disertaciones tienen muy poco valor en la marcha progresiva de las artes. Esto no se puede sostener de un modo general, porque artistas y literatos de renombre han sido, al mismo tiempo, excelentes críticos. Basta citar a Schiller y Zola. Muchos críticos que no son más que críticos no sienten, en efecto, el arte. Piensan solamente. Son sordos en el sentir y disertan extensamente sobre el sentir. Es más, hoy quieren eliminarlo de la obra artística, y así la ponen de acuerdo con su mutilación. Claro que esto no es gene-

ral. Muchos críticos sienten hondamente y delicadamente, y sus críticas tienen verdadero valor en el desarrollo de las artes. Nuestro Menéndez y Pelayo fué un crítico admirable, y en sus juicios literarios supo poner aparte la cuestión religiosa, sobre todo, en su época de madurez y de serenidad de ánimo, como lo prueban sus decididas alabanzas a *Gloria* de Galdós, apesar de sus tendencias librepensadoras. Con críticas como la de Tolstoi, y otros con una orientación semejante, el arte no podría desarrollarse amplia y libremente sino sufriendo imposiciones de factores ajenas a su naturaleza. Pero si Tolstoi no influyó nada en la marcha de la novela, no sucedió lo mismo con Taine, pues a él se debe principalmente la orientación psicológica que a tanta altura ha llegado hasta nosotros. Considera la psicología científica como la base de la historia, añadiendo que «lo que los historiadores hacen respecto al pasado, los grandes novelistas lo hacen con el presente».

Con la vida y la acción no desaparece la contemplación. En realidad, sucede que, por lo que hace a la acción en la novela, el lector la sigue al mismo tiempo como actor y como contemplador. Sabe que está contemplando lo que pasa a la vez que está como mezclado en lo que pasa. Y esa impresión da mucho más valor al efecto total de la novela. Me interesa recordar que el argumento no ha de ser mínimo, sino máximo, a la altura de otro

elemento esencial: vida real de los personajes. La novela no es un compuesto de vidas caprichosas y de sucesos de magia. No. Es un compuesto-unidad de vidas verdad y de sucesos verdad, que se compenetran física y psicológicamente en un orden superior de sentimiento estético. Todo en la novela ha de tener profundas raíces en el realismo de las cosas y de los hombres, aunque, a veces, este realismo verdadero suele tener relaciones y resultados ilógicos, como cuando uno obtiene un primer premio importante de la lotería y se muere de regocijo. Lo que orienta en esta gran complicación de realidades psicológicas es una intuición intensamente luminosa que persuade al novelista que, en tal situación, un personaje determinado debe obrar de una cierta manera y no de otra. Pero la verdadera realidad y la realidad de la intuición son del mismo orden y poseen los mismos caracteres. Se puede decir que la segunda no es nada imaginado sino visto. Es una visión de lo que no se ve que, casi siempre, está de acuerdo con lo que se ve. Y basta esto para que sea lógico llamar novela realista a la que se halla en estas condiciones. Claro, que las medianías no pueden hacer más que falsificaciones disimuladas para desorientar a los que no tienen la costumbre de reflexionar.

Por último, se puede sostener que la novela de pura imaginación reúne también legítimas condiciones estéticas, como los cuentos

fantásticos de Edgard Poe, de Chatrian, de Hoffmann, alguno de Balzac, y, en cierto modo, *Psiquis* de Apuleyo. La novela de pura fantasía, cuando está hecha de mano maestra, tiene grandes atractivos, y lo humano se muestra, apesar de la invención, con gran relieve y, a veces, inflexible lógica. Es preciso, en ocasiones, desligarnos de la dura y penosa realidad para descansar con las espléndidas maravillas de la imaginación creadora. *El Infierno* de Dante, *El Paraiso perdido*, y hasta *Las mil y una noche*, solazan el espíritu, y, con frecuencia, hacen pensar más hondamente que las obras realistas que se precian de sabias. Según Taine el conjunto de nuestras sensaciones constituyen lo que él llama una *alucinación verdadera*, mientras que la alucinación patológica es una *alucinación falsa*. De todos modos, resulta que todo es alucinación, que lo que llamamos nuestra realidad no está conforme con lo verdaderamente real, con el noumeno de las cosas, inconoscible para nosotros. Luego, en el fondo, tan fantástica es la novela realista como la de pura imaginación. La única diferencia es que, en la primera, son constantes las relaciones de las cosas, mientras que, en la segunda, varían según el caracter de la alucinación.





Acabo de leer que sigue y aumenta la campaña antigaldosiana en nuestro país, lo mismo por modernistas como por no modernistas. Esto no es ninguna novedad, porque ya se ha repetido con no pocas grandes figuras de las letras y de las artes, lo mismo españolas que extranjeras. Es flaqueza humana querer distinguirnos de los demás por alguna cosa fuerte y exagerada, aunque sea injusta. Pero los que así proceden no se levantan una línea más de la altura que les corresponde. La exageración y la injusticia seguirán siendo eso y nada más. Y Galdós no bajará una línea de su alto y merecido pedestal, mientras que muchos de los maldicientes no tendrán ningún pedestal. ¡Galdós! ¿Será también ya un novelista arqueológico? ¿Será ya su arte una cosa sin presente? El mismo Zola se desvanece, y a Wagner se le oye menos. Es cansancio, sin duda. Lo mismo cansarán los ídolos actuales del modernismo. Pero todos los que sobresalieron quedarán siempre en la altura. Nadie se las podrá arrebatar. Mientras tanto, los jóvenes de hoy tienen la profunda convicción de que la buena nueva suya no pasará jamás, y hasta dudan un poco de que ellos puedan llegar a ser viejos, como el vulgo de los mortales. ¡Oh, juventud, adorable juventud! Sí, es preciso creer que nunca os echará mano la vejez, una de las famosas terribles visiones del divino Buda, a quien Vichnú no tuvo a bien librarlo de esa

muerte antes de la muerte.

Para ciertos críticos, Galdós da ya un poco de lástima. He leído que Pio Baroja ha dicho que Galdós no fué más que un escritor mediocre. Lo más que le concede Unamuno es que fué muy laborioso, y, sin duda, muy aplicado, como los chicos distinguidos de Instituto. Esta laboriosidad, dice, es el mejor ejemplo que deja para la juventud, porque de sus novelas, que no dicen nada, no quedará recuerdo. Le parece muy mal que no tratara del problema obrero, ni de la cuestión social, ni del problema agrario, como si el novelista tuviera la obligación de tratar de todas las cuestiones palpitantes de su época. Yo lo hubiera preferido. Pero la voluntad del novelista, en este punto, es soberana. Le sedujeron mucho más la cuestión religiosa y la pintura de nuestra clase media, que es, por desgracia, una verdadera clase llegada a la cumbre del poder, gracias a la Revolución francesa. Y esta pintura la hizo Galdós con una fuerza, con una verdad, con una transparencia, que subyugan. En esto, que es lo principal, está a la altura de cualquiera de los grandes novelistas de nuestra época. Sigue diciendo el Sr. Unamuno que, si cuando muchacho las novelas de Galdós le hicieron llorar, hoy le harían reír. ¡Reír! Es una cosa muy cómoda y muy agradable y de muy poco coste. Sólo que, en este caso, aquel de quien se ríe está tan alto que no se enteraría, aunque viviera. A no serme infiel la memoria, me pa-

rece que fué Gracián uno de los que más se rieron de aquel libro que se llama *D. Quijote de la Mancha*, propio solamente, decía, para hacer reír a los muchachos. ¿Para qué otra cosa podía servir un libro tan lleno de aventuras disparatadas? ¡Pero qué lástima que la risa de los hombres de la risa se haya olvidado por completo, mientras que los tales libros hayan subido a alturas tan grandes, al pie de las cuales los que ríen sólo consiguen reírse de su propia risa! Y desde esas alturas la voz verdadera del presente y del futuro declaran que Galdós es el primer novelista de España y uno de los primeros de Europa, lo mismo en fecundidad que en intensidad. Galdós fué como fué, como todos los grandes creadores son como son. Tuvo la independencia de los fuertes, no lo acomodaticio de los medianos. Por eso, toda su obra es fuerte, original, muchas veces profunda, cuando bucea en los más ocultos repliegues de las almas, rebosando bellezas de verdad, y grandes y nobles pensamientos para hoy y para mañana. Ama la luz y el regocijo, el ambiente amplio y libre, la sana espontaneidad de la vida, y se complace, a veces, como Dickens, en reírse un poco de sus propios personajes. Fué, además, Galdós un hombre de su tiempo, de esa filosofía insumisa que ama y acata la ciencia y los soberanos dictados de la razón, un grande y noble espíritu a lo Renan, un rebelde poderoso, que siguió su camino firme y decidido, sin fanatis-

mos, ni rencores degradantes. Que lo diga la amistad fuerte e inalterable que le unió a ese otro gran novelista nuestro que echó al mundo esas dos obras maestras *Peñas arriba* y *Sotileza*. Y su amistad con Menéndez Pelayo, incomparable polígrafo y estilista de primer orden. Hombres los dos de tradición e ideas casi medioevales. Mucho más nos hubiera satisfecho si, apartándose de todos nuestros políticos al uso, hubiera erigido en su conciencia de hombre moderno un gran ideal de justicia social para lo futuro, como hicieron Amicis y Anatole France, y como ha hecho ahora el gran dramaturgo inglés Bernardo Schaw. Sin duda tomó a broma nuestra desdichada política; y, si se mezcló en ella, fué sólo seguramente como husmeador de vidas y de conciencias.

Es tal en Galdós su fuerza de observación, lo intenso de su bucear, como en *Fortunata y Jacinta* y *El abuelo*, que se desvanece su habitual regocijo y su plácido humorismo, y nos encontramos en lo más hondo de las mismas entrañas de la vida, con sus instintos y sus pasiones, en los conflictos angustiosos de lo propiamente nuestro y de lo ajeno. Y todo esto, lo repetimos, con una transparencia tal de lenguaje, que éste se desvanece, como por encanto, y queda sola la visión inmediata de las cosas y de los sucesos, vivo todo y con la palpitación de la realidad siempre conmovedora. No hay allí personajes en-

firmos, dementes, o como sonámbulos, sino los de todos los días y de todas partes. ¡Y esto haría reír al Sr. Unamuno! Pues, a pesar de todo, debo declarar que, lo mismo Gracián, escritor favorito de Schopenhauer, como el ex-rector de la Universidad de Salamanca, autor de *El sentimiento trágico de la vida*, están muy por encima de su propia risa. Sólo que, reconocida la gran equivocación del primero, debió hacer al segundo menos agresivo y más justo. También encuentra mal este pensador que en la obra de Galdós abundan tanto los personajes maniáticos. Es lo que nos faltaba que ver: que nuestro gran novelista sólo hiciera vivir a los personajes del gusto de don Miguel. Si a Galdós le gustaron, muy bien hizo en llamarlos a la vida para regocijo nuestro, como hizo muy bien Velázquez, y alguna vez Rivera, en eternizar sus admirables tipos de imbéciles, enanos y bufones, en los que lo que expresan sus cuerpos es de una intensidad estética muy superior a la perfección artística de sus cuerpos mismos. No hay genios ni grandes talentos que se sometan a los caprichos de los teorizantes más o menos metafísicos. Repito que ellos son como son y no como quieren los otros que sean. Todos sabemos que ninguno deja de tener su *quantum bonus...*; pero su altura será siempre la misma.

El duque de Amalfi, embajador de España en la República Argentina, ha querido tam-

bién hacer constar para su gloria futura que ha acordado con carácter definitivo que de las obras de Galdós nadie se acordará dentro de muy poco tiempo. Es muy posible que ese Sr. duque hubiera preferido que nunca se hubiera hablado nada de ellas, ni aún en los días mismos en que se iban publicando. Silencio absoluto para este peligroso enemigo de nuestra sacrosanta religión. Porque me dicen que este señor es un ferviente católico. Si sólo por esto fuere su inquina, yo no lo aseguro, sería perder el tiempo contestarle. No hay buen religioso con su poquitín de fanático que no sepa que todo libro anticatólico, por lo menos, debe olvidarse, y mucho mejor, quemarse. Para ellos no es cuestión de literatura, ni de arte, ni de ciencia, ni de filosofía, ni de nada terrenal, sino sencillamente de ganar el cielo, cuestión muchísimo más importante que todos esos pequeños pasatiempos de novelas y críticas literarias. Siendo esto así, nada tenemos que replicar al Sr. duque. Ahora que, como embajador, debió tener un poco más de tacto para no alborotar a las gentes que saben muy bien que Galdós está muchísimo más alto que todos los discursos juntos que pueda pronunciar el Sr. duque, lo mismo en Europa que en América. Pero parece que, según Andreño en su artículo *El antigaldosismo*, el mencionado embajador, Sr. Zayas, es poeta, aunque no crítico literario conocido. Cuando leamos su resonante discurso diremos lo que sea

del caso. Y como Andrenio no dice nada del catolicismo del orador, es muy probable que no sea éste el motivo de su inquina contra nuestro gran novelista.

Me entero más tarde que los nuevos teorizantes afirman que «la novela galdosiana despide vahos de cocido». Esta frase despectiva, dicha más bien por lo que tiene de despectiva que como defecto literario, debe sólo avergonzar a los que la dicen y la propalan para pasar, tal vez, por modernistas refinados. Las obras de Galdós, como las de todo gran novelista, despiden el vaho de la vida, sea de la clase que sea, con cebolla, con cocido, con pavo trufado, con riñones de aves del paraíso, con blusa, con americana, con frac, con uniforme principesco. No se trata de dar gusto a señoritos, sino de crear obras bellas. La clase media tiene para la novela, para el arte, para la historia, para la psicología colectiva, tanta seducción y tanta fuerza estética como el pueblo y la aristocracia. A pesar del vaho de cocido, han salido de esa clase los hombres más eminentes, los talentos más poderosos, los mismos genios, en arte, en ciencia, en política, en literatura, en filosofía, en carácter, en todas las grandes manifestaciones de la inteligencia y del sentimiento. La clase del pueblo no ha podido tener nunca, sino como raras excepciones, nada de eso, o casi nada, porque la sociedad le ha arrebatado la instrucción, el saber, la educación, en una pala-

bra, todo lo que es característico del ser humano, y lo ha reducido a bestia para servir y enriquecer a los privilegiados. Las obras de Gorki despedirán, según eso, vaho de cebollas y de coles pestilentes. ¿Y qué se quiere decir con todo esto? ¿Que son malas también las novelas de Gorki? ¿Quien podrá sostener semejante disparate? La aristocracia, antes poderosa en política, en lo militar y en el clero, hoy no representa casi nada, ni para nada se la tiene en cuenta. Si Galdós se apasionó principalmente por esta clase media, lo hizo porque así lo sintió. Y sentir es el fundamento estético de toda obra de arte. *Si vis me flere...* Lo que realmente despiden las obras de Galdós es el vaho fuerte y sugestivo de la vida humana con todos sus regocijos y todas sus angustias. ¿Acaso las obras del gran Balzac despidieron otro vaho que ese del cocido de la clase media, de la que fué el primer novelista-historiador? ¿A quien se le ha ocurrido nunca echarle en cara ese vaho de clase mediocre? El novelista, repetimos, es soberano en la elección de su asunto.

Pero no todos hablan y juzgan de ese modo. Menéndez Pelayo dice lo siguiente: «... del Sr. Pérez Galdós, artífice valiente de un monumento que, quizá después de la *Comedia humana* de Balzac, no tenga rival, en lo copioso y en lo vario, entre cuantos ha levantado el genio de la novela en nuestro siglo, donde con tal predominio ha empezado



ésta sobre las demás formas literarias». Y luego: «La segunda fase (3.<sup>a</sup> ya en la obra total del novelista Galdós») empieza en 1881 con *La Desheredada*, y llega a su punto culminante en *Fortunata y Jacinta*, una de las obras capitales de Pérez Galdós, una de las mejores novelas de este siglo». Y el doctor Marañón dice lo siguiente en la Gaceta literaria de Madrid del 15 de Octubre del año pasado: «Conozco al dedillo la obra de Galdós, que admiro sobremanera. El desdén que sienten por él los escritores nuevos me parece desde luego mal. Galdós está ahora en la fase negativa que sufren todos los grandes genios después de su esplendor. Esta fase negativa suele seguir a la muerte del autor. Luego viene el juicio definitivo. El de Galdós será excelso, porque su obra está llena de humanidad.» En Francia también pasa algo semejante. De Zola dice León Daudet que carecía de estilo literario y que sus pinturas estaban ejecutadas con una escoba». Parece ser ya de buen gusto hablar poco o no hablar nada de aquel atleta de la novela que produjo tantas obras admirables que nunca podrán olvidarse. Es muy posible que a Anatole France le pase algo semejante. Solamente la historia literaria definitiva, libre de envidias, rencores, fanatismos y grandes equivocaciones, podrá colocar a cada uno en el verdadero lugar que le corresponde, y en donde permanecerán siempre, mientras haya hombres en el mundo.

**Lo que hay es que son ya tantas las obras literarias excelentes que se han publicado, que se hace casi imposible conocerlas, ni todas ni gran parte de ellas. Falta tiempo, aunque el gusto se refine y se extienda, ¿Son muchos acaso los que leen hoy *La Iliada*, la *Eneida*, la *Divina Comedia*, *El paraíso perdido*, los grandes trágicos griegos, nuestros mismos grandes autores dramáticos y hasta el mismo Quijote? Y hablo de las personas que se tienen por ilustradas y cultas, de las mismas que suelen hablar de arte y de literatura, de las mismas que parecen aptas para comprender y saborear. No, no tienen tiempo. El trabajo en la lucha por la vida ocupa mucho lugar; y en las horas en que no se trabaja, no pocos tienen que pensar, aunque no quieran, en el trabajo inflexible y absorbente. No tienen toda la culpa los hombres. La actual organización social es la verdadera culpable. Apenas el hombre empieza a ser hombre, lo esclaviza. Sólo queda libre una escasa minoría. El progreso, pues, tiene que ser muy lento.**

**Y por último, si los muertos viven, ¿estará satisfecho Galdós de haber pasado por este planeta insignificante? Difícil es saberlo. Pero ciertamente su obra está al lado de las grandes cimas de que habla Guyau, por todas las edades levantadas, como pirámides en el desierto.**

Siendo el arte, sobre todas las cosas, un lenguaje de los más variados sentimientos humanos, dentro de la categoría de lo estético, sería un error pensar que no tuviera ninguna clase de influencia en el seno de la sociedad en que vive y se desarrolla. En conjunto, produce una elevación del concepto de la vida, que suele ser bastante pobre en los que, por circunstancias especiales, se aíslan de todo comercio intelectual de un orden algo elevado. Por fortuna, la cultura se extiende hoy de tal modo, que no es fácil encontrar demasiados *filisteos* puros, que vivan solamente dedicados a asuntos económicos sin ningún contacto con algo espiritual. Las continuas oleadas culturales, periódicos, libros, conferencias, revistas ilustradas con grabados de cuadros, esculturas y edificios, generalmente de grandes maestros, llevan a todos ideas e imágenes de verdadera sustancia civilizadora. Pero este mejoramiento de las almas preciso es reconocer que es en extremo lento. La vulgaridad de la vida interviene siempre que encuentra ocasión y tiende a dominarlo todo en cuanto encuentra debilidad de carácter y ausencia de propósitos de más noble alcurnia. Le ayuda la tendencia de la mayoría a realizar el menor esfuerzo en todos sus

actos, y, sobre todo, en el trabajo intelectual. Y de aquí el que pese tanto lo tradicional ante el esfuerzo de toda innovación.

Son muchos los que miran como irredimibles las muchedumbres, sima de lo trivial y de los tópicos más acentuados, y miran a la masa harto despectivamente, sin pensar que de ellas nacen siempre los más altos innovadores, los genios y los grandes talentos, ya que constituye el plasma de toda humana actividad. No se piensa, por otra parte, que si todos esos millones de cerebros, hoy inactivos, poseyeran todos los medios de educación y de cultura, como exigen los principios socialistas, no solamente se elevaría el nivel medio de la cultura, haciéndolos aptos para juicios más complejos y de categoría más alta, sino que se producirían algunos genios más y más numerosos talentos superiores, aumentando el caudal progresivo de la vida humana. Es indudable que, con el andar del tiempo, tiene que desaparecer lo que se llama masa, vulgo, plebe, muchedumbre, no sólo por el cambio de principios de orden político, sino por la influencia constante de las artes y de las ciencias en todos los pueblos. Los que miran despectivamente esa plebe, desconocen los tesoros que guarda, tesoros de impaciencia y hasta de rebeldía, y no siempre de sumisión a lo tradicional. No son pocas las veces que clama por algo desusado que le llena de esperanza, pero no son tampoco raras las veces que se ve engañada

por muchos de los que no son plebe. Y si parece mansa e incapaz de violentas sacudidas, lo explican bien los soldados, la guardia civil, es decir, la carcel, el presidio o la muerte. Claro es que con la completa ignorancia hoy de esa plebe no se puede esperar que quiera cosas elevadas, de dignidad humana, de decorosa independencia y de legítima y fuerte intervención en los problemas políticos y sociales. Ya empieza a moverse en este sentido, y se ha de contar casi siempre con ella.

La principal influencia en el arte, como en todo, corresponde en primer lugar al genio, luego al talento superior y, por fin, a las medianías, a los artistas modestos, que han recibido el impulso de los grandes creadores, y que, por su número, mantienen la acción del impulso genial durante largo tiempo, y lo extienden con su imitación de la obra maestra. Son artistas, poetas, novelistas, sin fuerza personal ni de grandes concepciones; pero son siempre estimables porque llevan con ellos la buena nueva y contribuyen a que se abran nuevas sendas en la dirección indicada por el artista de genio. Por desgracia, con estos imitadores van sus defectos, como hicieron los de Miguel Angel, los de Zola, los de Byron, los de los grandes escultores griegos, Fidias, Praxiteles, los de Schakespeare, sin que les detenga su inferioridad, lo mismo en la concepción que en los procedimientos. Aún así, producen un bien general por la difusión del arte mismo y por

su influencia civilizadora, de que tan necesitada está todavía la mayoría de los pueblos. En cada una de las modalidades del arte, el genio las vivifica y las consolida, hasta que llegue su hora y otra venga a sustituirla, si es que hay otra.

Ahora, se puede preguntar si la obra creada por el genio se acepta con plena conciencia de su valor, o si se impone como una dictadura, júzguela o no la juzgue quien la conoce. Ya sabemos que muchos no son aptos para juzgarla, y dicen que la admiran porque los entendidos la admiran. Si unos pocos, muy pocos, de los llamados entendidos, aceptan y alaban una obra de este género al conocerla por primera vez, caso Wagner, por ejemplo, y otros, por el contrario, muchísimo más numerosos y tan entendidos como ellos, no la aceptan y le niegan un valor estético real, ¿se puede afirmar que la obra tiene en sí un gran valor, apesar de esa discordancia? ¿Sería posible que la obra de un gran genio no fuera aceptada por nadie y tuviera, sin embargo, un verdadero gran valor estético? Esto parece absurdo, a menos de no admitir que se tratara de una cosa tan alta que no pudiera relacionarse con los hombres de este planeta, y que el genio fuera mucho más que un hombre, un semidios. Y, además ¿qué interés podría tener en crear una obra que no podía ser comprendida por sus semejantes? Y si el arte es un lenguaje afectivo, en plena naturaleza emocional humana, ¿puede

el artista usar un lenguaje incomprensible emocionalmente para la mayoría de los hombres? Tan cierto es que no, que, poco más, poco menos, todos se hacen entender, sin contar con que, en el fondo, todos quieren darse a entender para que se conozca su inspiración en la intensidad de su sentir y en la originalidad de su expresión. Y no se diga que en esta originalidad está precisamente su incomprensión. Las formas pueden ser originales sin ser incomprensibles. Original es la ojiva al lado del arco de medio punto, y lo comprendemos y lo sentimos. Original es un escorzo a lo Rafael o a lo Miguel Angel, al lado de la rigidez de los primitivos, y lo comprendemos. Original es el estilo de Renan, o de Taine, al lado del del Journal Officiel, y, sin embargo, lo comprendemos. Original es la orquestación de Otelo y de Aida de Verdi al lado de la de las óperas de Bellini y Donizetti, y la comprendemos, y la sentimos. Buena es la originalidad, pero no lo laberíntico.

¿Pero por qué nos gusta y nos entusiasma la originalidad? Pues precisamente por el hastío de lo trivial, de lo usado de tal modo que ya no nos impresiona, y pasa como si no hubiera llegado. Así, lo original para el que oye siempre el girar de las aspas de su molino, es el silencio, y lo despierta, si duerme. A nosotros nos sorprende, del mismo modo, un giro nuevo, una imagen nueva, una tonalidad desusada, una disimetría arquitectónica, un arco roto, etc. etc. Pero, en todo caso, lo original es siempre un

candidato a lo trivial, verdadera sima a donde van a parar todas las originalidades humanas, hasta las más legítimas. Porque las hay que no circulan, que nacen ya muertas. «El pájaro huyó trepando por los aires» quedó sólo para regocijo de su autor. Los modernistas de hoy quizás hagan circular tan peregrina imagen, en que más que una alondra se ve una ardilla o un lagarto. Pero hay una originalidad de superior categoría, propia sólo de una visión penetrante, como lo es presentar la imagen de algo muy lejano, de más allá del horizonte imaginativo de la mayoría, que sólo tiene visión para lo cercano, y al alcance de todos. Esto produce una sorpresa de las más vivas y emocionantes estéticamente. Pero estos mortales afortunados escasean demasiado. Si las células piramidales o neuronas de la sustancia gris están aisladas de las otras células, pero que pueden ponerse en contacto por medio de sus dendritas, y de sus axones, se explican estas diferencias de visión por el número mayor o menor de los contactos, que ensanchan o reducen el campo de las relaciones entre imágenes. Por lo menos, puede hacerse esta suposición teniendo en cuenta que Cajal llama a estas neuronas células psíquicas. Pero sea como sea el mecanismo de esta televisión excepcional, siempre resulta que de ellas depende la trivialidad o la originalidad de las imágenes.

Dejando a un lado la influencia de las



innovaciones artísticas sobre el arte mismo, y refiriéndonos a su influencia social, tendremos que plantear de nuevo el problema de la aptitud del pueblo para sentir y admirar las obras de arte. Por de pronto, hemos de reconocer que lo emocional es lo que principalmente caracteriza el organismo humano. Desde las primitivas edades, es lo primero y lo que con más frecuencia funciona. La tendencia más constante y la más fácil es la transformación de las sensaciones en emociones, mientras que la transformación de las mismas en ideas, juicios y razonamientos, presenta graves dificultades y necesita esfuerzos muy superiores a la actividad media del organismo. Pensar es muy fatigoso, y no produce placer alguno, aun cuando exista un gran interés dentro de las necesidades de la vida. Disertar sobre arte, sobre ciencia, sobre filosofía, sobre alta política, es un puro lujo que sólo pueden sostener los que han sufrido una larga y penosa preparación, por encima de la lucha por la vida, a la que, en parte, pudieron sustraerse, aunque no fuera más que temporalmente. El caso general es la inteligencia sólo para la acción, para la urgente necesidad de vivir, como un instrumento necesario, pero fatigoso y poco agradable. En cambio, la emoción no necesita esfuerzo orgánico de ninguna clase, ella misma nos penetra y nos domina. Si muchas son desagradables, muchas son placenteras, y todas nos advierten los peligros que nos ro-

dean y lo útil que debemos apetecer y buscar.

Y como el arte es, sobre todo emocional, tiene la puerta abierta en todo hombre, por ignorante que sea, para hacerlo sentir y admirar. No hay hombre normal, por ignorante y tosco que sea, que no sienta la gracia en una mujer, y la elegancia, y el orgullo, y la altivez, y la fuerza y la decisión, y todos esos matices que constituyen un lenguaje expresivo y elocuente. Lo esencial de las obras de arte está a su alcance, porque la emoción los une. Lo mismo en pintura, en escultura, en poesía y en música, como lo demuestra siempre que tiene ocasión. Sólo es sordo para lo intelectualizado, cuando se sale del marco del pensar diario. No se detendrá mucho ante las obras de arte, como no se detiene mucho tampoco, o lo que debería detenerse, el burgués que se llama culto, y las deja, no pocas veces, por el arroz que está en su punto. El pueblo sabe sentir también una hermosa poesía, porque la poesía es igualmente emoción. «La poesía, dice Max Nordau, es emoción: querer hacer de ella una cogitación, sería querer transformar un ensueño en una velada lúcida, sin que, no obstante, dejara de ser un sueño.» La poesía filosófica podemos considerarla también como un verdadero lujo, y está en el mismo plano que la metafísica y la ciencia pura. La naturaleza emotiva del hombre medio es refractaria a toda clase de lucubraciones, si no ve en ellas alguna ganancia bien pal-

pable para su yo poco amante de ideologías.

Pero esto no será siempre así. Oh! no. Día vendrá en que las leyes inferiores de la vida ocupen el lugar que el hombre civilizado les señale. El hombre no puede, no debe ser sólo emoción, auxiliar insustituible de la vida; ni tampoco inteligencia sólo para la acción. Eso no es más que ser organismo para la especie, la que no tiene otro fin que existir. El hombre es cosa muy distinta. Tiene un fin alto en sí mismo, un fin racional que abarca toda la riqueza de las actividades ideológicas. Por eso se hace también imprescindible aprender a pensar para penetrar nuestra vida como causalidad consciente, y rectificar errores e injusticias, como la esclavitud económica de la inmensa muchedumbre proletaria y su mutilación intelectual, y para penetrar el mundo de las cosas en cuyo seno vivimos y nos movemos. Entonces, cuando todos puedan llamarse civilizados, cada uno en la medida de sus aptitudes, pero teniendo a su disposición los mismos medios culturales, encontrará el arte intérpretes que lo sientan y admiren, y lo aprecien, y lo juzguen con más alta capacidad y con más justificada suficiencia. Entonces la influencia social del arte tendrá una eficacia y una trascendencia que a penas hoy se puede entrever. Entonces ya no habrá masa, ni plebe, ni vulgo, ni muchedumbre. Sólo habrá hombres. Y como hombres, se colocarán a la altura que, por naturaleza les corresponda, y en la medi-

da que le permitan, aun entonces, las flaquezas humanas.



Sólo me interesa ahora hablar del contagio maléfico de ciertas obras literarias, sobre todo la novela, tanto naturalista como romántica. Los hechos demuestran que no se puede menos de reconocer su realidad, bien dolorosa, por cierto. Indudablemente hay que dar por sentado lo propicio que son ciertos organismos anormales y semianormales para que el contagio se verifique con bastante intensidad, y, a veces, con gran extensión. Son verdaderos candidatos al delito y al crimen. ¿Qué hay en la constitución psicológica de estos desgraciados para que baste la relación de un periódico o algunas escenas trágicas de una novela para arrastrarlo al crimen? No bastan las causas externas, como la miseria, la ignorancia y el medio corrompido en que viven muchos de ellos, aunque son factores de gran importancia. Es preciso algo dislocado interno que cambie u oscurezca el sentido moral medio, común a la generalidad, como un desprecio y un odio cada vez más intensos a la sociedad en que se vive, despertados por la miseria y la corrupción en temperamentos fuertes y rebeldes. Lo mismo se puede decir del suicidio y del

adulterio por contagio, procedentes de la novela o de las obras dramáticas, especialmente románticas.

Pocos habrán que no sepan que fueron muchos los suicidas que pudiéramos llamar wertherianos, porque fué el *Werther* de Goethe quien los llevó a su terrible resolución. Y hasta una madre sin consuelo que perdió a su hijo por esta causa, escribió al gran poeta lo siguiente: «¡Oh, tú, a quién Dios dotó de genio... ¡Dios te exigirá estrecha cuenta del empleo que de ese genio hiciste!» La predisposición a la melancolía y a una gran postración de las fuerzas vitales, es el estado más propio para que un amor desgraciado lleve fatalmente al suicidio. Muertos dos amantes, no era raro encontrar el famoso libro en el bolsillo de uno de ellos. Fué una verdadera epidemia. Se revestía al suicida de una aureola de poesía romántica, tan sugestiva, de una superioridad de alma tan grande, de una pasión tan profunda, que cautivaba el ánimo, y seducía, y arrastraba. En estos grandes apasionamientos la vida tiene escaso valor, como no sea vivir para ellos y sólo para ellos. ¿Qué son los menesteres diarios, muchos de ellos mezquinos y ridículos, al lado del grande, del inmenso, del infinito amor, que llena y envuelve toda el alma? Basta una contrariedad seria, o una idealidad que no les cabe en el pecho, para que se rompan todos los hilos que unen a esas almas excepcionales con el mundo, con este

mundo prosaico, egoista y burlón, que se ríe de las cosas más grandes de la espiritualidad. Pero la sugestión producida por la literatura, además de ser sólo un factor en las determinaciones pasionales, es, en ocasiones, intermitente, a consecuencia de estados sociales que contrarrestan, en ciertas épocas, aquella influencia.

Hay no pocos autores que niegan dicha influencia, como Guy de Maupassant, pero es indudable que es un hecho, ya confirmado en diversas ocasiones. Ya sabemos el poder irresistible que tiene la imitación en las variadas costumbres de todos los pueblos. Tarde lo puso de manifiesto de una manera concluyente, y hoy se acepta con todo el valor que le da la realidad. Esta imitación tiene tal amplitud que lo mismo ejerce su influencia en los animales y en el hombre. Y entre los hombres, lo mismo en lo material como en lo psicológico. Hasta los samoyedos sufren el *imeraquismo*, que no es más que la locura de la imitación. Se imitan las modas, los hábitos, el estilo, las imágenes, las ideas, como lo hacen siempre los jóvenes en poesía, menos el que nace de veras gran poeta, que ese trae su tesoro original consigo mismo. Pero esos, uno o dos cada siglo. O ninguno. Se imitan las grandes flaquezas humanas, el adulterio, el crimen y el suicidio. Y esto, no solamente de hechos reales, sino hasta de los creados por el drama y por la novela. Y se imita por algo ce-

rebral más hondo que lo que hace imitar el bostezo. Además de ser consciente la imitación, hay verdadero encanto en producirla, un placer llameante, silencioso, una espera dolorosa inaplazable, algo terrible que se desea y se rechaza al mismo tiempo, en que la infeliz criatura humana no podrá ya salir de aquel fatal acorralamiento. En esa lucha trágica, la pobre voluntad es casi siempre vencida. En el fondo, esas situaciones no son normales casi nunca sino patológicas. La libertad llega en ellas a reducirse a una hermosa palabra sin sentido. Va, viene, se ilumina, se oscurece, y, al fin, el *Fatum* triunfa. Y triunfa, en mal o en bien, porque el arte es profundamente humano, profundamente emocional, y, por lo tanto, hondamente sugestivo.

*Indiana*, la conocida novela de Jorge Sand, fué, según se afirma, la causa determinante que llevó al suicidio al Doctor Bancal y a su amante. Ella murió, pero él pudo salvarse. Ella fué la que le propuso el suicidio; y, como él se resistiera, díjole amargada: «No me amas lo bastante para llegar al sacrificio.» No son pocas las obras que han llevado el contagio a esos seres anormales, idealistas románticos casi todos, que sólo necesitaban un impulso poético para renunciar a la vida, que no les ofrecía nada semejante a su desbordada pasión. Sighele, en su *Literatura trágica*, cita las siguientes, además del *Werther*: «El *Jacopo Ortis*, de Foscolo; el *Chatterton*, de

Alfredo de Vigny; *Hernani*, de Victor Hugo; el *Antony*, de Dumas padre; el *Manfredo*, de Byron; el *Adolfo*, de Benjamin Constant; y *La mujer de treinta años* de Balzac...; hasta el plácido Lamartine, en su *Rafael*, y la severa Madama. Stael, ensalzan el suicidio como el sólo final digno de los verdaderos amantes.» Estaba esto en el ambiente, como época de romanticismo, de gran exaltación idealista y de desprecio hacia el prosaísmo de las cosas materiales utilitarias. Pero también hay que advertir que, hoy mismo, ante tan hondos y excepcionales amores, en un mundo de boxeo y de futbol, de bolsas y cámaras de comercio, de riqueza pública y de polística hidráulica, de mejoramiento de la raza, etc. etc., son varios los que creen que no es posible que puedan vivir ni Hero y Leandro, ni Romeo y Julieta, ni Ofelia, ni Desdémona. Pasiones tan profundas, tan inmensas, parecen estar muy por encima de tener hijos, y amas de cría, y domésticas que sisan, y de suegras y de yernos, que son capaces de provocar otra guerra mundial por verse libres unos de otros. Pero sin libros contagiosos, habrá, de cuando en cuando, desenlaces trágicos, sobre todo, en estas terribles cuestiones pasionales.

Sugeridoras de asesinatos hay también bastantes obras literarias. Como ya dije antes, el individuo-asesino está ya casi del todo constituido. Sólo falta un impulso exterior, y este lo constituye el relato sugestivo, incitante, en-



vuelto en cierta poesía maléfica, que decide y arrastra. *Crimen y Castigo* de Dostoyevski ha producido uno de estos contagios en el sentido del crimen. Los que conocen esta intensa novela basada en un crimen repulsivo, realizado por un joven estudiante, llamado Raskolnikoff, con quien tendría más que ver la psiquiatría que los tribunales de justicia, no podrán olvidar el análisis sombrío, calenturiento, y profundo, a la vez, de la conciencia de este personaje que interesa vivamente, como interesan siempre crimen y criminal, por el desquiciamiento casi absoluto de su naturaleza moral. Pero es tan repulsivo ese crimen que yo no sé como puede seducir al individuo por más candidato que sea al terrible oficio de criminal. Según Taine, Byron dijo un día que hubiera deseado cometer un crimen para conocer lo que se siente después, por doloroso e irresistible que pudiera ser. ¿Cualquier crimen? Porque hay crímenes, como los pasionales, que, por las circunstancias en que se realizaron, no nos repugnan, aunque los censuramos. Pero hay otros, como el de Raskolnikoff, que nos degradarían de tal modo que ni a animal podríamos aspirar. Verdad es que, entre nuestra naturaleza moral y el desquiciamiento de esos seres criminales, hay un abismo, algo que se resiste a nuestra comprensión, como no sea la locura.

Siendo esto así, ¿qué responsabilidad puede haber a todos esos autores que parece se

han complacido en aureolar esas morbosidades humanas sin que les detenga el conocimiento de sus consecuencias? Porque parece natural que conozcan la realidad de la sugestión y del contagio y el peligro lamentable de sus efectos. Pero también es verdad, como ya dijimos, que esa influencia es sólo un factor de ese terrible mal, y no el más poderoso. También hay que tener en cuenta que el verdadero autor que conoce y cumple los más altos deberes para con sus semejantes, jamás se ha propuesto esa seducción con el encanto de su arte. Al contrario, su propósito es altamente moral, propio para que se odie el mal y se tienda a la realización del bien, como ya hizo observar Moliere por este mismo motivo en el prólogo de su inimitable *Tartufo*. Muestran al vivo la enfermedad para que se corrija por quien puede y debe hacerlo. Aislándola en la obra literaria se pone mucho más de relieve, impresiona mucho más y se aprecia mejor la urgente necesidad de combatirla. Por eso Flaubert, y Zola, y Bourget, y Prevost, y Victor Hugo, y tantos otros, son altamente morales y educadores, escritores honrados que, por este sólo hecho, han dignificado su arte, revistiéndolo de una seriedad y de una intencionalidad de muy elevada categoría.

Claro que esta clase de obras no son propias para la juventud en que el juicio sereno no está aún formado, y todo lo dominan

los sentidos y las emociones, sobre todo, en el presente, porque lo futuro tiene todavía muy poco atractivo para ella. Lo más probable, y casi lo seguro, es que tome sólo de ellas lo que no debe tomar, porque no se ha escrito para eso, y no tome lo que realmente debe, porque éste es el fin para que fué escrito lo demás. Que no estén, pues, en sus manos sino más adelante, cuando el juicio se fortalezca y el pensar esté un poco más libre del candente juvenil sentir. Cierto que la mayoría de los jóvenes prefiere que se les tenga por hombres ya, y no por jóvenes todavía. Candorosa ilusión de la que se arrepentirán algunos años después.



¿Y por qué dice Max Nordau que no puede haber genios en las artes, o que, por lo menos, se puede dudar de que sean verdaderos genios? Su argumentación es exclusivamente psico-fisiológica. El caracter principal del genio es, sin duda, traer algo nuevo al mundo de los humanos. Pero no cree, ni nosotros tampoco, que para esto sea necesario que el genio sea una neurosis, como creen muchos, o una forma de la epilepsia, como cree Lombroso. Es indudable que hay algo anormal en estos hombres superiores, algo que tiene que

consistir en un desarrollo extraordinario de los centros cerebrales superiores que presiden a lo más esencialmente humano que hay en nosotros. Porque si ese desarrollo se verifica en tejidos, órganos o centros exclusivamente físicos que compartimos con los demás animales, no le conviene de ningún modo el nombre de genio. El hombre es hombre por la razón, por la voluntad, en sus más altas determinaciones, y por el sentimiento en sus más espirituales y más intensas afecciones. Para Max Nordau, sólo con relación al juicio y a la voluntad puede haber genio, porque sólo dentro de esta esfera puede presentarse lo nuevo. En el sentimiento, en las emociones, fondo esencial del arte y de la literatura, no es posible, según dice, novedad alguna. No hay más que emociones y sentimientos ya conocidos, siempre los mismos. Ninguna obra de arte puede hacer otra cosa que renovarlos, nunca variarlos produciendo otros nuevos. Las formas del arte no son más que combinaciones de sonidos, de colores, de materiales, de palabras, de modelados, cuyo único objeto es transmitir y suscitar emociones sin que le quede al artista nada para traer algo nuevo, como el organizador y conductor de pueblos, el descubridor y el inventor y hasta los grandes caudillos que han cambiado, a veces, la faz del mundo, Napoleón, Cromwel, Federico el grande, Newton, Pasteur, Darwin, Herschel. Y aún en éstos, coloca en primer lugar a los

tres primeros, porque han tenido que usar los dos grandes poderes humanos, en su grado máximo, el juicio y la voluntad. Por eso son los primeros de los primeros.

«¿Dónde han de ir a parar los genios emocionales, dice, los poetas y los artistas? ¿Me queda ni siquiera el derecho de admitir que los poetas y los artistas puedan ser también genios? Pues bién, este derecho me parece, cuando menos, dudoso.» Se funda, como he dicho antes, en que en lo emocional no puede haber nunca nada nuevo. Se ha de seguir siempre el mismo camino, tan antiguo como el hombre, del invariable funcionamiento fisiológico del organismo. Y, como, según dice, y así es, en efecto, «la poesía, la música, las artes plásticas, no tienen otra misión más que provocar emociones»; y no habiendo en éstas ninguna puerta abierta para lo nuevo, el genio no tiene en ellas justificación; por lo menos, le parece dudoso. De tal modo se afirma en el concepto emocional de la poesía y de todas las artes, que dice: «Una producción de la poesía, de la pintura, etc., que no suscita en nosotros ninguna emoción, no es por nosotros reconocida como una obra de arte, aunque nuestro juicio reconozca que está hábilmente imaginada, que implica un gran gasto de aplicación y de destreza y el triunfo sobre poderosos obstáculos.» Lo único que concede al poeta y al artista son «ciertas condiciones psico-físicas que hacen de él un ser especial y



***Pasmo de Sicilia y su Transfiguración!*** ¡Adios el genio de Homero, de Fidias, de Virgilio, de Goethe, de Schakespeare, de Velázquez, de Cervantes!—De ningún modo aceptamos esta teoría, aunque, a primera vista, parezca tener algún fundamento. Ciertamente que el arte y el sentimiento no pueden separarse; cierto que el arte no puede producir ninguna emoción nueva, como tampoco una verdad nueva puede producir facultades intelectuales nuevas. Pero el equivalente de la nueva verdad es la originalidad de la forma en la inspiración del artista. Tan cosa nueva es la una como la otra. La emoción y la inteligencia no son más que reveladores de estas dos grandes visiones, la una de concepto y la otra de carácter afectivo, y, en el caso del arte, estético. La novedad no está en despertar una emoción nueva, sino en comunicar la que está contenida, porque allí la puso, la encarnó, el artista, en la envoltura artística original y nueva. ¿Qué es, al fin, una verdad nueva? Una relación de hechos o una relación de relaciones, no vistas por el común de los hombres. Del mismo modo, una estructura artística nueva es igualmente una serie típica de relaciones no llegada aún a lo emocional de los demás hombres. Están, pues, en el mismo caso. Y así, el artista puede elevarse a genio, y tan alto, como cualquier otro. Y no sé si suscitando con más fuerza nuestra admiración.

No hay duda que el genio artista es del

que, con más propiedad, se puede decir que crea. Y esa creación es totalmente suya, o, por lo menos, más totalmente suya que la de otro genio de distinta categoría. En el inventor y en el descubridor casi todo el contenido de lo inventado y de lo descubierto pertenece al mundo exterior, a la naturaleza. Las tres leyes de Kepler se cumplían siempre en el movimiento de los planetas alrededor del sol. Wat tuvo algo más suyo en su invento de la máquina de vapor. Pero nada como la obra de arte transforma y crea y conmueve, ya apropiándose la materia, como el escultor y el arquitecto, o ya valiéndose sólo de la palabra, del sonido o del color, como el poeta, el músico y el pintor, los más espiritualizados de todos. El genio en el artista parece intensificarse más y desbordarse en la excelcitud de su obra incomparable, agitando las almas a través del tiempo y del espacio sin perder nunca su virtualidad estética. Se adentra más en la entraña de la vida, mucho más que los domadores de pueblos, Cesar, Cromwell, Napoleón, que fueron, más que modeladores de mundos nuevos, productos de su tiempo y de su pueblo, más que autores, actores, como observa justamente Taine, en oposición completa con Carlyle, el célebre autor de *Los héroes*, que considera a todos los genios como los únicos creadores del progreso humano; pero, aun así, coloca los últimos a esos guerreros y reformadores políticos.

Después de estos hombres casi divinos, y



prodigiosos adivinos, que en las horas de inspiración sondean en regiones inexploradas las cosas y las almas, videntes de apariciones nuevas, originales, vírgenes de otras miradas, no queda más, que el talento superior y la amplísima zona de las medianías, que casi no pueden hacer otra cosa que beber en la divina fuente de sus más encumbrados profetas, y consolidar y extender su obra imperecedera. Los talentos superiores no son muchos tampoco, y tienen algunos puntos de contacto con el genio, de los que se diferencian, sin embargo, por carecer, o poseer, en mucho menor grado, la pujante fuerza de lo original y de lo nuevo. En el prólogo que escribió para *El hombre de genio* de Lombroso, Ch. Richet calcula que, desde Leonardo de Vinci, habrá habido unos veinte y cinco pintores de genio, mientras que los pintores mediocres no bajarían de un millón en el mismo tiempo. Y se puede añadir que, por lo que hace a talentos superiores, no subirían de ciento. Todo el inmenso resto ¡medianías! ¡Cuántas ilusiones truncadas! Lo mismo sucede en poesía, en historia, en la novela, y en todas las demás artes. El tanto por ciento de la mediocridad es aterrador. Y esto en toda clase de funciones humanas, sin que ninguna escape a esta ley fatal y desconsoladora. ¡Qué desaliento para la juventud que sueña y tiene esperanza! Pero la naturaleza es inflexible.

El tipo preferido por ella es uno y el mis-

mo para todos, lo que se llama el tipo normal, el tipo común; y parece que se esfuerza en mantenerlo a toda costa, oponiéndose a que las desviaciones se propaguen, y haciendo que sean las menos posibles, lo mismo en un sentido que en otro. Por eso el genio, que es, realmente, un tipo anormal, está lleno de flaquezas y de taras morbosas lindando con las propias de la psiquiatría. Sin embargo, muchas veces es tal la fuerza del desarrollo genial del cerebro, que, durante una larga descendencia, se encuentra una serie de hombres eminentes en el mismo arte en que el primero descolló. Uno de los ejemplos más notables de esta continuidad es la célebre familia de los Bach. En una ocasión, se vieron reunidos en una misma ciudad, 120 individuos del mismo apellido, casi todos músicos, organistas generalmente, entre ellos, veinte y nueve artistas eminentes. No es difícil recordar los Cassini, los Bernouilli, los seis o siete Tizianos, etc. etc. Y se puede preguntar: ¿no será, posible que, dentro de algunos miles de años, esos desarrollos hoy excepcionales de los centros superiores del cerebro, se conviertan en hechos normales para la mayoría de los hombres? Ninguna dificultad invencible parece presentarse. Al contrario, la continuidad de la función se sabe que favorece el desarrollo de los órganos. Lo que no sabemos es cual será su límite. Entonces los genios de hoy serán las verdaderas medianías en ese futuro.

Los jóvenes poetas que siguieron a Leconte de Lisle se llamaron *parnasianos*, y algún tiempo después, en la desorientación de las formas y de la estructura del verso, aparecen los decadentes y simbolistas con sus excentricidades, cuyo jefe fué Verlaine, el poeta *frisson*, de verdadero mérito, pero lleno de extravagancias y de oscuridades. Pues bien, estos decadentes figuran en la obra de Lombroso, en la categoría de los *matoides* literarios, es decir, con apariencias geniales, pero siendo sólo en el fondo vulgares y hasta con taras de locos. Se cita a Mallarmé, autor de un folleto titulado *Tratado del verbo*. «Escuchen Vds., dice J. Lemaitre en la misma obra: Para estos señores la *a* es negra; la *e*, blanca; la *i*, azul; la *o*, roja, y la *u*, amarilla. Y el negro es el órgano; el blanco, el harpa; el azul, el violín; el rojo, la trompeta; y el amarillo, la flauta. Y el órgano expresa la monotonía, la duda y la sencillez (*sic*); el harpa, la serenidad; el violín, la pasión y la plegaria; la trompeta, la gloria y la ovación; y la flauta, la ingenuidad y la sonrisa. Ahora, lo difícil de saber es la importancia que le dan al sentido de las palabras, aunque se puede asegurar que es muy pequeña. Y, por lo que a mí hace, puedo asegurar que no puedo distinguir lo que en ellos es oscuro de lo que, en realidad, no es más que ininteligible.» Todo esto parece entrar en el dominio de la psiquiatría.

Lo único que ha perdurado y se ha exten-

dido de estas innovaciones es el refinamiento de la sensación sobre el sentimiento que de ella se deriva, la supresión de la cesura en el hemistiquio y el estilo como intermediario entre la prosa y el verso tradicional. Y como siempre sucede, los poetas mediocres se contentan con estos cambios, aunque sus versos naden en el vacío, o en un casi vacío. No se puede negar que de este modo el verso es más flexible y se presta a mayor amplitud en lo expresivo de la sensación y del sentimiento. Bien es verdad que se encontraría mucho mayor flexibilidad en la versificación sin rima y sin ritmo de Walt Whitmann, el poeta norteamericano, de fuerte originalidad como cantor lírico y de las cosas de nuestro tiempo, forma que muchos creen que será la definitiva en lo futuro, tanto se quiere ya huir de la versificación cadenciosa, musical, elevada, pulcra, con la sonoridad de sus consonantes y asonantes, y la plenitud y exhuberancia de sus imágenes envueltas en palabras brillantes o esculturales, a lo Byron o a lo Victor Hugo, encanto que empezó ya a romper Baudelaire en sus sensaciones de menos elevada categoría. Tampoco en esto se puede ser extremado. Más aún: completa libertad para el poeta en elegir la forma que más se armonice con la especial tonalidad de su inspiración.



En conclusión, la humanización del arte es espontánea, a veces, inconsciente y siempre ineludible, esencial y necesaria. Y el arte es humano, porque es esencialmente emocional, aún dentro de una orientación intelectualista. La emoción vivifica la obra, le da sentido, crea su estructura estética, en el genio, casi siempre original, y la hace asequible a todos los hombres, con más o menos precisión e intensidad. Cuando se habla seriamente y no de arte de broma y juguete arlequinesco, se comprende su transcendencia y la elevada categoría de su sustancialidad estética, como cosa inseparable de la sustancialidad humana, por encima del tiempo, sea cual fuere su expresión artística.

Max Nordau es muy categórico en este punto. «Estos procesos, dice, que se verifican fuera de la conciencia son precisamente las emociones. La poesía, la música, las artes plásticas, no tienen otra misión más que provocar emociones. Cada una de estas artes trata de excitar en nuestro organismo, con ayuda de los medios de que dispone, los procesos que, en la realidad, son suscitados por una serie determinada de impresiones sensoriales y que experimentamos como emociones.» Y más adelante: «Una producción de la poesía, de la pintu-

ra, etc., que no suscita en nosotros ninguna emoción, no es por nosotros reconocida como una obra de arte, aunque nuestro juicio reconoce que está habilmente imaginada, que implica un gran gasto de aplicación y de destreza y el triunfo sobre poderosos obstáculos.» (*Psico-fisiología del genio y del talento.*) Por esta razón no puede admitir que se llame genio al célebre pianista Listz, porque no lo considera más que como un gran ejecutante, habiendo sido sólo un compositor muy mediano.

Además, es preciso dejar bien sentado que la belleza real de todas las grandes obras maestras, desde Kalidasa hasta Victor Hugo, sigue siendo belleza a través de todos los tiempos, y será siempre presente en todos los presentes, en ocasiones, con más intensidad que cuando el genio la encarnó en su obra imperecedera. El que desdefía las altas cimas del pasado sólo por ser pasadas, o sufre una mutilación del sentimiento, o juzga con gran superficialidad, o sólo rinde culto a la moda únicamente por ser cosa nueva. Las obras del genio están siempre por encima de modas y novedades. Y aún los más deficientes por escasez de medios, como Bellini, Donizetti, Rossini, etc., son tan genios como los demás, porque fué casi siempre original y profundamente emocional su inspiración. Sólo desprecio merecen aquellos aficionados que, al triunfar la más perfecta música de Wagner con la importancia mucho mayor de la orquesta, sonreían y se

burlaban de los justamente grandes músicos italianos, haciendo la caricatura de sus melodías y de sus pobres y monótonos acompañamientos. Y no sabían ni podían comprender que, hasta en los movimientos llenos de vida de las pinturas rupestres de la cueva de Altamira, por ejemplo, estaba presente el genio, el vidente, el original, el creador.

¿Y cual será la palabra sagrada que, para la poesía, para la novela y para las artes, deberá perdurar? ¿Cuales serán la vestidura y la modalidad interna de la obra artística en su estructura estética? ¿Se impondrá un principio innovador común a todas las artes, como norma una de nueva etapa, o se establecerá un principio especial para cada una de las artes, constituyendo así una nueva forma para cada una de ellas? Ya dijimos en otro lugar que estos cambios no se producen por teorías ni sistemas de filósofos y de críticos. Están en gestación silenciosamente hasta que adquieren fuerza bastante para vivir e imponerse a todos. Así es que nadie podrá decir a ciencia cierta cual será la palabra definitiva sobre un problema tan oscuro y tan complejo. Pero, aún suponiendo que surja una forma nueva, con tendencia a generalizarse a la literatura y a todas las artes, sigo afirmando que todas las formas deben continuar realizándose, sin las exageraciones primeras, y ser acogidas con el mismo interés por el público imparcial y culto, exento de fanatismos juveniles. Cada autor

ha de ser libre en la creación de sus obras, hasta el punto de producirlas en las distintas formas conocidas. La sola pregunta que se ha de hacer es ésta: ¿Son bellas? La cuestión es que sean arte y no ciencia; la cuestión es que hagan, sobre todo, sentir, y pensar también, pero que no se salga del carácter estético de la obra de arte. Toda exageración por el afán de originalidad es insoportable. Defender una corriente caprichosa e insustancial es propio solamente de jóvenes fanatizados por todo lo nuevo. El arte es algo más serio que toda moda, que todo capricho y que todo fanatismo. Está por encima de veleidades pasajeras, que deslumbren y seduzcan.

Pero, si suponemos que ha de predominar sobre todas una de esas formas, no tengo inconveniente en suscribir lo siguiente expresado por Lanson en su *Historia de la literatura francesa*. «Lo que va a nacer, deberá ser un naturalismo (sin exageraciones, advierto yo) ampliado por la reintegración de ciertos elementos románticos, y, sobre todo, clásicos, una especie de síntesis de las tres doctrinas de arte, a través de las cuales se ha hecho, desde el Renacimiento, la evolución de nuestra literatura.»





# EL ROJO

---

La mañana era fría, helada. El viento soplabá con violencia. Se abrían, una tras otra, las tenduchas de la calle, y los horteras colgaban de las paredes telas de vivos colores que se agitaban como banderolas. Un verdadero río de mujeres, con su cesta al brazo, se dirigía al mercado. Inmenso murmullo se elevaba en el espacio, mezcla extraña de coloquios y risotadas, de disputas y blasfemias. Aquel ejército de miserables alquilados eran los emisarios de los hambrientos que quedaban atrás tejiendo sus trampas para coger monedas. Rachas de sopló helado pasaban sobre aquella muchedumbre y la estremecían. De pronto, todos se apartan del arroyo y se arremolinan en las aceras. Un caballo se detiene. El carretero enfurecido descarga terribles golpes sobre la cabeza del infeliz animal. Un espectador se indigna y grita: ¡Bruto! Volvió la cabeza el carretero, y escupiendo una repugnante grosería, descargó tan tremendo golpe sobre el cráneo de la bestia que la hizo vacilar y

caer. Un clamor enfurecido estalló entonces. Salió al arroyo un soldado, y, encarándose con el bárbaro, le amenazó con terrible gesto.

Una toca blanca se movía entre las cabezas de la multitud. Se acercaba buscando paso a un lado y a otro. Nadie se fijaba en ella. Detúvose un instante, como si vacilara, pero luego siguió resueltamente hacia adelante. Era Sor Luz, hermana de la Caridad. Una compañera le había dicho: En la fonda de *El Milagro* hay un moribundo. Está solo. Nadie reza junto a él. La madre superiora ordena que vaya en seguida a ayudarlo a bien morir. Es un caso excepcional, y urgente. No se detenga, hermana. Y Sor Luz se puso en camino. Allí estaba, junto al inmenso corro palpitante de emoción. Tenía delante un muro infranqueable de cuerpos humanos. Era preciso pasar. ¿Llegaría a tiempo? A fuerza de súplicas y con grandes esfuerzos le abrieron paso. Al fin, se encontró delante de los dos contendientes que se amenazaban con la mirada y con el gesto. Sor Luz era valiente. Salió de la fila con paso firme y se interpuso entre los dos hombres. El silencio fué absoluto. Luego, con voz dulce y tranquila, dijo: Ayudadme a levantar esta pobre bestia. Y los dos hombres, sorprendidos y confusos, se sometieron ante aquella dulzura y aquella serenidad tan por encima de su barbarie. Se juntaron y pronto estuvo el animal en pie. Un murmullo de admiración brotó de todos los labios.

Sor Luz entró en la plaza. El hormiguero humano circulaba aquí pacíficamente por delante de las mesas cuajadas de comestibles, y, entre frescas verduras, montañas de doradas naranjas, regateando el céntimo con el arte exquisito de los que están acostumbrados a engañarse todos los días. Un rumor de mar lejana embravecida se elevaba del seno de aquella muchedumbre en donde iba a concentrarse todas las mañanas la terrible lucha por la vida. En aquella disputa cómica y truhanesca se transformaba el combate ardiente, desesperado, que se libraba en el gran escenario de las poblaciones, en las calles, en las oficinas, en los talleres, en los paseos, entre amigos y parientes. Cada sirvienta llevaba en su bolsa un girón del egoísmo universal. Aquella tremenda operación, a cuyo pie caían estenuadas tantas víctimas, parecía juego de niños. Todos se divertían y alegremente se saqueaban.

Sor Luz avanzó como pudo sin volver la vista a ningún lado. Ofendíale aquel olor y aquella baraunda. Se imaginó estar envuelta en un remolino de murciélagos enfurecidos por el hambre. Los carros la detenían. Algún insolente la requebraba. A cada instante entraban en el mercado nuevas oleadas de cestas colgadas del brazo, venidas del inmenso aduar hambriento. Del cielo plomizo comenzaron a desprenderse delgados hilos de incesante lluvia. Sor Luz sintió honda tristeza. Allá, en un cuartucho, se apagaba la hermosa luz de una vida.

¿Quién era? La lluvia suele caer cuando alguien agoniza. ¿Hay ojos abiertos en la altura? ¿Pero cómo es que no tiene a nadie? Los animales se ocultan para morir; tal vez por un extraño instinto de vergüenza. No conocen el afecto ni la piedad. ¡Nadie! Sor Luz se estremeció y apresuró el paso.

Llegó al extremo del mercado. Debía torcer a la derecha. La fonda estaba allá en un ángulo con un gran letrero sobre las dos puertas. *El Milagro*, leyó Sor Luz, y añadió: «Allí es.» En el momento de adelantarse en aquella dirección, un violento encontronazo estuvo a punto de derribarla. Luego, se encontró delante un muchacho rojo, de nariz arremangada con los brazos desnudos y un delantalillo blanco, que la miraba extasiado, y que, al fin, le dijo: «dispense, hermana; fué sin querer.» Siguió el rojo su camino volviendo a cada instante la cabeza. Sor Luz lo seguía. Poco después, el muchacho desapareció por una de las puertas de la fonda, en la que tal vez el milagro consistía en dar de comer poco, malo y caro. La hermana tuvo que pararse de nuevo al paso de un hermoso carruaje. Dentro vió una forma blanca y un semblante pálido, y a su lado un joven vestido de negro. La visión pasó pronto; pero el corazón de Sor Luz apresuró sus latidos. A dos pasos, estaba un pordiosero apoyado en su muleta mirando una moneda. Se desvió presurosa, porque no tenía nada que darle, y ya no se detuvo hasta llegar a la fonda.

En ella entró la hermana. Detrás de una especie de escritorio con barandillas estaba un hombre leyendo un papel, sin duda una cuenta. En una de las paredes se veía una gran pizarra con nombres escritos, y, a su lado, un gran número de llaves colgadas. Al fin, terminó su lectura el fondista. Acercose a la mesa la hermana y dijo: ¿No es aquí donde hay un enfermo muy grave, señor?—Aquí es, por desgracia, hermana, respondió el hombre clavando sus ojos vivarachos en Sor Luz. Ahora bajo de acompañarlo. Más de una hora he estado sentado al pie de su cama. Está acabando, hermana. Le juro a V. que da compasión. He tenido que dejarlo porque me apura un huesped que se marcha... No lo dejan a uno respirar. Esto no es vivir; créame, hermana.—Nos han dicho que no tiene a nadie, y vengo...—Hace V. una obra de caridad. No, no tiene parientes. Y los amigos ¡que si quieres! como si les pidieran dinero. Uno sólo le ha venido a ver, y de prisa. Aquí se hace lo que se puede, pero este ajeteo no me deja vivir. ¡Pobre señorito! Y no crea, era el hombre más generoso del mundo. Digo era...porque...ya V. me comprende.—¿Y dónde? preguntó la hermana.—En el tercero, cuarto número doce, a mano derecha. De allí acabo yo de salir. No se puede V. equivocar. Pero no, ya la acompañarán... ¡Eh, tú, Blasillo! Nunca sabe uno donde está ese tunante. ¡Condenado Rojól... Ah! perdone, hermana, ese truhán... Y al fin apareció el mu-

chacho de cabellos rojos y nariz arremangada. —Ea, listo, acompaña a la hermana arriba, al doce. Andando.

Y Sor Luz y el muchacho penetraron en el interior del fonducho. Subieron una escalera estrecha y sucia; atravesaron un pasillo oscuro con puertas a uno y otro lado; torcieron a la derecha, y, al fin, el Rojo dijo señalando el interior de una habitación: Aquí es... La puerta estaba entornada. Apenas llegaba hasta allí el débil rumor de voces lejanas. De vez en cuando se dejaba oír el fatigoso roncar de un huésped. Un ambiente frío circulaba por los estrechos corredores. Caía la lluvia fuera, menuda, monótona, interminable. «Aquí es,» repitió el muchacho queriéndose tragar a la hermana con los ojos. Sor Luz penetró al fin en el cuarto silencioso, de donde salía desagradable olor de medicamentos. El rojo se quedó a la puerta mirando con miedo al interior. «Se está muriendo, pensaba. ¿Cómo se muere uno? ¿Por qué se le afila la nariz? Una araña negra, muy peluda, se los comerá por dentro. Cuando llega al corazón, se estremecen un poco y ya no se mueven más. Y dicen que se quedan fríos como el hielo. Dió un paso atrás lleno de terror. «Tal vez la hermana lo salvará. Sus ojos dan calor. Son como de fuego. Yo he soñado con esos ojos. ¿De quien eran? No me acuerdo. Ahora lo estará mirando, siempre fijo, siempre fijo. Y él despertará. Los médicos no pueden mirar así. Cuando la araña peluda vaya a morderle el co-

razón, los ojos de la hermana la matarán. Después la sacaremos con unas tenazas, y la pondremos en el hornillo para que se achicharre.» Salió del cuarto un ligero estertor, y el rojo huyó sin volver la cabeza, como si le siguiera una legión de arañas. Bajó a saltos los escalones, y no respiró hasta que estuvo en la calle, en plena luz del día.



Aunque la habitación estaba envuelta en una semi-oscuridad, la hermana se detuvo asustada al vislumbrar una enorme cabeza de toro, plantada en la pared, como un ídolo de extraña religión. Pronto se repuso al hacerse cargo de la significación del monstruo, y se adelantó con paso quedo sin cuidarse de la actitud amenazadora de la bestia. Al cabo de un momento, sus ojos pudieron distinguir los objetos que la rodeaban. En las paredes, multitud de fotografías, retratos de los toreros más célebres de España, y de garbosas flamencas, envueltas en su floreado pañolón, descocadas, con sonrisas de juerga y actitudes provocativas. Un gran cuadro representaba la feria de Sevilla; y otro, a Hero sobre unas rocas, mirando aterrorizada el cadáver de Leandro arrastrado por las embravecidas olas. Sobre una mesa andaban revueltos periódicos tauri-

nos y libros de medicina con muchas marcas. Una guitarra se veía en un rincón. De una percha colgaba la ropa del enfermo: pantalones, americanas, un frac, un par de camisas con pechera rizada, un sombrero de paja, y un abrigo con vueltas de piel. Sobre la percha, zapatos y botas de todas clases, unas de charol sin estrenar. En otro rincón, bastones de maderas raras. Luego, sobre una pequeña cómoda, botellas y frascos de medicinas, cucharas y copas aún cubiertas con el papel de la farmacia. En la mesita de noche, a la cabecera de la cama, una palmatoria, un vaso y un libro abierto. Sor Luz buscó por todas partes un signo cualquiera de la fe religiosa; pero no encontró ninguno.

El enfermo dormía vuelto hacia la pared tranquilamente. Apenas si se distinguían sus facciones demacradas, la amarillez cadavérica del rostro, los ojos hundidos y el aleteo imperceptible de la afilada nariz. Era rubio, de líneas aristocráticas. El bigote, poblado y fino, conservaba aún su forma correcta, como momentos antes de asistir a una cita. El pelo corto empezaba a clarear. Sus carnes, enflaquecidas moldeaban los huesos. Aquel hombre no tenía más que treinta años; pero sobre su semblante había caído ya ese gesto extraño que echan sobre las facciones humanas la hartura de los vicios, la pérdida de todas las ilusiones, y la inmensa desgracia de saberse ya de memoria el secreto de los cuerpos y de las almas. Un cierto desdén natural por todos



los acontecimientos de la vida le había hecho superior entre todos los que le conocían. En los momentos de mayor regocijo se ausentaba por el motivo más fútil. Parecía despreciarlo todo y, al mismo tiempo, prestar a todo un interés misterioso, fuera del alcance de los demás. Parece que la vida tenía para él un sentido diferente. Circulaba por ella sin coincidir jamás con la trayectoria de los otros.

A veces, mientras sus labios murmuraban las cosas que sólo conocen los moribundos, sonreía, y entonces era como un niño. Desde que la enfermedad le postró en cama para no levantarse más, nunca se le oyó una queja, ni manifestó temor alguno a la muerte. Parecía un rey destronado. Tenía la altivez de las almas fuertes, que son altivas hasta el último instante. Probó muchos placeres y muchos triunfos. Vivió para ellos, pero nunca le dominaron. Aquel cuerpo delicado y endeble fué temible en la lucha. Su arrojo era ciego; su temeridad, loca. Era de hierro su mano de damisela cuando empuñaba el florete o tiraba a pistola. Lo que nadie pudo conocer jamás fué el fondo de su alma. Siempre quedó envuelto en la sombra. ¿Por qué no fué jugador? A esta pregunta contestaba encogiéndose de hombros. ¡El juego! Y variaba de conversación. Otro problema fué siempre su generosidad. Se contaba que una vez dió un billete de veinticinco pesetas a un pobre callejero; y que al día siguiente fué a su casa a pedirle limosna una

infeliz mujer, viuda, con cuatro hijos, y la echó con malos modos sin dejar una moneda en su mano enflaquecida.

Sor Luz se fijó después en los retratos de las garbosas mujeres y de los toreros célebres, y en sus ojos saltaron chispas de regocijo mundano. Tal vez recuerdos dulces se agolparon a su memoria. Tal vez en otro tiempo le sedujeron también a ella los rumores picantes de las plazas de toros, las mantillas blancas, las flores en la cabeza, el continuo aleteo de los abanicos, las risas frescas de las muchachas, y ¿por qué no decirlo?... el amor, ese beso puro de las almas que calienta y da vida como el sol de primavera. Quizás le pareció que todos aquellos retratos se animaban y daban vueltas a su alrededor cantando un himno a la alegría con arrullos de malagueña. Su alma pareció estremecerse al recuerdo de la dicha lejana, hundida ya para siempre. También ella vistió juveniles galas. En sus hermosos cabellos prendió rosas y claveles. Miradas tuvieron sus ojos para otros ojos enamorados. Sonrisas tuvieron sus labios y apresurados latidos, su corazón. ¿Por qué le arrebataron todo esto? ¿Por qué ya no tiene galas, ni flores, ni sonrisas? ¿Es acaso propio de la vida matar almas jóvenes? ¿Qué oficio es, pues, el de la muerte? Sus ojos profundos parecían buscar en el espacio una explicación. La cabeza del bruto la miraba con sus grandes ojos inmóviles, envuelta en el silencio de los ídolos. ¡Nada! Volvióse lue-

go hacia la cama. Otra alma joven que se iba. Dirigióse al sillón que estaba a los pies, se sentó, juntó las manos sobre la falda y quedó con la cabeza inclinada murmurando tristes rezos.

Tendría Sor Luz unos veinticinco años. Como todas sus compañeras, había adquirido esa expresión de sublime dulzura que hace olvidar la mujer y el mundo. Tan alta abnegación subyuga. Ante una superioridad así nos convertimos en pigmeos. Y luego, el misterio que rodea a estas almas grandes nos arrastra. Nosotros no somos capaces de estas heroicas decisiones. Nuestra voluntad es enclenque; somos vulgo. Tras la sonrisa de niño, luminosa como un grupo de estrellas al desvanecerse una nube, está un atleta. Por eso es tan profunda nuestra admiración. Sor Luz era, además, delicada y esbelta como un lirio. Un soplo la hubiera doblegado. Pero dentro, había algo duro como la roca. ¿Quién sería capaz de torcer aquella terrible fuerza interior? Todo en su semblante era serenidad y dulzura, todo menos sus grandes ojos negros y profundos, de luz intensa, ojos de mujer sedientos de amor y de vida. Extraño contraste que producía siempre honda agitación. Si el alma de Sor Luz estaba en sus ojos ¡qué alma tan fogosa! Si estaba en su sonrisa, ¡Qué alma tan inocente y pura! ¿Quién era aquella mujer? ¿De dónde venía? ¿Por qué dejó el mundo? La muerte de aquel hombre iba a ser, sin duda, un descanso. Su muerte en vida ¿era tal vez un suplicio?



El enfermo, sumido en profundo sopor, sólo daba señales de vida con un ligero movimiento de labios como si hablara con una sombra que estuviera inclinada sobre su frente. Era un diálogo mudo que sólo conocen los que se van. No es delirio, tal vez. Habrá quizás una forma, sólo visible para ellos, que responde a las últimas preguntas y aclara enigmas que ni de nombre conocemos nosotros. Ante esos murmullos enmudecemos y temblamos. Todo lo creado tiene allí algo que decir. Nuestros ojos han visto soles y nebulosas, y allí deben de estar. Es preciso que hable a aquella hora lo que hasta entonces ha callado.

El cuerpo estaba inmóvil. Un silencio de eternidad lo envolvía. Y Sor Luz, inmóvil también, era como el símbolo de la perenne paz y de la infinita quietud. En los cristales de la ventana chocaban ligeramente las menudas gotas de lluvia. En el corredor se oyó abrir y cerrar una puerta. Luego se oyeron pasos que se alejaban, y, al fin, todo volvió al más profundo silencio. Sor Luz seguía rezando. Alguna vez miró la cabeza del enfermo, pero no pudo distinguir sus facciones, porque casi las cubría la sábana. Muchos había visto ya morir: unos, enloquecidos de dolor; otros, tranquilos y son-

rientes; éstos, clamando por la vida; aquellos, resignados. Todos, al fin, se quedaban rígidos y mudos. Y ella no lo comprendía bien. Instintivamente quería preguntar algo a alguien, y concluía por bajar la cabeza.

El murmullo que brotaba casi imperceptible de los labios del enfermo fué acentuándose cada vez más hasta que Sor Luz pudo percibir palabras sueltas pronunciadas con fatiga y voz apagada. Decía: «Cuarteando... Bien... ¡Qué... angustial... Eso es, basta... ¿Qué quieres tú?... Todos estamos vivos... ¿Vivir?» Y calló un momento fatigado. Gotas de sudor aparecían en su frente. Sus manos se movieron bajo las gruesas mantas. Luego continuó. «¿Por qué vuela ese pájaro, madre?...¿Qué dices?... Tampoco ella me creyó... No me ahogues,... suelta... ¿Dónde está?... ¡Descansar!... Así... Los despreció a todos... ¿Y ella?... No quisieron, ¡Como me dolió el corazón!... No lo sabe... ja, ja... Se lo diré cuando estemos solos.» Apenas se le oía. Sor Luz le escuchaba con profunda atención. Dejó de rezar. ¡Son tan interesantes estos girones sueltos de toda una vida mezclados confusamente al borde de la tumba! Es una llama que se apaga y se enciende próxima a extinguirse. ¿Por qué no está allí su madre que lo comprende? ¿No tiene mujer? ¿No tiene hijos? Aquellas palabras no tienen entonces sentido para nadie. Anidan el dolor y la angustia y nadie se conmueve. Todo suena a hueco. El aire las lleva, y se van muy lejos, para no volver jamás.

El frágil juguete humano no podía ya protestar de otro modo. Aquella alma fuerte debió de sentirse avergonzada ante la terrible impotencia. No podía herir a nadie, no podía ni siquiera apoyar una mano para levantarse y defenderse. Nadie le ayudaba tampoco. La muerte lo iba devorando como devora el cuervo en riscos solitarios el cadáver abandonado. Una zarpada, luego otra, y otra. Pronto no quedará ni una gota de vida. Allá fuera, bañados en luz, se movían los que en otro tiempo se llamaron sus amigos. Miraban el reloj en espera de la cita; dirigían sus gemelos en el teatro a las mujeres más hermosas, con brillantes en los dedos y pecheras blancas; pasaban noches en interminables orgías; montaban briosos caballos; escribían cartas traidoras; charlaban en el Casino tendidos perezosamente en mecedoras; en fin, vivían, vivían y no había para el condenado a muerte ni uno solo de sus pensamientos. El vacío estaba ya lleno otra vez. Y entre todos ellos, él fué el primero siempre. Jamás les concedió más interés que el que él había ya medido. Le buscaban porque les era superior, y con él se envanecían. Ahora estaba completamente olvidado. Había muerto ya.

Pero aún llameaba débilmente, como la azulada llama próxima a extinguirse, el espíritu aniquilado del pobre enfermo. Abrió de pronto los ojos y los clavó en un punto del espacio. Así estuvo algún tiempo, mudo, inmó-

vil. Tal vez, veía desfilarse toda su vida, desde la misma niñez, y no tenía palabras para expresar su emoción. Tenía, quizás, delante un sol de vida y de fecundidad que es como un rocío y como una evocación. Tal vez buscaba ese otro sol, más luminoso y fecundo, que aquí se llama amor, siempre renovado, como fuego de invisibles vestales. Quizá flotaba en el aire la forma juvenil de la que amó, ante sus ojos de moribundo, para suavizar su agonia y recoger su último suspiro. Quizás, su madre. Movi6 sus labios una ligera sonrisa, sus párpados se cerraron, y otra vez entr6 en las tinieblas. El sol pareció haberse puesto ya para siempre.

La lluvia habíase cesado. Las nubes se desgarraban, y, por entre los claros, descendían ondas de luz intermitentes. Oyéronse pasos en el estrecho corredor, y, muy calladamente, entr6 en el cuarto el muchacho de los cabellos rojos. Acerc6se a la hermana, y, con voz muy queda, como si temiera despertar a un niño, pregunt6. ¿Hay para mucho tiempo, hermana? Sor Luz movió la cabeza negativamente.—¿Le cuesta trabajo, verdad? La hermana alz6 los ojos sin contestar.—V. lo salvará, V. lo salvará, continu6 el muchacho mirándola con ansia. Sor Luz no se movió. El rojo permaneci6 también inm6vil y en silencio. Las nubes que pasaban cubrían a intervalos la luz que penetraba por la estrecha abertura de la ventana entornada; y aquellas sombras iban

y venían como una somnolencia. El frío era penetrante, agudo. Tenía el rojo los hombros encogidos y sentía en los desnudos brazos esczor de agujetas. Miraba al moribundo, miraba a Sor Luz y parecía clavado en el suelo. De pronto se notó un brusco movimiento en la cama. El muchacho desapareció como una sombra.

El moribundo se incorporó cuanto pudo, con supremo esfuerzo y gritó lleno de profunda ansiedad: ¡Sindal... ¡Sindal... yo no fui... Te quise mucho... mucho... No te veo... Se desplomó, y calló para siempre. Sor Luz se puso de pie de un salto. Abrió como una loca la ventana y la luz inundó la estancia. Con ansiedad febril corrió a la cama, temblando, desencajados sus grandes ojos, y llena de espanto clavó su mirada en los abiertos y vidriados ojos del muerto, cuya cabeza había caído hacia atrás sobre la almohada. Un grito agudo se escapó de sus labios, grito que nadie oyó, de una angustia infinita, como si de pronto hubiera caído al fondo de un abismo. Cubrióse la cara con las dos manos, y silenciosas lágrimas corrieron por sus mejillas. Las nubes desaparecieron. No hubo ya sombras que vinieran y pasaran. El sol desparramaba sus rayos límpidos a través de una atmósfera pura y transparente, y llegaban jugando a las desencajadas facciones del muerto, cuya mandíbula había caído inerte como si le hubieran cortado los músculos. Brillaban en las menudas gotas de



sudor que humedecían su frente. En los grandes ojos de la cabeza del bruto saltaron chispas, como si de pronto los hubiera animado el espíritu del ídolo para contemplar el paso del alma del muerto. Se iluminaron las sonrisas de las flamencas y sus gallardas aposturas. Surgió de la sombra la guitarra colocada en un rincón, dejando ver sus cuerdas tendidas, completas, como si todavía esperaran la mano que solía pulsarlas.

Sor Luz exclamó allá en lo más profundo de su pensamiento: «También yo estoy ya bien muerta.»



Enjugóse las lágrimas, separóse de la cama sin hacer ruido, como si alguien durmiera aún allí dentro, y se asomó a la ventana dejando ver una palidez mortal en su semblante. Era un patio espacioso, de paredes blancas, con ventanas verdes, todas abiertas, sedientas de sol. Abajo, cercado de una verja, se veía un jardín, esponjada la tierra por el agua de la reciente lluvia. Sor Luz alzó los ojos. Un ancho trozo de cielo azul inundó sus pupilas a través de un aire frío y transparente. Un girón de nube blanca corría atravesando el espacio. La lluvia había cesado, y todo anunciaba un día espléndido y bonan-

cible, un despertar como de primavera en la interminable somnolencia de un crudo invierno. El sol doraba las paredes blancas, y penetraba por los huecos hasta el fondo de las habitaciones en donde le recibían los niños correteando como cabritillos. Todos sonreían al sentir sus rayos tibios en los helados cuerpos. Era como una adoración instintiva.

Frente a la ventana en donde Sor Luz se hallaba se veía un balcón, y tras los cristales, cortinillas blancas. Se abrió el balcón y apareció una mujer joven, sana y hermosa, dando de mamar a un niño sonrosado, de cabellos rubios, de ojos azules, fijos en la cara de la regocijada madre. Su manecitas de niño Jesús se apoyaban en el pecho mientras sus labios jugueteaban dulcemente. Ante aquella visión de virgen de Rafael, la hermana pareció perder la conciencia de su dolor y quedó inmóvil, como en éxtasis. Era la vida robusta y fuerte, llena de alegría y seducción. Sintió en lo más hondo que aquella santidad era superior a toda otra santidad, aún a la sublime santidad a que ella pertenecía, no por completa inclinación de su alma joven, sino por amargas cruces que destrozaron el anhelo de amar y de vivir.

Del seno de la mujer que sonreía brotaba la eterna renovación de la especie humana, la salud, la fuerza, el trabajo, la alegría de vivir y de amar, la sed de inmortalidad que siempre nos devora. Allí estaba en ger-

men el talento, tal vez el genio, la oración y la alabanza de las almas buenas. La luz de las estrellas parecía haber enviado allí sus más puros y brillantes rayos, para tejer con ellos el corazón y el pensamiento de la criatura humana. De la celeste altura parecía descender un himno de voces nunca oídas. Sor Luz sintió un anhelo profundo, desconocido, precursor de una esperanza salvadora, y quiso abrazar aquella visión y pedirle amparo, luz para la noche de su espíritu, savia fecunda para la muerte de su vida. Se apoderaron de ella extraños deseos de beber de aquella leche dulce y saludable de immaculada blancura, y luego correr y despertar al muerto para que bebiera también y se animara, y vivir, y sonreír como aquella madre y aquel niño, y mirar al cielo con el alma estremecida de amor, de amor eterno. El sol doraba aquellas carnes frescas, los cabellos rubios, los graciosos pliegues de la ropita blanca, y hacía brillar las pupilas y transparentar con matices sonrosados la sangre roja y viva.

La mujer risueña y el niño de ojos azules desaparecieron dejando en el espacio como el perfume de una fiesta, y se cerraron de nuevo los cristales. Persistió la visión un momento en la retina de la hermana, que estaba allí como en éxtasis, y después, nada, noche negra, terrible soledad. Los grandes ojos de Sor Luz también se habían apagado. No eran ya los ojos chispeantes de la mujer mundana, si-

no los ojos dulces y tranquilos de la hermana de la Caridad. Todo fué ya armonía en su hermoso rostro, divina paz, resignación sublime. También ella había caído para siempre en inacabables tinieblas. Habrá de andar y andar como una sombra, como enamorada vuelta a la vida por un voto incumplido. Se la vería en los hospitales ir de cama en cama endulzando dolores, rezando por los moribundos, arreglando las ropas de los muertos, detrás de las cortinas cerradas, ella también a la vez moribunda y muerta.

Y allá estaba el cadáver ya rígido con su mandíbula caída y sus ojos vidriados mirando al techo. Acercóse de nuevo a la cama, inclinóse sobre aquella cabeza adorada, bajó sus párpados, y pareció ya dormida. Luego, sacó un pañuelo de su bolsillo, pasólo debajo de la mandíbula inerte y lo ató sobre la cabeza. Sí, parecía dormido, tranquila y serena la expresión del semblante, y cayó de rodillas convulsa de dolor, anegada en llanto. Tomó una de aquellas manos, aún calientes, entre sus manos temblorosas y sobre ella cayeron muchas lágrimas y los últimos besos de una mujer que amó mucho una sola vez. Cruzó los brazos del muerto sobre el pecho inmóvil; miró a su alrededor como si buscara algo que no pudo encontrar. Entonces, inquieta, volvió a pasar la vista por todas partes, con ansias de encontrar lo que buscaba. Se acercó presurosa a la mesa de noche, tiró del cajón, y vió dentro re-

cetas, un revolver pequeño en el fondo, cartas, un par de botecitos con unguento, y un libro de lujosa encuadernación, de tafílete rojo con dorados brillantes como nuevos. Lo tomó en sus manos temblorosas, temiendo sorpresas punzantes, lo abrió temblando, y como no queriendo fijar sus ojos en las páginas, y vió dos figuras de mujeres con algo escrito al pie del grabado. Cerró el libro de un golpe, lo dejó en su sitio y cerró el cajón, llena de congoja.

Quedó un momento inmóvil. De pronto, toma la cruz de su rosario, tan querida y tan besada, la saca de la anilla en que estaba engarzada, se vuelve al cadáver, se inclina sobre su pecho, prende la cruz entre sus manos inertes, aún tibias, y ahogándola la congoja, cae de nuevo su cabeza sobre aquellas manos muertas santificadas por el divino símbolo del Salvador, y llora, llora, inundándolas de sus abundantes y amargas lágrimas. Fué sólo un momento. Se irguió luego, serenose su rostro, y presurosa se adelantó hacia la puerta, en donde se detuvo un instante, un instante no más. Y salió firme y resuelta, aun a costa de la profunda herida que llevaba su corazón:

El Rojo le salió al encuentro. Se detuvo y le preguntó quedamente:—¿Ya, hermana? Sor Luz hizo un movimiento afirmativo con la cabeza. El muchacho la miraba de un modo extraño. Los ojos de aquella mujer se le habían hundido en el alma. Los tenía siempre delante de sí como dos globos de fuego. No podía

librarse de su maléfico influjo. Se sentía arras-  
trado por ellos aunque estuvieran al lado de un  
moribundo. Le apagaban una sed incompre-  
sible. Le fascinaban como los de una serpiente.  
Los temía y los buscaba por todas partes desde  
el punto y hora que los vió brillar como dos  
ascuas. ¿Por qué le perseguían así? La obse-  
sión se le hacía cada vez más insoportable. El  
los veía envueltos en una fosforecencia diabó-  
lica que le invitaba a besarlos hasta ex-  
tinguir aquella sed mortificante. Llegó a creer  
que los había estado buscando hacía mucho  
tiempo y que, al fin, los encontraba para poseer-  
los siempre. Estaba enfermo, sin duda. Una  
noche, en su pueblo, tuvo una visión extraña.  
Estaba en el monte llenando un cántaro en la  
fuente, abierta en la quebradura de una roca.  
Cuando se volvió, desde el fondo de un barran-  
co, dos círculos de fuego brillaron en las tinie-  
blas y lo miraron sin parpadear. Huyó aterro-  
rizado. Sor Luz debió de pasar aquella noche  
por allí. Ahora también temblaba, pero era por  
temor de perder aquellos ojos para siempre.  
No pudo hablar. Su alma toda estaba pren-  
dida en ellos.

Fué obra de un instante. El muchacho asió  
con sus manos el esbelto cuello de Sor Luz, y  
una y otra vez apretó sus labios sobre los pár-  
pados de aquella mujer angustiada, que hizo  
esfuerzos vanos para desprenderse del loco.  
Luego huyó despavorido, y se le oyó bajar la  
escalera a grandes saltos, hasta que todo vol-

vió a quedar en silencio. Sor Luz permaneció inmóvil, llena de estupor. Sus manos temblaban aún de la momentánea lucha. Y, vuelta ya en sí, movió la cabeza con dulzura, sonrió como pudiera sonreír un alma sin envoltura, y bajó también la escalera, con pie firme, serenamente, sin que en sus facciones quedara la más mínima huella de la brutal profanación. El mundo no existía ya para ella. También se muere aquí abajo antes de morir. La toca blanca se alejó lentamente, con su blando aleteo, y, al fin, desapareció entre los más lejanos grupos de la plaza, mientras la luz de aquel día espléndido continuaba jugando sobre las pupilas de los vivos y sobre los párpados inmóviles del muerto, a quien acompañaba ya de rodillas el contristado dueño de la fonda.

