

BIBLIOTECA CIENTÍFICO-FILOSÓFICA

---

# El arte desde el punto de vista sociológico

POR

M. Guyau

TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE

RICARDO RUBIO

---

MADRID  
DANIEL JORRO, EDITOR  
23, CALLE DE LA PAZ, 23  
1931

DR  
735

# ENCICLOPEDIA CIENTÍFICA

## TOMOS PUBLICADOS

**BECHTEREW (W.).**—*Las funciones de los centros nerviosos.*—Traducción de Luis de Hoyos Sáinz. Madrid, 1917.—7 pesetas.

**BUSQUET (H.)**—*La función sexual.*—Traducción de Anselmo González. Madrid, 1913.—7 pesetas.

**CORDIER.**—*Turbinas de vapor.*—Traducción de Luis Inglada Ors.—Madrid, 1921.—9 pesetas.

**CHARBONNIER (P.).**—*Balística exterior racional.*—(Problema balístico principal).—Traducción y notas por Francisco de P. Ripoll. Con 78 figuras en el texto. Madrid, 1916.—15 pesetas.

**DUPRAT (G. L.).**—*Solidaridad social.*—Traducción de F. Peyró Carrió. Madrid, 1913.—7 pesetas.

**GUYOT (J.).**—*El comercio y los comerciantes.*—Traducción de Rafael Urbano. Madrid, 1914.—7 pesetas.

**JOTEYKO (J.).**—*La función muscular.*—Traducción de Anselmo González. Madrid, 1920.—7 pesetas.

**MAZZARELLA (J.).**—*Los tipos sociales y el Derecho.*—Traducción de Carlos G. Posada. Madrid, 1913.—7 pesetas.

**OCAGNE (M.).**—*Cálculo gráfico.*—Traducción de L. Gutiérrez del Arroyo. Madrid, 1914.—9 pesetas.

**RENARD (Georges).**—*Sindicatos, trade-unions y corporaciones.*—Traducción, aumentada con un prólogo, un apéndice y un índice bibliográfico sobre el movimiento obrero español, por Manuel Núñez de Arenas. Madrid, 1916.—9 pesetas.

**RICHARD (Gastón).**—*Pedagogía experimental.*—Traducción de Anselmo González. Madrid, 1913.—7 pesetas.

**SEBILLOT (Pablo).**—*El paganismo contemporáneo en los pueblos celto-latinos.*—Traducción de F. Peyró Carrió. Madrid, 1914.—7 pesetas.

**VALLAUX (Camilo).**—*El suelo y el Estado.*—(Geografía social). Traducción de Carlos G. Posada. Madrid, 1914.—7 pesetas.

Estas obras constan de tomos de 400 a 500 páginas, tamaño 19 × 12, con o sin figuras en el texto, encuadernados en tela con planchas.

EL ARTE DESDE EL PUNTO DE VISTA SOCIOLÓGICO

---

Precio en rústica: 12 pesetas

1181363  
7353

BIBLIOTECA INTERNACIONAL  
DE  
PSICOLOGÍA EXPERIMENTAL  
NORMAL Y PATOLÓGICA

- Baldwin.**—EL PENSAMIENTO Y LAS COSAS. EL JUICIO Y EL CONOCIMIENTO.—Traducción de Francisco Rodríguez Besteiro. Con figuras. Madrid, 1911.
- Claparède.**—LA ASOCIACIÓN DE LAS IDEAS.—Traducción de Domingo Barnés. Con figuras. Madrid, 1907.
- Cuyer.**—LA MÍMICA.—Traducción de *Alejandro Miquis*. Con 75 figuras. Madrid, 1906.
- Dugas.**—LA IMAGINACIÓN.—Traducción del Dr. César Juarros. Madrid, 1905.
- Duprat.**—LA MORAL.—Fundamentos psico-sociológicos de una conducta racional. Traducción de Ricardo Rubio. Madrid, 1905.
- Grasset.**—EL HIPNOTISMO Y LA SUGESTIÓN.—Traducción de Eduardo García del Real. Con figuras. Madrid, 1906.
- Malapert.**—EL CARÁCTER.—Traducción de José María González. Madrid, 1905.
- Marchand.**—EL GUSTO.—Traducción de Alejo García Góngora. Con 33 figuras. Madrid, 1906.
- Marie (Dr. A.).**—LA DEMENCIA.—Traducción de Anselmo González. Con figuras. Madrid, 1908.
- Nuel.**—LA VISIÓN.—Traducción del Dr. Víctor Martín. Con 22 figuras. Madrid, 1905.
- Paulhan.**—LA VOLUNTAD.—Traducción de Ricardo Rubio.—Madrid, 1905.
- Pillsbury.**—LA ATENCIÓN.—Traducción de Domingo Barnés. Madrid, 1910.
- Pitres y Régis.**—LAS OBSESIONES Y LOS IMPULSOS.—Traducción de José María González. Madrid, 1910.
- Sergi.**—LAS EMOCIONES.—Traducción de Julián Besteiro. Con figuras. Madrid, 1906.
- Toulouse, Vaschide y Pieron.**—TÉCNICA DE PSICOLOGÍA EXPERIMENTAL (*Examen de sujetos*).—Traducción de Ricardo Rubio, con figuras. Madrid, 1906.
- Van Biervliet.**—LA MEMORIA.—Traducción de Martín Navarro. Madrid, 1905.
- Vigouroux y Juquellier.**—EL CONTAGIO MENTAL.—Traducción del Dr. César Juarros. Madrid, 1914.
- Woodworth.**—EL MOVIMIENTO.—Traducción de Domingo Vaca. Con figuras. Madrid, 1907.

Constan estas obras de tomos de 350 a 500 páginas, tamaño 19 X 12 centímetros. Seis pesetas cada tomo.

BIBLIOTECA CIENTÍFICO-FILOSÓFICA

---

# El arte desde el punto de vista sociológico

POR

M. Guyau

TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE

RICARDO RUBIO

---

Fondo bibliográfico  
Dionisio Aldruejo  
Biblioteca Pública de Soria

7353

MADRID  
DANIEL JORRO, EDITOR

23, CALLE DE LA PAZ, 23

1931

---

ES PROPIEDAD

---

---

MADRID.—Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos  
Paseo de la Castellana, núm. 71

# El arte desde el punto de vista sociológico

---

## INTRODUCCIÓN

Antes de que una muerte prematura — a los treinta y tres años — nos arrebatase a Guyau, cuya actividad intelectual siguió infatigable hasta su última hora, acababa de escribir dos nuevas obras de gran alcance: una sobre *El arte desde el punto de vista sociológico*, otra sobre *La educación y la herencia*.

I. — El trabajo sobre el arte es la continuación natural del libro universalmente admirado sobre *La irreligión del porvenir* (1). Después de haber indicado la idea sociológica bajo la idea religiosa, Guyau ha querido hacer ver que se la encuentra también en el fondo mismo del arte; que la emoción estética más completa y elevada es una emoción de carácter social; que el arte, conservando siempre su independencia, se halla, por lo tanto, ligado por su esencia misma a la verdadera religión, a la metafísica y a la moral.

Según Guyau, la originalidad del siglo diez y nueve, y sobre todo de los siglos que tras él vengan, consistirá,

---

(1) Madrid, Jorro, Editor.

según toda probabilidad, en la constitución de la ciencia social y en su hegemonía sobre estudios que anteriormente habían parecido independientes; ciencia de las religiones, metafísica misma, ciencia de las costumbres, ciencia de la educación, en fin, estética.

Sabido es que, en su irreligión del porvenir, Guyau considera la religión como siendo, en esencia, un «fenómeno sociológico», una extensión al universo y a su principio de las relaciones sociales que ligan a los hombres, un esfuerzo, en una palabra, para concebir el mundo entero bajo la idea de *Sociedad*. ¿Qué es a su vez la metafísica, que de primer intento parece un ejercicio solitario del pensamiento, la realización del ideal erigido en Dios por Aristóteles — el pensamiento supeditando todo a sus propias leyes y replegándose sobre sí en el pensamiento del pensamiento—? Considerándolo de más cerca, la metafísica no es tan subjetiva, tan formal, tan individualista como lo parece de pronto, pues lo que ella busca en el sujeto mismo que piensa, es la explicación del universo, el lazo que une la existencia del individuo con el todo. Por tanto, para Guyau la metafísica misma es una expansión de la vida, y de la vida social: es la sociabilidad extendiéndose al cosmos, elevándose a las supremas leyes del mundo, descendiendo a sus últimos elementos, marchando de las causas a los fines y de los fines a las causas, del presente al pasado, del pasado al porvenir, del tiempo y del espacio a lo que engendra el tiempo mismo y el espacio; en suma, es el esfuerzo supremo de la vida individual para alcanzar el secreto de la vida universal y para identificarse con el todo por la *idea* misma del todo. La ciencia tan sólo alcanza un fragmento del mundo; la metafísica trata



de concebir el mundo mismo, y sólo puede concebirle como una sociedad de seres, pues, quien dice *universo*, dice *unidad*, *unión*, lazo; luego, el único vínculo verdadero es el que une por lo interno, no por las relaciones extrínsecas de tiempo y de espacio; es la vida universal, principio del «monismo», y todo lazo que reúne varias vidas en una sola es esencialmente social (1). El carácter social de la moral está aún más manifiesto. Mientras que la metafísica, mientras que la religión, esa forma figurada e imaginativa de la metafísica, se esfuerzan por realizar en la sociedad humana la comunidad de ideas directoras de la inteligencia, la unión intelectual de los hombres entre sí y con el todo, la moral realiza la unión de las voluntades y, por eso mismo, la convergencia de las acciones hacia un mismo fin. Es lo que puede llamarse la *sinergia* social. Guyau no absorbía la moral entera en la sociología, pues consideraba que el principio «de la vida más intensiva y más extensiva», es decir, de la moralidad, es inmanente en el individuo, pero no dejaba de admitir que el individuo mismo es una sociedad de células vivas y tal vez de conciencias rudimentarias; de aquí deduce que la vida individual, siendo ya social por la *sinergia* que realiza entre nuestras potencias, no ha menester sino seguir su propio impulso, desligarse de las trabas exteriores y de las necesidades más físicas, para llegar a ser una cooperación a la vida más amplia de la familia, de la patria, de la humanidad y hasta del mundo. La educación tiene por fin preparar esa cooperación por una continua «sugestión» de

---

(1) Véase nuestro libro titulado: *La moral, el arte y la religión, según Guyau*.—Madrid, Jorro, Editor.

ideas y de deseos, y corregir así los efectos defectuosos de la herencia adquirida por una herencia nueva (1).

Pero la unión social a que tienden la metafísica, la moral, la ciencia de la educación, no es aún completa: no es sino una comunidad de ideas o de voluntades; queda por establecer la comunidad misma de sensaciones y de sentimientos; es necesario, para asegurar la *sinergia* social, producir la *simpatía* social: tal es el papel del arte.

El arte es social desde tres diferentes puntos de vista; por su *origen*, por su *fin*, en suma, por su *esencia* misma o su ley interna. Estas tres tesis están desarrolladas en el *Arte desde el punto de vista sociológico*; pero, como se ha indicado muy justamente, la última es la esencialmente propia de Guyau. El arte es social no solamente porque tiene su origen y su fin en la sociedad real cuya acción sufre y sobre la cual reobra, sino porque «lleva en sí mismo», porque «crea una sociedad ideal» en que la vida alcanza su máximo de intensidad y de expansión. Es, pues, una forma superior de la sociabilidad misma y de la simpatía universal lo que desarrolla. «El arte, dice Guyau, es una extensión de la sociedad, por el sentimiento, a todos los seres de la naturaleza, y hasta a los seres concebidos como sobrepujando a la naturaleza, o en fin a los seres ficticios creados por la imaginación humana. La emoción artística es, pues, esencialmente social. Tiene por resultado ampliar la vida individual haciéndola confundirse con una vida más extensa y universal» (2). La ley interna del

---

(1) Es el objeto de la obra de Guyau sobre *La Educación y la Herencia*.

(2) *El arte desde el punto de vista sociológico*.

arte, es «producir una emoción estética de carácter social» (1).

Las sensaciones y los sentimientos son, a primera vista, los que establecen más división entre los hombres; si no se «discute» sobre gustos y colores, es porque se los considera como personales, y no obstante hay un medio de *socializarlos* en cierto modo, de hacerlos en gran parte idénticos de individuo a individuo: es el arte. Del fondo incoherente y discordante de las sensaciones y de los sentimientos individuales, el arte desliga un conjunto de sensaciones y de sentimientos que pueden resonar en todos a la vez o en una gran parte, que pueden, por tanto, dar lugar a una asociación de goces. Y el carácter de estos goces es que ya no se excluyen mutuamente, a la manera de los placeres egoístas, sino que, por el contrario, están en esencial «solidaridad». Como la metafísica, como la moral, el arte arrebató al individuo de su vida propia para hacerle vivir la vida universal, no ya solamente por la comunión de ideas y de esencias, por la comunión de voluntades y de acciones, sino por la comunión misma de sensaciones y de sentimientos. Toda estética es realmente, como parecían creerlo los antiguos, una música en el sentido de que es una realización de armonías sensibles entre los individuos, un medio de hacer vibrar simpáticamente los corazones como vibran los instrumentos a las voces. Así, pues, todo arte es un medio de concordia social, y tal vez más profundo aún que los otros; pues *pensar* del mismo modo, es sin duda mucho, pero todavía no es bastante para hacernos *querer* de la misma manera: el gran secreto

---

(1) *El arte desde el punto de vista sociológico.*

es hacernos *sentir* a todos de igual modo, y tal es el prodigio que realiza el arte.

II.—De estos principios se deduce que el arte es tanto más grande, según Guyau, cuanto mejor realiza las dos condiciones esenciales de esa sociedad de los sentimientos.

En primer lugar, es necesario que las sensaciones y los sentimientos, cuya *identidad* produce el arte en todo un grupo de individuos, sean de la naturaleza más *elevada*; en otros términos, es necesario producir la simpatía de las sensaciones y de los sentimientos *superiores*. Esto es lo que se olvida demasiado en nuestra época, en que los literatos, por una falsa interpretación del realismo, insisten preferentemente sobre los lados inferiores de nuestro ser. ¿Pero en qué consistirá la superioridad de que hablamos? Precisamente en que las sensaciones y los sentimientos superiores tendrán un carácter a la vez más intenso y más expansivo, y por consecuencia más social. «La solidaridad social es el principio de la emoción estética más alta y más compleja». Los placeres que no tienen nada de impersonal no tienen nada de durable ni de bello: «El placer que, por el contrario, tuviere un carácter completamente universal, sería eterno; y siendo el amor, sería la *gracia*. Es en la negación del egoísmo, negación compatible con la vida misma, donde tanto la estética como la moral deben buscar lo que no morirá» (1). En segundo lugar, la identidad de sensaciones y de sentimientos superiores, es decir, la simpatía social que el arte

---

(1) *El arte desde el punto de vista sociológico.*

produce, debe extenderse al grupo de hombres más amplio posible. El gran arte no es el que se confina en un pequeño círculo de iniciados, de gente del oficio o de aficionados; es el que ejerce su acción sobre una sociedad entera, que encierra en sí bastante sencillez y sinceridad para conmover a todos los hombres inteligentes, y también bastante profundidad para suministrar materia a las reflexiones de un grupo selecto. En resumen, el gran arte se hace admirar a la vez por todo un pueblo (y hasta por varios pueblos), y por un reducido número de hombres bastante competentes para descubrir en él un sentido más íntimo. Es, pues, el gran arte como la gran naturaleza: cada cual lee en él lo que es capaz de leer: Cada cual le encuentra un sentido más o menos profundo, según que es capaz de penetrar más o menos adelante; para aquellos que quedan en la superficie sólo hay las grandes líneas, los grandes horizontes, la magia visible de los colores y las armonías que llenan el oído; para aquellos que van más adelante y más dentro hay perspectivas nuevas que se abren, perfecciones de detalle que se revelan, infinitos que se envuelven. Así lo ha dicho Víctor Hugo:

La fauvette à la tête blonde  
dans la goutte d'eau boit un monde:  
¡Inmensités! ¡Inmensités! (1)

El arte del hombre, como el de la naturaleza, consiste en manifestar en la gota de agua un mundo: la curruca sólo sentiría la frescura vivificante del líquido, el filósofo y el sabio percibirán en la gota de agua las inmensidades.

---

(1) La curruca de rubia cabeza en la gota de agua bebe un mundo: ¡Inmensidades! ¡Inmensidades!

III.—La naturaleza del arte nos ilustra sobre la del genio. Según Guyau, el genio artístico y poético es «una forma extraordinariamente intensa de la simpatía y de la sociabilidad, que sólo puede satisfacerse creando un mundo nuevo, y un mundo de seres vivos. El genio es una facultad de amar que, como todo verdadero amor, tiende enérgicamente a la fecundidad y a la creación de la vida. El principio de la vida «más intensa y más social» se halla, pues, en todas partes. Vida intensa, en efecto, será la del artista, pues «no se da la vida después de todo tomándola de los propios fondos... Producir por el don de su sola vida personal una vida *otra* y *original*, tal es el problema que debe resolver todo creador». La característica del genio es, pues, para Guyau, «una especie de visión interna de las formas posibles de la vida», visión que reducirá a la categoría de accidente la vida real. En el fondo, la obra del artista será la misma que la del sabio o la del historiador: «descubrir los hechos significativos, expresivos de una ley; los que, en la confusa masa de fenómenos, constituyen los puntos de enlace y pueden estar ligados por una línea, formar un dibujo, una figura, un sistema». El gran artista es evocador de la vida bajo todas sus formas, evocador «de los objetos de afección de los sujetos vivos con los cuales podemos entrar en sociedad».

El genio y su medio social, cuyas relaciones han preocupado tanto a los estéticos contemporáneos y sobre todo a Mr. Taine, nos ofrecen, según Guyau, el espectáculo de tres sociedades unidas por una relación de mutua dependencia: 1.º, la sociedad real preexistente, que *condiciona* y en parte suscita el genio; 2.º, la sociedad idealmente modi-

ficada que concibe el genio mismo, el mundo de voluntades, de pasiones, de inteligencias que él crea en su espíritu y que es una especulación sobre el posible; 3.º, la formación consecutiva de una nueva sociedad, la de los admiradores del genio, que, más o menos, realizan en sí por *imitación* su *innovación*. Es un fenómeno análogo al de las leyes astronómicas, que crean en el seno de un gran sistema un sistema particular, un centro nuevo de gravitación. Platón había ya comparado el influjo del poeta inspirado sobre los que le admiran y comparten su inspiración, con el imán que, comunicándose de anillo en anillo, forma toda una cadena sostenida por el mismo influjo. Los genios de *acción*, como los César y los Napoleón, realizan sus proyectos por medio de la sociedad nueva que suscitan en torno suyo, y a la que arrastran consigo. Los genios de *contemplación* y de *arte* obran del mismo modo, pues la pretendida contemplación no es sino una acción reducida a su primer grado, mantenida en el dominio del pensamiento y de la imaginación. Los genios de *arte* no mueven los cuerpos, pero sí las almas: modifican las costumbres y las ideas. Así, pues, la historia nos enseña el efecto civilizador de las artes sobre las sociedades, o a veces, por el contrario, sus efectos de disolución social. «Nacido de tal o cual medio, el genio es un creador de medios nuevos o un modificador de los medios antiguos.»

El análisis de las relaciones entre el genio y el medio permite determinar lo que debe ser la verdadera crítica.—Según Guyau, debe ser el examen de la obra misma, no el del escritor y del medio. Además, la cualidad dominante del verdadero crítico, es ese mismo poder de simpatía y de sociabilidad que, llevado más lejos aún y secundado

por facultades creadoras, constituiría el genio. Para comprender bien a un artista, dice Guyau, es necesario ponerse *en relación* con él, según el lenguaje del hipnotismo, y para conocer bien las cualidades de la obra del arte, es necesario compenetrarse tan profundamente de la idea dominante en ella, que se llegue hasta el alma del alma o que se le forme una, «de tal manera que adquiriera a nuestros ojos una verdadera individualidad y constituya algo como otra vida que se alza al lado de la nuestra». Esto es lo que Guyau llama la *vista interior* de la obra de arte, de la que son incapaces muchos observadores superficiales. Existe frecuentemente, dice, en los espíritus demasiado *críticos*, cierto fondo «de insociabilidad» que hace que debamos desconfiar de sus juicios como deberían desconfiar ellos mismos. El «público», no teniendo personalidad que resista al artista, se asocia más fácilmente a él, y por eso mismo es frecuentemente mejor su juicio que el de los críticos de profesión.

IV.—El arte, teniendo por fin establecer un enlace de sociedad sensible y de *simpatía* entre seres vivos, sólo puede alcanzarle, según hemos visto, por medio de una simpatía inspirada *hacia* seres vivos que son su creación. De aquí este problema: ¿Bajo qué condiciones un personaje es *simpático* y tiene derecho en cierto modo a entrar en sociedad con todos? Guyau pasa revista a estas condiciones, la primera de las cuales, la más fundamental, es que el ser representado por el artista sea viviente: «la vida, aun siendo la de un ser inferior, nos interesa siempre por el solo motivo de que es vida». Y Guyau llega a la siguiente conclusión: que «no podemos sentir una antipatía absoluta



y definitiva hacia ningún ser existente». Siempre que sintamos en la creación del artista la espontaneidad y la sinceridad de expresión que hallamos en todas partes dentro de la realidad, «lo antipático mismo se hace en parte simpático al transformarse en una verdad viva que parece decirnos: Soy lo que soy, y tal como soy aparezco». Así se concederá, en el arte por lo menos, un lugar y un amplio lugar a las individualidades, esas ondulaciones y reflejos diversos de la gran corriente de la vida, que parecía a primera vista arrastrarlas en confuso torbellino. La vida, en su realidad inmediata, es la individualidad: no se simpatiza, pues, sino con lo que es o parece individual; de ahí, para el arte, la absoluta necesidad, al mismo tiempo que la dificultad, de dar a sus creaciones la marca de la *individualización*.

No obstante, una restricción, o mejor dicho, una condición de crecimiento siempre posible es que la individualidad, como tal, será bastante perfecta para llegar a la altura del tipo: «lo que sólo fuese individual o no expresase nada típico no podría producir un interés duradero. El arte, que en definitiva trata de hacernos simpatizar con los individuos que representa, se dirige por tanto a los aspectos sociales de nuestro ser; debe, pues, representarnos sus personajes por sus lados sociales». El héroe en literatura es, ante todo, un ser social: «y sea que defienda, sea que hasta ataque a la sociedad, por sus puntos de contacto con ella es por lo que más nos interesa». Guyau demuestra que los grandes tipos creados por los autores dramáticos o los novelistas de primer orden, tipos que él llama «las grandes individualidades de la ciudad del arte», son a la vez profundamente *reales* y no bastante *simbólicos*:

Hamlet, Alceste, Fausto, Werther, Baltasar Claëtz. Además existen tipos propiamente sociales, cuyo fin es representar el hombre de una época en una sociedad dada; ahora bien, las condiciones de la sociedad humana son de dos clases: las hay eternas y las hay convencionales. Según Guyau, para el arte, el medio de evitar lo que hay de fugaz en toda convención es la *espontaneidad del sentimiento individual* que concede sus inspiraciones al genio. «El gran artista, sencillo hasta en sus profundidades, es aquel que conserva ante el mundo cierta novedad de corazón y como una eterna frescura de sensaciones. Por su poder para romper las asociaciones triviales y comunes, que para los demás hombres aprisionan los fenómenos en un número de moldes hechos de antemano, asemeja al niño que empieza a vivir y que siente la vaga estupefacción de la existencia recién abierta. Volver a empezar siempre a vivir, tal sería el ideal del artista. Se trata de recuperar, por la fuerza del pensamiento reflexivo, la inconsciente ingenuidad del niño.»

V.—Al parecer de Guyau, la suprema regla del arte es esa cualidad moral y social por excelencia: la *sinceridad*; si, pues, concede a la forma una gran importancia, no quiere que se separe la forma del fondo. En el ser viviente, el fondo es el que proyecta su forma, para transparentarse en ella; así debe ser en la obra del genio. Al contrario, el formalismo en el arte acaba por hacer de éste una cosa completamente artificial, y, por consecuencia, muerta. Uno de los defectos característicos de que se deja arrastrar el que vive demasiado exclusivamente para el arte y se dedica al culto de las formas es el de no ver y sentir

con fuerza en la vida sino lo que le parece más fácilmente representable por medio del arte, «lo que puede trasladarse inmediatamente al terreno de la ficción». Flaubert, que era artista hasta la medula de los huesos y que presumía de serlo, ha expresado ese estado de espíritu con una maravillosa precisión; según él, se ha nacido para el arte si los accidentes del mundo, desde el momento en que son percibidos, aparecen coordinados como para el empleo de una ilusión que describir, de tal modo que todas las cosas, incluso la existencia, no parecen tener otra utilidad. Guyau responde a Flaubert que un ser así organizado sucumbiría, por el contrario, en el arte: «es necesario *creer* en la vida para desenvolverla en la plenitud de su fuerza; es preciso sentir lo que se siente, antes de preguntarse el por qué, y tratar de utilizar la propia existencia. Es detenerse en lo superficial de las cosas el ver solamente en ellas *efectos* que coger y que devolver, confundir la naturaleza con un museo, y hasta en caso necesario preferirla a un museo». El gran arte es el que trata de la naturaleza y de la vida «no en ilusiones, sino en realidades», y el que en esa naturaleza y en esa vida siente más hondamente «no lo que el arte humano puede copiar mejor, sino, por el contrario, lo que puede traducir con más dificultad, aquello que es menos fácilmente transportable a su dominio. Es necesario comprender cuánto sobrepuja la vida al arte para poner en el arte la mayor cantidad posible de vida». El arte por el arte, la contemplación de la forma pura de las cosas acaba siempre por conducir al sentimiento de una monótona Maya, de un espectáculo sin fin y sin objeto. Además, hace del arte algo que tiene mucho de concentrado en sí, de aislado, no de expansivo

y de social, pues la sociedad humana no sabría interesarse por un puro juego de formas.

Según Guyau, el medio de renovar y de rejuvenecer el arte, es introducir las ideas bajo los sentimientos mismos; ahora bien, la idea es necesaria a la emoción y a la sensación para que no sean triviales y usadas. «La *emoción* es siempre nueva, pretende V. Hugo, y la *expresión* ha servido siempre; de ahí la imposibilidad de expresar la emoción.»—«No es así, responde Guyau, y esto es lo más desolador para el poeta; la emoción más personal no es tan nueva; al menos tiene un fondo eterno; nuestro corazón mismo ha servido ya a la naturaleza, como su sol, sus árboles, sus aguas y sus perfumes; los amores de nuestras vírgenes tienen trescientos mil años, y la mayor juventud que podamos esperar para nosotros o para nuestros hijos es semejante a la de la mañana, a la de la alegre mañana a cuya sonrisa sirve de marco el sombrío cerco de la noche: noche y muerte son los dos recursos de la naturaleza para rejuvenecerse constantemente.» La masa de las sensaciones humanas y de los sentimientos sencillos es sensiblemente la misma a través del tiempo y del espacio, pero lo que crece y se modifica constantemente para la sociedad humana es la masa de las ideas y de los conocimientos, que son los que reobran sobre los sentimientos. «Sólo la inteligencia puede expresar en una obra exterior la esencia de la vida, hacer que nuestro paso por el mundo pueda servir para algo, asignarnos una función, un cargo, una obra sumamente mínima, cuyo resultado tiene no obstante probabilidades de sobrevivir al instante que pasa. La esencia es para la inteligencia lo que la caridad es para el corazón; es lo que hace infatigable, lo que

siempre repone y refresca; ella da el sentimiento de que la existencia individual y hasta la existencia social no es un movimiento sin cambio de sitio, sino una ascensión. Digamos más, el amor por la ciencia y el sentimiento filosófico pueden, introduciéndose en el arte, transformarle incesantemente, pues no vemos siempre con los mismos ojos ni sentimos con el mismo corazón, cuando nuestra inteligencia está más abierta, nuestra ciencia ampliada, y cuando vemos más universo en el menor ser individual.»

VI.—La parte creciente de las ideas científicas en las sociedades modernas producirá, según Guyau, una transformación del arte en el sentido de un realismo bien entendido y conciliable con el verdadero idealismo. El realismo digno de este nombre no es sino la sinceridad en el arte, que debe seguir creciendo a la par que el progreso científico. Las sociedades modernas tienen un espíritu crítico que no puede tolerar ya por mucho tiempo la falsedad: «la ficción sólo se acepta cuando es simbólica, es decir, expresiva de una idea verdadera». El poder del idealismo mismo, existe en literatura bajo la condición de que no se apoye sobre un «ideal ficticio», sino sobre «alguna aspiración intensa y perdurable de nuestra naturaleza.» En cuanto al realismo, su mérito es que, buscando «la intensidad en la realidad», sabe producir una impresión de realidad más grande, y por eso mismo de sinceridad y de vida: «la vida no miente, y toda ficción, todo embuste es una especie de alteración pasajera introducida en la vida, una muerte parcial». El arte debe, por tanto, tener «la veracidad de la luz». Pero, para compensar lo que hay de

insuficiente en la representación de lo real, debe el arte aumentar en un justo término la intensidad de esa representación; siendo esto, en suma, un medio de hacerla verosímil. El escollo está en confundir el medio con el fin; ahora bien, el realismo da por objeto al arte, demasiado frecuentemente, lo que Guyau llama «un ideal cuantitativo», lo enorme sustituyendo a lo correcto y a la hermosura ordenada. Eso es hacer el arte malsano «por un desquiciamiento del equilibrio natural al que harto se dirige por sí mismo».

Se ha dicho que el arte, al hacerse más realista, debe materializarse; Guyau demuestra todo lo que hay de inexacto en esta opinión. Según él, el realismo bien entendido no trata de obrar sobre nosotros por medio de «una sensación directa», sino despertando «sentimientos simpáticos». Un arte tal es sin duda menos abstracto, y nos hace vibrar desde la cabeza hasta los pies; pero, por lo mismo, «puede decirse que es menos sensual y que busca menos por sí mismo el puro goce de la sensación». Además, los síntomas de la emoción pueden tomarse tanto del dominio de la psicología como del de la fisiología.

Si el realismo bien entendido debe dejar un cierto hueco en el arte a las disonancias mismas y a las fealdades, es porque son éstas la forma exterior de las miserias y de las limitaciones inherentes a la vida. «Lo perfecto de todo punto, lo impecable no podría interesarnos, porque siempre tendría el defecto de no ser oído, en relación y en sociedad con nosotros. La vida tal como la conocemos, en solidaridad con todas las otras vidas, en relación directa o indirecta con males sin número, excluye por completo lo perfecto y lo absoluto. El arte moderno debe

fundarse en la noción de lo imperfecto, como la metafísica moderna en la de lo relativo.» El progreso del arte se mide en parte, según Guyau, por el interés simpático que presta a los lados miserables de la vida, a todos los seres infimos, a las pequeñeces y a las deformidades: «Es una extensión de la sociabilidad estética.» Desde este punto de vista el arte sigue necesariamente el desarrollo de la ciencia, «para la cual no hay nada pequeño, nada despreciable, y que extiende sobre toda la naturaleza la inmensa nivelación de sus leyes». Los primeros poemas y las primeras novelas han contado las aventuras de los dioses o de los reyes; en aquel tiempo, en el héroe sobresaliente en todo drama debía necesariamente exceder la cabeza de la de los otros hombres. «Hoy comprendemos que hay otra manera de ser grande: es el ser hondamente alguien, no importa quién, el ser más humilde. Es, pues, sobre todo por razones morales y sociales por lo que debe explicarse — y también regirse — la introducción de lo feo en la obra de arte realista.»

El arte realista tiene por consecuencia el extender progresivamente la sociabilidad, haciéndonos simpatizar con hombres de todas clases, de todos los rangos y de todo valor; mas en esto existe un peligro que Guyau pone en evidencia. Se produce, en efecto, cierta antinomia entre el crecimiento demasiado rápido de la sociabilidad y la conservación en su pureza de todos los instintos sociales. En primer lugar «una sociedad más numerosa es también menos escogida». Además, «el crecimiento de la sociabilidad es paralelo al de la actividad; siendo así que, cuanto más se obra y se ve obrar, tanto más se ven abrirse caminos divergentes a la acción, caminos que están siempre le-

jos de ser los rectos». De este modo es como, poco a poco, extendiendo incensantemente sus relaciones, «el arte ha llegado hasta asociarnos con tales o cuales héroes de Zola». La ciudad aristocrática del arte en el siglo diez y ocho, apenas admitía en su seno a los animales; casi excluía de él la naturaleza, las montañas, el mar. «El arte de nuestros días se ha hecho cada vez más democrático, y hasta ha llegado a preferir la sociedad de los vicios a la de las gentes honradas.» Todo depende, pues, deduce Guyau, del tipo de sociedad con la cual trata de hacernos simpatizar el artista: «No es indiferente que se trate de la sociedad pasada, de la sociedad presente o de la sociedad futura; y dentro de estas diversas sociedades, de tal grupo social con preferencia a tal otro...» Lo mismo sucede con las literaturas — Guyau lo demuestra en un capítulo especial — cuyo objetivo es «hacernos simpatizar con los insociables, con los desequilibrados, los neuróticos, los locos, los delincuentes»; aquí es donde «el exceso de sociabilidad artística conduce al relajamiento mismo del vínculo social y moral».

Un último peligro al que está expuesto el arte por su evolución hacia el realismo, es lo que llama Guyau el *trivialismo*. El realismo bien entendido es precisamente lo contrario, pues «consiste en tomar de las representaciones de la vida habitual toda la fuerza arraigada en la claridad de sus contornos, pero despojándolas de las asociaciones vulgares, fatigosas y a veces repugnantes». El verdadero realismo consiste, pues, en disociar lo real de lo trivial; por esto es por lo que constituye un lado tan difícil del arte: «se trata nada menos que de encontrar la poesía de las cosas que a veces nos parecen menos poéticas, sencilla-



mente porque la emoción estética está desgastada por la costumbre. Hay poesía en la calle por que paso todos los días y de la cual he contado, por decirlo así, cada losa; pero es mucho más difícil hacérmela sentir que la de una pequeña calle italiana o española, de algún rincón de país exótico. Se trata de dar frescura a sensaciones marchitas, de encontrar algo nuevo en lo que es viejo como la vida de todos los días, de hacer surgir lo imprevisto de lo habitual»; y para eso el solo medio verdadero es el de profundizar en lo real, el de pasar por encima de las apariencias en que se detienen habitualmente nuestras miradas, percibir algo nuevo allí donde todos habían mirado antes. «La vida real y común, es la roca de Aaron, peñasco árido, que fatiga la vista; en él hay, no obstante, un punto en que golpeando puede hacerse brotar un fresco manantial, dulce a la vista y a los miembros, esperanza de todo un pueblo; es necesario dar en ese punto y no al lado; es necesario sentir el estremecimiento del agua viva a través de la dura e ingrata piedra.»

Guyau pasa en revista y analiza delicadamente los diversos medios de evitar lo *trivial*, de embellecernos la realidad sin falsearla; y estos medios constituyen una «especie de idealismo a la disposición del propio naturalismo». Consisten, sobre todo, en alejar las cosas o los sucesos sea en el tiempo, sea en el espacio; «por consiguiente, en extender la esfera de nuestros sentimientos de simpatía y de sociabilidad, de manera a dilatar nuestro horizonte». Guyau estudia con este objeto la estética del *recuerdo*, que le inspira páginas de una encantadora poesía. Analiza también los efectos de lo pintoresco y de lo exótico, «lo extraordinario hecho simpático, lo lejano acercado a nos-

otros.» (Bernardino de Saint-Pierre, Flaubert, Loti.) Nuestra sociabilidad se dilata de esta manera, se afirma con el contacto de las sociedades lejanas. «Sentimos enriquecerse nuestro corazón cuando en él penetran los sufrimientos o las alegrías ingenuas, serias, no obstante, de una humanidad hasta ahora desconocida, pero a la cual reconocemos, después de todo, tanto derecho como a nosotros mismos para ocupar su puesto en esa especie de conciencia impersonal de los pueblos, que es la literatura.»

En fin, la sociabilidad humana debe extenderse a la naturaleza entera; de ahí esa parte creciente que toma en el arte moderno la descripción de la naturaleza. Guyau demuestra que la representación real de las cosas debe ser una «animación simpática». Lo falso es nuestra concepción abstracta del mundo, es la vista de las superficies inmóviles y la creencia en la inercia de las cosas, a que obedece el vulgo. «El poeta, animando hasta a los seres que nos parecen más despojados de vida, no hace sino volver a ideas más filosóficas sobre el universo.» No obstante, al animar así la naturaleza, es esencial el medir los grados de vida que se le asignan. Está permitido a la poesía «el acelerar un poco la evolución de la naturaleza, pero no el desnaturalizarla».

VII.—Pasando a las aplicaciones de su principio, Guyau demuestra que el arte, bajo sus diversas formas, evoluciona en el sentido social. Señala primero la importancia de la novela moderna, que es «un *género* esencialmente psicológico y sociológico». M. Zola, con Balzac, ve con razón en la novela una epopeya social: «Las obras escritas son expresiones sociales, nada más; la Grecia heroica es-

cribe epopeyas, la Francia del siglo diez y nueve escribe novelas.» La novela, dice Guyau, cuenta y analiza las *acciones* en sus relaciones con el *carácter* que las ha producido y con el *medio* social o natural en que se manifiestan. La novela psicológica misma sólo es completa cuando conduce, en cierta medida, a generaciones *sociales* y humanas. La verdadera novela reúne, pues, en sí, todo lo esencial a la poesía y al drama, a la psicología y a la ciencia social; es «historia condensada y sistematizada, en la cual se ha reducido a lo estrictamente necesario la parte de acontecimientos casuales que concurren a esterilizar la voluntad humana; es la historia *humanizada* en cierta manera, en que el individuo es transplantado a un medio más favorable al vuelo de sus tendencias interiores. Por eso mismo es una exposición simplificada y sorprendente de las leyes sociológicas». Guyau consagra un estudio especial a la novela naturalista, que tiene precisamente hoy, en mayor grado que todas las demás, la pretensión de ser una novela social. Pero si la verdadera sociabilidad de sentimientos es la condición de un naturalismo digno de tal nombre, el novelista naturalista, queriendo conservar una frialdad absoluta, llega a ser parcial. «Toma su punto de apoyo entre las naturalezas antipáticas, en vez de elegirle entre las simpáticas.» ¿No ha llegado M. Zola hasta pretender que el personaje simpático era una invención de los idealistas que casi jamás se encuentra en la vida? «Realmente, dice Guyau, no ha tenido fortuna en sus hallazgos.» La única disculpa de los realistas, de M. Zola como de Balzac, es precisamente que han querido pintar los hombres en sus relaciones sociales; es que han hecho sobre todo novelas «sociológicas», y que

el medio social, examinado no en las apariencias externas, sino dentro de la realidad, es una continuación de la lucha por la vida que reina entre las especies de animales. De pueblo a pueblo, cada cual sabe cómo se debe tratar. De individuo a individuo, la rivalidad es menos terrible, pero más continua: no es ya la exterminación, sino la *concurrentia* bajo todas sus formas. Además, nunca se está seguro de encontrar en los demás las virtudes o la honradez que se desearía; de aquí que se tema ser víctima de engaño, y se «aulla con los lobos». Sin embargo, es necesario no exagerar esa parte de la competencia en las relaciones sociales: «existe también, por todos lados, *cooperación*. Y es precisamente lo que los naturalistas desatienden». Se limitan de intento a los viciosos, a los grotescos, a los monstruosos: «su sociedad» es, pues, incompleta.

VIII.—Después de haber comprobado la introducción de las ideas filosóficas y sociales en la novela, Guyau nos la enseña en la poesía de nuestra época, de la que viene a ser un rasgo característico. Guyau estima que «la concepción moderna y científica del mundo no es menos estética que la concepción falsa de los antiguos. La idea filosófica de la evolución universal es vecina de esa otra idea que constituye el fondo de la poesía: la vida universal». Si el misterio del mundo no puede aclararse por completo, nos es, no obstante, imposible dejar de formarnos una representación del fondo de las cosas, no respondernos a nosotros mismos en medio del tétrico silencio de la naturaleza: «Bajo su forma abstracta, esta representación es la metafísica; bajo su forma imaginativa, esta representación

es la poesía, que, unida a la metafísica, reemplazará cada vez más a la religión.» He ahí por qué el sentimiento de una misión social y religiosa del arte ha caracterizado todos los grandes poetas de nuestro siglo; si a veces les ha inspirado una especie de orgullo ingenuo, no dejaba de ser justo. «El día en que los poetas no se consideren más que como cinceladores de copas de oro falso en que no se encontrará siquiera un solo pensamiento que beber, la poesía sólo tendrá de sí misma la forma y la sombra, el cuerpo sin alma: habrá muerto.» Nuestra poesía francesa, afortunadamente, ha estado animada en nuestro siglo por ideas filosóficas, morales, sociales. Guyau, para demostrarlo, pasa revista a todos los grandes poetas de nuestro tiempo: Lamartine, Vigny, Musset; insiste de preferencia sobre el que ha vivido durante más tiempo entre nosotros, y que, por tanto, ha representado en su persona durante mayor período el siglo diez y nueve: Víctor Hugo. Con Hugo, la poesía pasa a ser verdaderamente social en lo que resume y refleja los pensamientos y sentimientos de una sociedad entera, y sobre todas las cosas. «Se podría extraer de Víctor Hugo una doctrina metafísica, moral y social.» Sin duda que de aquí no se deduce que fuese un filósofo; pero parece incontestable que Víctor Hugo no era solamente un imaginativo, como sin cesar se repite: «era un pensador» —a menos que se quiera hacer la distinción que él mismo hacía entre el pensador y el soñador: el primero *quiere*, decía, el segundo *sufre*—. En este sentido, Víctor Hugo aparecerá más bien como un gran soñador, pero «esa especie de sueño profundo es la característica de la mayor parte de los genios, que son arrebatados por su pensamiento antes de conseguir dominarle». Después

de una exposición completa de las doctrinas de Víctor Hugo, viene el examen de las que sus sucesores, tales como Sully-Prudhomme y Leconte de Lisle, han introducido en sus poesías.

IX.—Como la evolución de la novela y de la poesía, Guyau indicó la del estilo. La teoría del estilo sólo ha sido formada hasta ahora desde un punto de vista puramente literario, o por Spencer, desde el punto de vista algo excesivamente mecánico del «menor gasto de fuerza y de atención». Guyau considera el estilo como instrumento de «comunicación simpática» y de «sociabilidad estética»; aspecto nuevo e interesante de la cuestión. Insiste sobre todo en la transformación por la cual la prosa se hace más y más «poética», no en el antiguo sentido de esta palabra, que designaba la afectación de los adornos y de las flores del estilo, sino en el verdadero sentido, que designa «el efecto significativo y sobre todo sugestivo» producido por la completa adaptación de la forma al fondo, del ritmo y de las imágenes al pensamiento emitido.

X.—Después de la evolución del arte, Guyau estudia su disolución e inquiera las verdaderas causas de las decadencias literarias. Aproxima los decadentes a los desequilibrados y a los neuróticos, cuya literatura estudia. La emoción estética, reduciéndose en gran parte al contagio nervioso, se comprende que los poderosos genios literarios o dramáticos prefieran generalmente representar el vicio antes que la virtud. «El vicio es el dominio de la pasión en un individuo; ahora bien, la pasión es por natu-

raleza eminentemente contagiosa, y lo es tanto más cuanto es más fuerte y hasta desordenada.» En el reino físico, la enfermedad es más contagiosa que la salud; en el dominio del arte, la reproducción poderosa de la vida con todas sus injusticias, sus miserias, sus sufrimientos y locuras, sus vergüenzas mismas, ofrece cierto peligro moral y social que es preciso no desconocer: «todo lo que es simpático es contagioso hasta cierto punto, pues la simpatía misma no es sino una forma refinada del contagio». La miseria moral puede, pues, comunicarse a una sociedad entera por la literatura misma; los desequilibrados son, en el dominio estético, amigos peligrosos por la fuerza misma de la simpatía que en nosotros despierta su grito de sufrimiento. «En todo caso, concluye Guyau, la literatura de los desequilibrados no debe ser por nuestra parte un objeto de exclusiva predilección, y una época que en ella se complace, como es la nuestra, no puede por tal preferencia sino exagerar sus defectos. Y entre los más graves defectos de nuestra literatura moderna es preciso incluir el de poblar más cada día ese círculo del infierno en que se hallaban, según Dante, aquellos que, en el transcurso de su vida, lloraron cuando podían estar alegres.»

XI.—En la obra cuyo bosquejo acabamos de trazar, Guyau se ha colocado en un punto de vista cuya originalidad no puede desconocerse y cuya importancia hemos indicado ya en otra parte (1). Es el primer estudio profundo que se ha hecho del arte desde el punto de vista sociológico — no decimos solamente social —, pues no es

---

(1) Véase *La Moral, el Arte y la Religión, según Guyau*.—Madrid, Jorro, Editor.

sencillamente el influjo recíproco del arte y del medio social lo que ha estudiado Guyau: ha propuesto una concepción propiamente *sociológica* de la esencia misma del arte, y ha enseñado la aplicación de esa idea bajo sus principales formas. Guyau daba tanta más importancia al carácter y al influjo social del arte cuanto consideraba las religiones como llamadas a debilitarse y desaparecer cada vez más; primero, de las clases superiores de la sociedad; después, por un contagio lento, de las clases inferiores. Cuanto más insuficientes van haciéndose las religiones dogmáticas para satisfacer nuestro deseo de ideal, tanto más necesario es que el arte las reemplace uniéndose a la filosofía, no para establecer teoremas, sino para recibir de él inspiraciones de sentimiento. «A ese precio se consigue la moralidad humana y la felicidad.» Así, pues, según Guyau, los grandes poetas, los artistas, volverán a ser un día los iniciadores de las masas, los sacerdotes de una religión social sin dogma. «Es propio del poeta verdadero creerse un poco profeta, y después de todo, ¿no tendrá razón? Todo gran hombre se siente providencia, porque siente su propio genio.»

Se encontrarán en este libro las cualidades maestras de Guyau: el análisis penetrante y al mismo tiempo la amplitud de las ideas, una mezcla de profundidad y de poesía, esa rectitud de espíritu unida al fuego del corazón que hace que podría aplicarse a sí mismo sus dos hermosos versos:

Droit comme un rayon de lumière  
Et comme lui vibrant et chaud (1).

---

(1) Recto cual rayo de luz, y cual él vibrante y cálido.



*Vida y simpatía universal* era su divisa como filósofo, y como poeta ha hecho de ella la del arte. Se ha descrito a sí mismo y ha descrito el verdadero artista, diciendo: «Para comprender un rayo de sol, hay que vibrar con él; es necesario también, con el rayo de luna, temblar en la sombra de la noche; hace falta centellear con las estrellas azules o doradas; para comprender lo noble, hay que sentir pasar sobre nuestras cabezas el estremecimiento de los espacios oscuros, de la inmensidad vaga y desconocida. Para sentir la primavera, hay que tener en el corazón un poco de la ligereza propia del ala de las mariposas, cuyo fino polvo esparcido en cantidad apreciable en el ambiente primaveral respiramos.» El arte, siendo así casi sinónimo de simpatía universal, consiste en alcanzar y devolver *el espíritu de las cosas*, «es decir, lo que une el individuo al todo, y cada porción de tiempo a la duración entera»; pero esa aproximación entre la gran vida extendida al infinito y la vida humana sólo se operará separando los límites levantados por la individualidad, rompiendo en caso necesario lo que la individualidad tiene de exclusivo y de egoísta. El sentimiento, con su carácter comunicativo y verdaderamente social, llegará a ser el hombre mismo, su más alta y última expresión; en cuanto a su individualidad propia, entrará por muy poco. Nadie podía comprender esta verdad mejor que Guyau, cuya alma fué siempre tan profundamente desinteresada. «Mi amor, dice, es más vivo y verdadero que yo mismo. Los hombres pasan y con ellos sus vidas, el sentimiento permanece... Lo que hace que algunos de nosotros den a veces con tanta facilidad su vida por un sentimiento, es que este sentimiento les aparece más real que todos los

otros hechos secundarios de su existencia individual; con razón ante él todo desaparece, se aniquila. Tal sentimiento es más realmente en nosotros que lo que se tiene costumbre de llamar nuestra persona; es el corazón que anima nuestros miembros, y lo que hace falta salvar ante todo en la vida es el propio corazón.» He aquí por qué el sabio, por ejemplo, construye muy naturalmente «la ciencia humana con su vida». El arte, figuración de lo real, representación de la vida, no llegará a ser su expresión verdadera y no adquirirá todo su valor social mientras no tenga por objeto poner de relieve, condensándolos, las ideas o los sentimientos que «animan y dominan toda vida» y «son los únicos que valen en ella».

El autor, bajo el influjo de esta doctrina, muestra una constante preocupación por buscar el sentido de las cosas, lo que conduce a darles a todas interés. En el fondo, queda convencido de que todo aquello que en las cosas y los seres nos es indiferente o nos irrita, es sencillamente algo no comprendido, y que bastaría hallar la razón verdadera de las cosas para considerarlas afectuosa e indulgentemente. Parece que hay en él, como en todo verdadero poeta, bastante emoción y simpatía para atravesar, animándola, la naturaleza entera; sólo escucha latir su propio corazón para sentir llegar hasta él algunas vibraciones de la vida universal; engrandece la naturaleza pres-tándole la resonancia del corazón humano, y ensancha el corazón humano haciendo caber en él toda la naturaleza. Pero es filósofo al mismo tiempo que poeta, y no se hace ilusiones; estima que, en el comercio que intentamos establecer entre las cosas y nosotros, somos nosotros los que damos. La simpatía humana, como la gracia previsor, se

anticipa, penetra, hasta sin esperar nada; solamente dar, es ya recibir, y eso le basta. Para quien sepa encontrar así en lo natural todo el ideal, el mayor encanto será precisamente no salir de ello; las más elevadas aspiraciones sólo tendrán valor cuando descansen sobre esa base humilde y profunda, lo real; de ahí le viene, sin duda, a Guyau ese tono de extrema sencillez con que expone ideas y sentimientos de constante elevación; de ahí le viene también ese carácter persuasivo que se confunde con el de la sinceridad absoluta. Su obra, completamente penetrada de un alto desinterés, es a la vez muy personal y muy impersonal; en ella no se siente nunca el hombre que trata de señalarse, sino que parece reconocerse la presencia de un amigo. Hemos visto que, según él, debemos simpatizar con la obra de arte como con las obras de la naturaleza, «pues el pensamiento humano, como la individualidad misma de un ser, necesita ser animado para poder ser comprendido»; hasta para la lectura de un simple libro tengamos, pues, buena voluntad; «la afección ilumina»; y añade estas hermosas palabras, que pueden aplicarse a su propia obra sobre el arte: «El libro amigo es como un ojo abierto que la muerte misma no alcanza a cerrar, y en el que se hace siempre visible, en un rayo de luz, el pensamiento más profundo de un ser humano» (1).

ALFREDO FOULLÉE

---

(1) El lugar que ocupará la obra de Guyau en la historia de la estética ha sido determinado con una precisión superior por M. E. Boirac, en el magistral estudio consagrado al autor de *El arte desde el punto de vista sociológico* (*Revista filosófica* 1891). M. Boirac distingue tres principales eras: la estética del ideal (Platón), la estética

de la percepción (Kant), por último, la estética fundada sobre el principio de la simpatía social. Compondríamos por nuestra parte, llevando al extremo el mismo pensamiento, admitir en la ciencia del arte una era metafísica, una era psicológica y fisiológica, en fin, una era sociológica. Además, creemos que la primera es esencialmente objetiva; la segunda, subjetiva, y que la tercera es la síntesis de las otras dos desde un punto de vista superior. ¿No es en los *objetos*, y principalmente en los objetos inteligibles, donde Platón, Aristóteles y Plotino buscan la explicación de lo bello? Para el platonismo, lo bello es la expresión de un ideal superior que es, al mismo tiempo, la verdadera realidad. La «razón» concibe este ideal; concibe el orden, la grandeza, la armonía, que tienen una existencia más real que la existencia sensible. Desde los objetos, los modernos vuelven al sujeto y buscan en su constitución mental o cerebral las razones del placer causado por la belleza. Ya, con Descartes y sus sucesores, las cualidades del mundo externo, desde las cualidades sensitivas, como los colores y los sonidos, hasta las cualidades inteligibles — como el orden y la armonía, los géneros o las especies — y hasta las cualidades estéticas o morales, como lo bello y lo bueno, tienden a volver a nosotros y a llegar a ser nuestro propio punto de vista sobre el universo. En efecto, para los cartesianos, todas las cualidades que no son matemáticas ni lógicas, son relativas a nuestra constitución como seres que sienten y piensan. Este movimiento de las ideas debía conducir, según nuestra opinión, a la estética de Kant, que explica el placer producido por lo bello por medio del ejercicio fácil y libre de nuestra facultad de percibir las formas. Schiller y la escuela inglesa, desarrollando esta teoría, aproximan el placer estético al placer del juego. De ahí las consecuencias que Guyau ha puesto en relieve y ha refutado con tanto acierto; el arte viene a ser una especie de juego intelectual, cada vez más separado de la *vida* misma y de la acción; es un diletantismo superior. Además, es completamente subjetivo, puesto que si no, la conciencia da un fácil desarrollo de nuestras facultades sensitivas y representativas, así como de los órganos a que se refieren. De aquí esta consecuencia final, que el arte es una gran ilusión que sirve para consolarnos de las realidades de la vida. La estética conduce a un puro formalismo, y en último análisis, a un escepticismo trascendental. Tal era el estado de la cuestión cuando aparecieron: primero, los *Problemas de la estética contemporánea* (Madrid, Jorro, Editor); después, *El arte desde el punto de vista sociológico*. El primero de estos dos libros opone a la idea del *juego* la de la *vida* y de la acción como fundamento verdadero del arte; el segundo, profundizando más aún, establece que es sobre todo la vida social, la vida simpática y expansiva con sus condiciones o leyes de

todas clases; que se expresa por lo bello y crea el arte. La estética es, en este caso, a la vez, eminentemente subjetiva y objetiva. Un mundo de sensibilidades y de voluntades, una sociedad ideal o real, extendiéndose al universo. De aquí el verdadero dominio del arte. Este último recupera, pues, toda la seriedad no solamente de la vida individual, sino también de la vida universal. Por tanto, se abre para lo estético una tercera era que según nuestra opinión, será la síntesis de las otras dos, la era sociológica. Las actuales aspiraciones son, en efecto, eminentemente *sociales*.

Volviendo a M. Boirac, éste ha indicado perfectamente, con Guyau, que la misión del siglo próximo será el seguir todas las ramificaciones de la idea sociológica a través del arte, la ciencia, la moral y la religión. En el principio sentado por Guyau, M. Boirac ve «un principio nuevo y fecundo que, al mismo tiempo que explica las más altas manifestaciones del arte antiguo, puede ser considerado en justicia como la fórmula profética del arte futuro. En esa obra inmensa, Guyau llevará la gloria, en primer lugar, de haber visto e indicado la gran idea de que debe ser inspiradora; en segundo lugar, de haber estudiado él mismo, en las innumerables aplicaciones de esta idea, no las más inmediatas y aquellas que de primer intento sorprenderían al espíritu más vulgar, sino al contrario, las más profundas, las más lejanas, aquellas que sólo podían revelarse a una inteligencia delicada y penetrante como era la suya».

Todos los críticos han fijado mientes en los capítulos en que Guyau aplica sus principios de estética al examen de nuestros romances y poetas. Según M. Boirac, los estudios que Guyau consagra a la literatura contemporánea (la novela psicológica y sociológica, las ideas filosóficas y sociales en la poesía, la literatura de los desequilibrados y de los decadentes), son «verdaderos modelos de crítica literaria». M. Boirac hace notar las bellas páginas en que Guyau reclama para Víctor Hugo «el título de pensador que algunos contemporáneos le han negado injustamente», y la solución completamente nueva que Guyau da en su *conclusión* al antiguo problema de «la moralidad en el arte».

M. Dauriac, en *l'Année philosophique* (año noveno) nos presenta también a Guyau, en el momento en que íbamos a perderle, «en posesión de una nueva maestría, la de la aplicación de la crítica psicológica a las obras de literatura y de arte». A medida que se avanza en la lectura de *El arte desde el punto de vista sociológico*, dice «cautiva el encontrar en el filósofo-poeta un crítico de alto vuelo, muy apto para comprender todo y de una extrema perspicacia». M. Dauriac cita como ejemplo, a su vez, el capítulo sobre Víctor Hugo y el capítulo sobre la novela psicológica, «en donde parece, después

de haberlo leído, que antes que Guyau nadie había alcanzado a ver tan lejos ni a penetrar tan dentro». Es, pues, un nuevo aspecto «de ese talento poseedor de múltiples dones» lo que *El arte desde el punto de vista sociológico* nos presenta.

M. Brunetière, que se ha preocupado siempre de las relaciones íntimas existentes entre el arte y la moral, no puede prescindir de encontrar que el libro de Guyau «llega bien a su hora, en el tiempo preciso en que parece que las doctrinas del arte por el arte y del dilettantismo crítico tienen más de pasado que de futuro, menos jóvenes para adoptarlas que viejos para cubrir su retirada». M. Brunetière, recordando en la *Revista de Ambos Mundos* las ideas acerca del arte sostenidas por Guyau, reconoce en *El arte desde el punto de vista sociológico* «una nueva aplicación de las mismas, ingeniosa y audaz, generosa sobre todo». Pero lo que ha sorprendido principalmente a M. Brunetière, es menos el principio mismo de la teoría de Guyau, es decir, la esencia sociológica del arte, que la consecuencia práctica que de ella dimana sobre la función social del arte. Según Guyau, dice M. Brunetière, «el arte no es únicamente un juego para el artista y una diversión para el público; hecho para el hombre y no el hombre para el arte, tiene éste una misión o, mejor dicho, una función social; y esta es la misión que trata de precisar el autor de *El arte desde el punto de vista sociológico*». En otra parte, M. Brunetière demuestra que «la literatura no es un entretenimiento de desocupados o una diversión de mandarines, sino que es a la vez un instrumento de investigación psicológica y un medio de perfeccionamiento moral»; añade que escribir «no es sólo soñar, sentir o pensar, es obrar»; ¿no es esta la condición misma de la obra escrita «que se separa de su autor, y que viviendo una vida propia e independiente sobrevive de edad en edad, a fin de ser para los hombres un modelo que imitar, una consejera que consultar y una maestra a quien escuchar? M. Brunetière estima que este principio tiene «infinitas consecuencias» y «es este principio, dice, el que ayer aún inspiraba todo un libro a Guyau, el autor bastante libre, pienso yo, bastante independiente, hasta bastante audaz, de *La irreligión del porvenir* y del *Bosquejo de una moral sin obligación ni sanción*». (Véase la *Revista de Ambos Mundos*, 1.º de marzo de 1890 y 1.º de agosto de 1889.)

---

## PREFACIO DEL AUTOR

---

La misión más elevada del siglo diez y nueve ha sido, al parecer, poner de relieve el lado *social* del individuo humano y, en general, del ser animado, que había sido muy desatendido por el materialismo de forma egoísta del siglo precedente. El sistema nervioso no aparece ya hoy sino como el centro de fenómenos cuyo principio excede en mucho del organismo individual: la solidaridad domina a la individualidad. El siglo diez y ocho había llegado a su término con las teorías egoístas de Helvecio, de Volney, de Bentham, correspondiendo al materialismo, todavía muy ingenuo, de La Mettrie y hasta de Diderot: era la ciencia que empezaba y que se limitaba aún a las superficies. La química nacía entonces con Lavoisier; la verdadera psicología no había aparecido aún: no se trataba entonces de penetrar en el interior del organismo, de sondear la célula viva o el átomo, y menos todavía la conciencia. El siglo diez y nueve no sólo ha ampliado la ciencia, la ha profundizado considerablemente, la ha hecho pasar del exterior al interior; la fisiología se ha perfeccionado lo bastante para tocar a la psicología, y, a medida que la ciencia del sistema nervioso ha ido creciendo, se ha compren-

dido mejor cuán insuficientes eran los puntos de vista del materialismo burdo y egoísta. De un lado, la materia se ha sutilizado cada vez más bajo la vista del sabio, y el aparato de relojería de La Mettrie ha venido a ser del todo insuficiente para dar una idea de la vida: la *fisiología* se ha afirmado aparte y por encima de la *física* elemental. Por otro lado, el individuo, que se consideraba como aislado, encerrado en su mecanismo solitario, ha aparecido como esencialmente penetrable por los influjos ajenos, solidario de otras conciencias, determinable por ideas y sentimientos impersonales. Es tan difícil circunscribir en un cuerpo vivo una emoción moral, estética o cualquiera otra, como circunscribir en él el calor o la electricidad; los fenómenos intelectuales o físicos son esencialmente expansivos o contagiosos. Los hechos de simpatía, sea nerviosa, sea mental, son cada vez mejor conocidos; los de contagio morboso, los de sugestión y de influjo hipnótico empiezan a ser estudiados científicamente. De estos casos patológicos, que son los más fáciles de conocer, se pasará poco a poco a los fenómenos de influjo normal entre los diversos cerebros y, por lo mismo, entre las diversas conciencias. El siglo diez y nueve terminará con descubrimientos aún mal formulados, pero tan importantes tal vez en el mundo moral como los de Newton o de Laplace en el mundo sideral: atracción de sensibilidades y de voluntades, solidaridad entre las inteligencias, penetrabilidad de las conciencias. Fundará la psicología científica y la sociológica, como el siglo diez y ocho había fundado la física y la astronomía. Los sentimientos sociales se revelarán como fenómenos complejos producidos en gran parte por la atracción o la repulsión de los sistemas nerviosos, y com-



parables a los fenómenos astronómicos: la sociología, en lo que está comprendida gran parte de la moral y de la estética, vendrá a ser una astronomía más complicada. Proyectará nueva luz hasta la metafísica misma. Así es como el determinismo, que, negándonos esa forma de poder personal que se llama libre albedrío, parecía a primera vista no tener sino un influjo moral depresivo, parece hoy dar origen a esperanzas metafísicas, muy vagas aún, pero de un alcance ilimitado, puesto que nos hace entrever que nuestra conciencia individual podría hallarse en comunicación latente con todas las conciencias, y que por otra parte la conciencia, así extendida por el universo, debe tener en él, como la luz o el calor, una misión importante, capaz sin duda alguna de acrecentarse y de extenderse en los siglos futuros.

La estética, en que vienen a resumirse las ideas y los sentimientos de una época, no puede permanecer extraña a esa transformación de las ciencias y a ese predominio creciente de la idea social. La concepción del arte, como todas las demás, debe constituir una parte cada vez más importante de la solidaridad humana, de la mutua comunicación entre las conciencias, de la simpatía a la vez física y mental que hace que la vida individual y la vida colectiva tiendan a fundirse. Como la moral, el arte tiene por último resultado separar el individuo de sí mismo para identificarse con todos.


Hemos consagrado ya un libro a indicar el lado sociológico de las ideas religiosas. La concepción del *lazo de sociedad* entre el hombre y las potencias superiores, pero más o menos semejantes a él, en las que ve la explicación del universo y de las que espera una coopera-

ción material o moral; de aquí lo que, según nosotros, constituye la unidad de todas las doctrinas religiosas. El hombre se hace religioso, hemos dicho, cuando superpone a la sociedad humana en que vive otra sociedad, más poderosa y más elevada, primero restringida, después cada vez más amplia — una sociedad universal, cósmica o supra-cósmica — con la cual está en relación de pensamientos y de acciones. Una sociología mítica o mística forma así el fondo de todas las regiones. Del mismo modo, la idea sociológica nos parece esencial al arte. Pero para distinguir la religión del arte mismo, importa comprender que la religión tiene un *objeto*, objeto a la vez especulativo y práctico; tiende a la *verdad* y al *bien*. No anima todas las cosas por satisfacer solamente la imaginación y el instinto simpático de sociabilidad universal; anima todo: 1.º, para *explicar* los grandes fenómenos, terribles o sublimes de la naturaleza, o bien la naturaleza entera; 2.º, para excitarnos a *querer* y a *obrar* con el auxilio supuesto de seres superiores y conformemente a sus *voluntades*. La religión encierra en sí una *cosmología* embrionaria, a la vez que una *moral* más o menos pura, y, en fin, es en esencia un ensayo para reconciliar la una con la otra, para poner de acuerdo nuestras aspiraciones morales y hasta sensibles con las leyes del mundo que rigen la vida y la muerte. El objeto de la religión es, por lo tanto, la satisfacción *efectiva, práctica*, de todos nuestros deseos de una vida ideal, buena y feliz a la vez — satisfacción proyectada para un tiempo futuro o para la eternidad—. El objeto del arte, por el contrario, es la realización *inmediata, en pensamiento y en imaginación*, inmediatamente sentida, de todos nuestros sueños de vida ideal, de vida interna y expansiva, de

vida buena, comunicativa, feliz, sin otra ley o regla que la intensidad misma y la armonía necesaria para darnos el sentimiento actual de la plenitud en la existencia. La sociedad religiosa, la población más o menos celeste, es el objeto de una convicción intelectual, acompañada de sentimientos de temor o de esperanza; la población del arte es objeto de una representación intelectual, acompañada de sentimientos simpáticos que no conducen a una acción afectiva para alejarse de un mal o conquistar un bien deseado. El arte es, pues, verdaderamente una realización inmediata por la representación misma; y esta realización debe de ser bastante intensa, en el terreno de la representación, para producirnos el sentimiento serio y profundo de una vida individual acrecentada por la relación simpática en que ha entrado con la vida ajena, con la vida social, con la vida universal.

Esperamos poner en claro ese lado sociológico del arte, que constituye su importancia moral, al mismo tiempo que le da su verdadero valor estético. Existe, según creemos, una unidad profunda entre todos estos términos: vida, moralidad, sociedad, arte, religión. El gran arte, el arte serio es aquel en que se mantiene y se manifiesta esta unidad; el arte de los «decadentes» y de los «desequilibrados», del cual encontramos en nuestra época más de un ejemplo, es aquel en que esta unidad desaparece ante los juegos de imaginación y de estilo, ante el culto exclusivo de la forma. Diríamos que el arte enfermizo de los decadentes tiene por característica la disolución de los sentimientos sociales y la vuelta a la *insociabilidad*. El arte verdadero, por el contrario, sin perseguir aparentemente un fin moral y social, tiene en sí mismo su moralidad pro-

funda y su profunda sociabilidad, que es la que constituye su salud y su vitalidad. El arte, en una palabra, es también la vida, y el arte superior es la vida superior; toda obra de arte, como todo organismo, lleva, pues, en sí su germen de vida o muerte. Lejos de ser, como lo cree la escuela de Spencer, un simple «juego de nuestras facultades representativas», el arte procede de tomar en serio nuestras facultades simpáticas y activas; repitiéndolo una vez más, no se sirve de la «representación» sino para asegurar el ejercicio más fácil y más intenso de esas facultades que constituyen el fondo mismo de la vida individual y social.



# PRIMERA PARTE

---

## LOS PRINCIPIOS.—ESENCIA SOCIOLOGICA DEL ARTE

---

### CAPÍTULO I

#### LA SOLIDARIDAD SOCIAL, PRINCIPIO DE LA EMOCIÓN ESTÉTICA MÁS COMPLEJA

I. *La transmisión de las emociones y su carácter de sociabilidad.*—Transmisión constante de las vibraciones nerviosas y de los estados mentales correlativos entre todos los seres vivientes, sobre todo entre aquellos que están organizados en sociedad.—1.º Transmisión inconsciente a distancia por medio de corrientes nerviosas. Sonambulismo; acción simpática ejercida a distancia en el hipnotismo.—2.º Transmisión más consciente y más directa por el tacto. El abrazo.—3.º Transmisión por el olfato.—4.º Por el oído y la vista.—Toda sensación es una sensación de movimiento, y toda sensación de movimiento provoca un movimiento simpático.— Problema: ¿Cómo la percepción del dolor ajeno puede llegar a ser agradable en el arte?—La compasión.—La venganza.—5.º Transmisión

indirecta de las emociones por medio de los signos. — La expresión.

II. *La emoción estética y su carácter social.*—Lo agradable y lo bello. Sentimiento de solidaridad orgánica inherente al de lo bello: nuestro organismo es una sociedad de vivientes y el placer estético es el sentimiento de una armonía.—Lo útil y lo bello; sus diferencias, sus puntos de contacto.—La solidaridad social y la simpatía universal, principio de la emoción estética más compleja y elevada. Animación y personificación de los objetos.—Cómo una serie de razonamientos abstractos puede interesarnos y excitar la simpatía.—De la simpatía y de la sociedad con los seres de la naturaleza.—Un paisaje es un estado de *almas*, un fenómeno de simpatía y de sociabilidad.—La emoción estética y la emoción moral.

III. *La emoción artística y su carácter social.*—El objeto del arte es imitar la vida para hacernos simpatizar con otras ideas y producir así una emoción de carácter social.—Elementos de la emoción artística: 1.º, placer intelectual de reconocer los objetos por la memoria; 2.º, placer de simpatizar con el artista; 3.º, placer de simpatizar con los seres representados por el artista.—Papel que está asignado a la expresión.—Papel que corresponde a la ficción: creación de una sociedad nueva e ideal.—El movimiento, como signo exterior de la vida y medio del arte. El fin más elevado del arte es producir una emoción estética de carácter social. Semejanzas y diferencias entre el arte y la religión. El *antropomorfismo* y el *sociomorfismo* en el arte.

## I

LA TRANSMISIÓN DE LAS EMOCIONES Y SU CARÁCTER  
DE SOCIABILIDAD

La transmisión de las vibraciones nerviosas y de los estados mentales correlativos es constante entre todos los seres vivientes, pero sobre todo entre aquellos que se hallan agrupados en sociedades o en familias y que forman, por tanto, un organismo particular. Lo que debiera extrañarnos, no es la posibilidad de una acción constante de los seres unos sobre otros; es la hipótesis contraria, a saber: que la presencia de un organismo vivo, es decir, de un complejo de movimientos y de corrientes, permaneciese sin influjo sobre otro complejo semejante. Se sabe que, como lo hace notar Bain, las cuerdas de dos violines que se hacen vibrar, tienden siempre a tomar el unísono produciendo armonías. Es bien lógico suponer en el mundo moral la existencia de fenómenos análogos de vibración simpática, o, hablando el lenguaje psicológico, de determinación recíproca, de sugestión y como de obligación mutua. El exceso de tensión en una parte del cuerpo social se extiende a las otras partes. Toda sociedad no es sino una tendencia al equilibrio de las moléculas vivas que la constituyen, y todo dolor, todo placer, que son rupturas de equilibrios en un punto, tienden esencialmente a propagarse.

La transmisión de las emociones entre los organismos puede tener lugar de una manera *consciente* o *inconsciente*, *directa* o *indirecta*, es decir, por medio de signos interpretables.

1.º La transmisión inconsciente y directa a distancia de los movimientos y estados psíquicos de un organismo, por medio de simples corrientes nerviosas, parece incontestable en ciertas condiciones; por ejemplo, en el sonambulismo y hasta en la pura sobreexcitación del sistema nervioso. Parece producir hasta en los individuos normales efectos que la estadística hace sensibles. Pueden verse, acerca de este punto, los experimentos de MM. Richet, Pierre Janet, Ochorowicz, y las de la *Society for psychical rechearches*. El organismo de Mme. B..., magnetizada por M. Pierre Janet, tiende a regir sus movimientos por los del magnetizador, y esto a distancia, sin la intervención de los sentidos conocidos. Si M. Pierre Janet bebe en un cuarto inmediato, se ven los movimientos de deglución producirse en la garganta de Mme. B... Esta acomodación de los dos organismos, uno sobre otro, permite, así, la transmisión de movimientos mucho más complejos acompañados de sensaciones. «Si en otra habitación, dice M. Pierre Janet, me pellizco fuertemente el brazo o la pierna, ella grita o se indigna de que se la pellizque en el brazo o en la pantorrilla. En fin, mi hermano, que asistía a estos experimentos y que tenía sobre ella un notable influjo, pues le confundía conmigo, ensayó algo aún más curioso. Permaneciendo en otra habitación se quemó el brazo fuertemente, en tanto que Mme. B... estaba en esa fase particular del sonambulismo en que se sienten las sugerencias mentales. Mme. B... profirió gritos terribles, y difícilmente pude sujetarla. Estrechaba su brazo derecho por encima de la muñeca y se quejaba de que la hacía sufrir mucho. Pero yo no sabía exactamente el punto en que mi hermano había querido quemarse. Era precisamente el



punto ese. Cuando Mme. B... se despertó, ví con sorpresa que se estrechaba aún la muñeca derecha y se quejaba de que le hacía sufrir bastante, sin saber por qué. Al siguiente día curaba todavía su brazo con compresas de agua fría, y por la tarde pude comprobar una hinchazón y enrojecimiento muy aparentes» (1).

2.º La transmisión de las emociones, que tiene lugar así a distancia, de un sistema nervioso a otro, aumenta hasta el último término por medio del *tacto*. Bain ha demostrado el primero la importancia moral del tacto, que es su sentido fundamental; ahora podemos explicarnos mejor esta importancia. El tacto es el medio más primitivo y más seguro de poner en comunicación, de armonizar, de *socializar* dos sistemas nerviosos, dos conciencias, dos vidas. Hay en el tacto entre dos seres vivos algo muy parecido a la presión de un botón eléctrico que precipita dos corrientes al encuentro una de otra; este fenómeno se hace más intenso en el contacto entre dos seres de sexo contrario. Todos nosotros hemos sentido, los novelistas han descrito frecuentemente, la emoción profunda que puede causar el más ligero contacto con un ser querido.

No hay en esto más que el aumento de un fenómeno que se produce, infinitamente menor, siempre que la vida se pone en contacto con la vida. El tacto es, por excelencia, el sentido de la vida, y es también el que más seguramente nos revela la muerte. Laura Bridgman recuerda aún la emoción horrible que sufrió, siendo muy niña, al contacto de un cadáver. Por ser el tacto el sentido de la vida es por lo que ha tomado tan grande importancia en

---

(1) Pierre Janet, *Revue philosophique*, agosto, 1886.

las relaciones entre los sexos, así como en la de padres e hijos. Así podemos comprender por qué, como lo hace notar Bain, el tacto se sobreentiende siempre en todas las emociones tiernas; por qué cada criatura está dispuesta a «dar algo» por el placer primero del abrazo, aun cuando éste no es sino paternal; por qué, en fin, este placer del abrazo se encuentra en el fondo de todas las afecciones benevolentes, familiares o sociales. En el abrazo intentamos hacer pasar a nosotros la vida de la especie entera, cuya vibración poderosa tratamos de sentir. Si Bain tiene razón al desechar la hipótesis de Spencer que reduce sencillamente el amor de los padres hacia sus engendros al «amor de lo débil»; si ve con razón en el amor materno más primitivo una especie de respuesta refleja al «abrazo del pequeño», es porque este abrazo revela a la madre, no la debilidad, sino la fuerza misma de la vida, de una vida que — la madre más animal lo siente aún bien vagamente — ha salido de ella misma, está en profunda armonía con la suya propia, y cuyas palpitaciones no son, por decirlo así, sino el eco de los latidos de su propio corazón.

3.º El sentido del olfato ha tenido también, en periodos inferiores de la evolución, un papel considerable en la transmisión de las sensaciones y emociones. Este papel es evidente en las sociedades animales y ha subsistido durante mucho tiempo en las sociedades humanas primitivas. Si hoy su importancia ha desaparecido en los fenómenos psíquicos conscientes, ha debido persistir en los fenómenos inconscientes; se manifiesta aún, más o menos, en el periodo de los amores; permite, además, al médico distinguir a distancia tal o cual enfermedad, y hasta la enajenación mental. En fin, en los neuróticos y los hipnotizados,

el sentido del olfato recobra de pronto una extraordinaria importancia, que no es, sin duda, sino el aumento de los hechos que pasan inadvertidos para las personas medianas (1).

La emoción estética es la más inmaterial y la más *intelectual* de las emociones humanas; los órganos con ayuda de los cuales se produce son, sobre todo, los ojos y los oídos; preservados de todo contacto directo con los objetos, de todo choque, no tienen que temer el ser violentamente desgarrados y desagregados: una vibración ligera, cual el rayo o la onda sonora que la produce, una excitación que puede detenerse en tales fibras aisladas sin poner en movimiento la masa de los nervios ópticos y auditivos, es suficiente para provocar en ese sentido un cambio de estado perceptible: son, pues, muy propios para esas delicadas distinciones intelectuales que constituyen uno de los indicios por donde reconocemos los sentimientos estéticos.

Las sensaciones del oído y de la vista parecen de primer intento abstractas, extrañas al estado íntimo de los cuerpos cuya forma o cuyos sonidos nos transmiten. Pero es ne-

---

(1) Según el doctor Hammond, de New-York, el olor de santidad no es una simple figura retórica; es la expresión de una santa neurosis, perfumando la piel con efluvios más o menos agradables en el momento del paroxismo religioso estático. El doctor Hammond ha observado por sí mismo a un hipocondríaco cuya piel exhalaba el olor a violeta, un coréico exhalando olor a pan, una histérica que olía a plátano durante sus crisis, otra que olía a perfume de lirio. El doctor Ochorowicz ha visto una histérica cuyos dedos exhalaban olor a vainilla. Es probable que a todos los estados psicológicos correspondan olores determinados, y, así como a todo estado fisiológico corresponde un estado psicológico, no es extraño suponer con M. Ochorowicz que toda emoción, todo sentimiento y hasta muchas ideas podrían tener su traducción en lenguaje de olores.

cesario no olvidar que el oído y la vista nos hacen sensibles, en las vibraciones mismas del aire y de la luz, los cambios introducidos en la dirección y en la amplitud de esas vibraciones por los cuerpos que han encontrado; cuando estos cuerpos están agitados por ondas nerviosas, éstas llegan hasta nosotros, llevadas, por decirlo así, por las ondas lumínicas o sonoras. Contemplando un rostro, no es tan sólo la forma plástica de este rostro lo que percibimos, es su gesto o su sonrisa, vibrando en el rayo de sol que pone en movimiento nuestros nervios ópticos.

En el fondo, sólo hay sensaciones de movimiento, y en toda sensación de movimiento puede verse una *imitación* más o menos elemental del movimiento percibido. La sensación de un grito de angustia, es ese grito que nos atraviesa por completo, haciéndonos vibrar de un modo simétrico con las vibraciones nerviosas del ser que le ha proferido; del mismo modo, la visión de un movimiento inicia en nosotros mismos ese movimiento. Se produce lo que tiene lugar en el fonógrafo, en que la placa, vibrando simpatícamente a la voz humana, llega a ser capaz de imitarla, de reproducir hasta su acento. Merced a la correspondencia entre los movimientos y los estados psíquicos, se ha demostrado que percibir el sufrimiento o el placer ajeno, es comenzar a sufrir o a gozar uno mismo. Las mismas leyes que hacen que la representación subjetiva de un movimiento o de un sentimiento sea ese movimiento o ese sentimiento iniciado en nosotros, hacen que la percepción de un movimiento o de un sentimiento ajeno sea el eco de éstos en nosotros mismos.

Acerca de este punto se presenta un problema, que interesa en el más alto grado a la moral y al arte. Puesto

que la percepción del dolor ajeno es en cierto modo el preludio de un dolor en nosotros mismos, ¿cómo este dolor puede llegar a producir indirectamente algún placer? Tal es el placer de la venganza en los crueles, el de la piedad moral o estética, etc. Es porque el carácter agradable o penoso de una emoción proviene, no del primer estado mental que le sirve de preludio, sino de la actividad de la reacción, que puede ser muy fuerte, mucho más fuerte que la primera alteración momentánea; tiene entonces como resultado una excitación del sistema nervioso, no una depresión o una alteración, y lo que hubiera sido un sufrimiento se convierte en alegría. Toda resistencia fácilmente vencida produce el placer de un desenvolvimiento de potencia. Un ligero estremecimiento producido por el miedo, no deja de tener encanto desde el momento en que impedimos que la onda nerviosa se amplifique en exceso. El mordisco mismo puede ser aún una caricia. Se producen en este caso fenómenos mentales muy análogos al fenómeno fisiológico, que hace que hallemos placer en las fricciones enérgicas de la piel, en las duchas de agua fría, excitaciones todas penosas al principio, pero pronto agradables por el flujo de fuerza nerviosa que provocan.

El dolor de un individuo no se transmite, pues, necesariamente a otro bajo la forma de dolor; o en todo caso, la alteración nerviosa que se transmite puede ser compensada por otras causas, y obrar como un simple estimulante, hasta conducir en determinados casos a lo que se ha llamado la voluptuosidad de la conmiseración. Pero lo que importa es que el sentimiento de un peligro corrido por un individuo, o de un dolor sufrido por él, llega a provo-

car en otro individuo movimientos reflejos conducentes hacia el punto doloroso que hay que mitigar o hacia el peligro que hay que apartar; llegamos entonces a localizar en otra persona el origen de nuestro malestar simpático, y tratamos de llevar un remedio *a otro*. Lo que hace que, en la conmiseración activa, si se goza más que se sufre, es porque se obra más que se padece.

El mecanismo de la venganza y el de la piedad, como lo ha notado bien Espinosa, tienen un fondo idéntico; pero el placer de la venganza tiende necesariamente a desaparecer por efecto de la evolución, pues está constituido por la excitación del grupo de todos los sentimientos antisociales, que la civilización va disolviendo. La piedad, por el contrario, excita en nosotros todo el grupo de sentimientos sociales mejor coordinados y sistematizados; además, la conmiseración es un principio de acción inagotable, siendo su objeto infinito como el bien que debe realizarse.

Fuera de los medios directos, existen medios *indirectos* de transmitir la emoción, que desempeñan siempre un papel más determinado entre los hombres; queremos hablar de todos los signos, más o menos convencionales, que constituyen el lenguaje de los gestos y de los sonidos. Merced a estos signos, todo nuestro propio *interior*, que primitivamente no podía trascender al exterior, sino en los casos de viva emoción, puede hacerse ver constantemente. En otros términos, el arte de *la expresión* extiende, hasta límites antes de ahora desconocidos, la comunicabilidad de las conciencias.

Se ve, pues, que no solamente nuestro pensamiento

es el fondo impersonal, sino que además nuestra sensibilidad, que parece constituirnos más íntimamente, acaba por llegar a ser en algún modo social. No siempre sabemos, cuando sufrimos, si nos referimos a nuestro corazón o al ajeno. Todo el perfeccionamiento de la conciencia humana no hace sino aumentar la primitiva solidaridad inconsciente de los sistemas nerviosos.

## II

### LA EMOCIÓN ESTÉTICA Y SU CARÁCTER SOCIAL

En el estudio de los sentimientos y de los seres, unos hacen comenzar el sentimiento estético un poco más arriba, otros un poco más abajo. Nada más delicado que las cuestiones de límites; son las que encienden la guerra entre los pueblos. Por nuestra cuenta, hemos tratado de ensanchar más y más los límites de la estética y de extender el dominio de lo bello (1). El carácter estético de las sensaciones nos parece, en efecto, depender mucho menos de su origen, y, por decirlo así, de su materia, que de la *forma* y del desarrollo que toman en la conciencia, de las asociaciones y combinaciones de toda clase a que dan lugar; son como esas plantas que viven menos por sus raíces que por sus hojas. En otros términos, el medio de la *conciencia*, más aún que la *sensación* bruta, es lo que explica y constituye la emoción estética. Forma, a nuestro parecer, una extensión, una especie de eco de la sensación en nuestra

---

(1) Véase nuestros *Problemas de estética contemporánea*, libro 1.º.—Madrid, Jorro, Editor.

conciencia entera; sobre todo, en nuestra inteligencia y en nuestra voluntad (1).

Nuestra conciencia, según las investigaciones más recientes de los psicólogos, a pesar de su unidad aparente, es en sí misma una sociedad, una armonía entre fenómenos, entre estados de conciencia elementales, tal vez entre conciencias celulares. Acaece siempre que las células del organismo que forman una sociedad de vivientes, necesitan vibrar simpática y solidariamente para producir la conciencia general, la *cenestesia*. La conciencia individual misma, por lo tanto, es la social, y todo aquello que resuena en nuestro organismo entero, en nuestra conciencia entera, toma un aspecto social. Hace mucho tiempo que los filósofos griegos han colocado lo bello en la armonía, o por lo menos, han considerado la armonía como uno de los caracteres más esenciales de la belleza; esta armonía demasiado abstracta y matemáticamente concebida por los antiguos, se reduce, para la psicología moderna, a una solidaridad orgánica, a una conspiración de células vivas, a una especie de conciencia social y colectiva en el seno mismo del individuo. Decimos: *yo*, y podríamos también decir *nosotros*. Lo agradable pasa a ser bello a medida que encierra más solidaridad y sociabilidad entre todas las partes de nuestro ser y todos los elementos de nuestra conciencia, a medida que es más atribuible a ese *nosotros* contenido en el *yo*.

Todo, en el organismo, se determina recíprocamente de tal modo, que el estado de un sentido particular reobree inmediatamente sobre todo el sistema nervioso, y que tal

---

(1) Véase *Ibid.*, pág. 73.



vez no existe sensación en realidad indiferente para el conjunto del organismo. Según M. Féré, a toda sensación sigue un acrecentamiento de nuestras fuerzas nerviosas. Un sujeto que ha manifestado una determinada fuerza en el dinamómetro, manifiesta aún más después de haber estado sometido a excitaciones sensoriales. Las emociones estéticas pueden influir, no solamente sobre la vida de relación, sino también sobre la vida orgánica, cuya actividad circulatoria aumentan y, por consecuencia, su actividad nutritiva. Hace ya tiempo que Haller comprobaba que el sonido de un tambor acrecentaba la salida de la sangre por una vena abierta. Recordemos que la pérdida de la vista puede romper el equilibrio general del organismo y alterar los centros nerviosos: produce frecuentemente la enajenación mental; individuos que al perder la vista se han enajenado, han recobrado la razón al recobrar la vista por medio de una operación. De ciento veinte ciegos examinados por el doctor Dumont, treinta y siete (casi un tercio) presentaban desórdenes intelectuales que variaban desde la hipocondría hasta la manía y las alucinaciones. Las mismas observaciones se han hecho acerca del tacto. Según un hecho contado por el doctor Auzouy, un joven muy inteligente y de excelente carácter llegó a ser tan indisciplinado y a observar tal conducta a consecuencia de una anestesia de la piel, que hubo necesidad de encerrarle en el Asilo de Marsella. Al recobrar la sensibilidad cutánea mediante el influjo de un tratamiento, se restableció el equilibrio moral e intelectual. Este joven sufrió aún en diversas ocasiones varios períodos de insensibilidad de la piel, y en cada uno de ellos los malos instintos que de su reclusión fueron causa,

no tardaron en despertar, para desaparecer con la curación. Se ve, pues, qué solidaridad existe entre todas las partes de nuestro ser. El sentimiento de lo bello no es sino la forma superior del sentimiento de la solidaridad y de la unidad en la armonía; es la conciencia de una sociedad en nuestra vida individual.

En el sentimiento de lo bello, el *sujeto* que siente toma por tanto una parte no menos importante que el objeto sentido. Así creemos que no puede hallarse placer muy *complejo* y muy *consciente*, encerrando por consecuencia una variedad unificada, que no sea más o menos estético. Una sensación o un sentimiento *simple* no puede ser estético, en tanto que existen pocos sentimientos y sensaciones, sea cualquiera su humilde origen, que no puedan adquirir un sentido estético al combinarse armónicamente uno con otro en la conciencia, aun cuando cada uno de ellos tomado separadamente sea extraño al dominio del arte. Vemos un tiesto para flores, vacío, en una ventana: no tiene nada de bello. Si al pasar se respira un perfume de reseda, no se experimenta sino una sensación agradable. Pero volvamos a pasar junto a la ventana: el tiesto antes vacío encierra ahora una planta, una humilde reseda, cuyo perfume llega hasta nosotros. La planta vive, y su aroma es como un indicio de su vida; el tiesto mismo parece participar de esa vida y se ha embellecido al perfumarse.

Se puede casi a voluntad hacer pasar sucesivamente una misma sensación del dominio del simple placer al del placer estético o viceversa. Si, por ejemplo, oímos un trozo de música sin escucharle, pensando en otra cosa, no existe para nosotros sino un ruido más o menos agrada-

ble, algo semejante a un aroma respirado inconscientemente; mas si escuchamos, el ruido agradable pasa a ser estético, porque despierta ecos en nuestra conciencia entera; distraigámonos de nuevo, y la sensación, aislándose, encerrándose, torna a ser sencillamente agradable. Del mismo modo, ante ciertos paisajes que la vista contempla con un sentimiento trivial de bienestar y de facilidad, es necesario el despertar de la conciencia y de la voluntad para hacer brotar el verdadero sentimiento estético. La admiración es, hasta cierto punto, una obra de voluntad.

Se ve, pues, que lo bello es un agradable más complejo y más consciente, más intelectual y más voluntario; el sentimiento de lo bello es el inmediato placer de una vida más intensa y más armónica, cuya intensidad alcanza inmediatamente la voluntad y cuya armonía es inmediatamente percibida por la inteligencia. En todo sentimiento de placer *como tal* y considerado en sí mismo, hay ya cierta intensidad de vida y cierta armonía; hay ya en él, por lo tanto, un rudimento de valor estético; pero este sentimiento no llega a ser verdaderamente estético sino cuando la inteligencia percibe espontáneamente la armonía que éste encierra y cuando la voluntad mide espontáneamente su voluntad. Es necesario que nuestra conciencia entera esté interesada y en acción, pero sin razonamiento y sin cálculo, en disposición de experimentar inmediata y espontáneamente un placer a la vez sensitivo y voluntario.

Precisamente porque identificamos lo bello con lo agradable intelectual, no podemos pensar en identificarlo con

lo útil, que difiere con tanta frecuencia de lo agradable mismo. Lo útil es un conjunto de medios conducentes al placer futuro; no es, por tanto, lo agradable, sino la persecución, a veces penosa, de lo agradable. Siendo así que lo bello debe *agradar inmediatamente*.

En nuestros *Problemas de estética contemporánea* (1), hemos demostrado que el sentimiento de lo útil *no excluye* siempre el placer de *lo bello*; hemos refutado así algunas exageraciones de Kant y de los evolucionistas, que separan de la belleza toda finalidad, aun inmediatamente sentida. En nuestra opinión, la utilidad puede constituir a veces en los objetos un primer grado de belleza muy inferior; pero la utilidad no es bella sino dentro de la medida en que no se opone a lo agradable, en que llega a ser, por decirlo así, lo agradable perseguido, lo agradable presentido: es necesario que lo útil nos haga antes gozar de un efecto que encante. Lo agradable y lo bello pueden subsistir siempre independientemente de lo útil, como el placer y la dicha aparte del interés, que sólo es un cálculo de medios intermediarios. Si, pues, creemos que todo lo que es útil, es decir, que está adaptado a un determinado fin, *ordenado* a este fin, procura una satisfacción a la inteligencia por eso mismo y adquiere así algún grado de belleza, rechazaremos lejos de nosotros la idea de que todo lo que es bello deba, para ser admirado, justificar una utilidad práctica, y que deba, por ejemplo, conocerse «el empleo de un vaso antiguo» para encontrarle bello. Del mismo modo, siguiendo un ejemplo de M. Havet, no podríamos vacilar entre la belleza dudosa, y, en todo

---

(1) Guyau, *Los problemas de la estética contemporánea*.—Madrid, Jorro, Editor.

caso, bien elemental, de un mechero de gas proyectando su faz luminosa en forma de abanico —belleza asociada a elementos desagradables, a líneas angulosas y rígidas— y la gracia inmortal de una estatua luminosa alzando su antorcha, especie de Lucifer vivo. Se puede, como en arquitectura, llegar a lo bello por medio de lo útil; pero, cuando lo estético ha conseguido ya lo bello, no debe buscar lo útil sino como colmo y por una especie de lujo a la inversa.

La belleza muy primitiva inherente a la utilidad, considerada como conjunto de medios y de fines bien ordenados, aparece, sobre todo, cuando esta utilidad es más visible y cuando el objeto útil, puesto en acción, prueba inmediatamente ante nosotros su utilidad. Un arco es bello lanzando su flecha; el escudo de Ajax, con sus siete pieles de buey, era bello en plena refriega, deteniendo como un muro todos los proyectiles; las complicadas poleas de los pozos de Verona, junto al antiguo palacio de los Escaligero, adquieren cierta belleza cuando se las ve elevar el cubo, chorreando agua, hasta las más altas ventanas del palacio; una palanca parece bella también cuando levanta un peñasco, y después, si se la considera en reposo, no puede negársele ya cierto carácter estético por la visión anticipada de su efecto. Esta especie de belleza peculiar de lo útil puede ir acentuándose a medida que se acentúa la perfecta adaptación del objeto a su utilidad. Por desgracia, cuanto más apropiado es un objeto para un uso *definido*, tanta más probabilidad tiene de serlo sólo para ese uso y de llegar a ser inútil, desagradable o hasta francamente feo bajo todos los demás aspectos: una pluma de hierro, que no carece de cierta gracia cuando se la ve correr ligeramente sobre el papel, es, no obstante, mucho

menos estética que una rechinante pluma de ganso que inferior tal vez desde un sólo punto de vista, el de su utilidad precisa, tendrá la gran superioridad de ser una pluma de ave, blanca, transparente y casi viva. De ahí una antinomia entre la belleza muy limitada de lo útil y todos los demás géneros más amplios de libre belleza. Esta antinomia es la que encuentran los arquitectos y los ingenieros. Cuanto más se aumenta la utilidad de una cosa, más se restringe, en general, su belleza posible, circunscribiéndola, por decirlo así, dentro de los lados únicos por los cuales esta cosa puede ser útil; esta belleza, sea todo lo limitada, todo lo circunscrita que fuere, puede existir aún, sin duda, pero bajo una condición: que el objeto en que existe no llegue a ser asiento de asociaciones francamente desagradables.

En resumen, lo útil sólo es bello por el elemento *intelectual* de finalidad percibida, y por el elemento *sensible* de satisfacción presentada; es una anticipación de lo agradable por la percepción de un conjunto de medios bien ordenados a este fin; satisface, pues, a la inteligencia y a la voluntad, y puede, también, desde entonces, satisfacer a la sensibilidad; cuando se produce este triple resultado, cuando lo útil nos transporta de antemano al término y al fin, la finalidad pasa a ser belleza.

Es de notar que lo útil tiene ordinariamente un lado social, y aun por ahí adquiere cierto grado elemental de belleza, pues simpatizamos con todo aquello que tiene un fin social y humano, con todo lo que está ordenado teniendo en cuenta la vida humana, sobre todo la vida colectiva.

Si desde los rudimentos de lo bello nos elevamos a su más alto desarrollo, el lado social de la belleza va en au-

mento, y acaba por dominarlo todo. La solidaridad y la simpatía de las diversas partes del *yo* nos han parecido constituir el primer grado de la emoción estética; la solidaridad social y la simpatía universal va a parecernos como el principio de la emoción estética más compleja y elevada.

En primer lugar, no hay en manera alguna emoción estética sin una emoción simpática; y tampoco emoción simpática, sino un objeto con que se entra en sociedad de un modo o de otro, que se personifica, que se reviste de cierta unidad y de cierta vida. Por tanto, no hay emoción estética fuera de un acto de la inteligencia, por medio del cual se antropomorfizan más o menos las cosas transformando estas cosas en seres animados, y los seres animados concibiéndolos como el tipo humano. Las abstracciones mismas han menester el aspecto de vivas para llegar a ser bellas. Se ha dicho que una serie de razonamientos abstractos es estética por sí misma. Sea, porque es ya una armonía; pero lo que contribuye sobre todo a hacerla estética, es el lado humano y simpático de esta armonía. Supongamos una serie de razonamientos abstractos sobre objetos abstractos; por ejemplo, una serie de teoremas de álgebra. Lo que en ella admiramos, no será una inteligencia puramente despojada y desnuda, sino una inteligencia siguiendo una dirección, proponiéndose un fin, esforzándose para llegar a él separando los obstáculos, una voluntad, en fin, y lo que es más, una voluntad humana con la que simpatizamos, cuya lucha, cuyos esfuerzos, cuyo triunfo queremos. Existe algo de *apasionado* y de *pasionante* en una serie de razonamientos conducentes a una verdad descubierta, y por este lado es por el que es estética. Un ejer-

cicio puramente abstracto de la inteligencia, sin el despertar del deseo y de todas las fuerzas del ser, no hubiera podido tampoco hacer olvidar a Pascal un dolor de muelas. Como la voluntad y la sensibilidad, la imaginación misma está interesada en el razonamiento más abstracto, y prueba de ello es que nos *figuramos* siempre el razonamiento: es una verdadera construcción que vemos elevarse ante nosotros, ya una escala, cuyos tramos subimos o bajamos, ya una sabia combinación de líneas concéntricas de circunvolución. Razonar, es marchar, es ascender, es conquistar. El razonamiento puede abstraerse de las cosas sin abstraerse en nada absolutamente de nuestra personalidad, de nosotros mismos; puede entrarse por completo en un teorema, y de ese modo, añadámoslo, se hace entrar en él algo del mundo concreto, y hasta todo el mundo que en nosotros llevamos.

Los objetos que llamamos inanimados, son mucho más vivientes que las abstracciones de la ciencia, y por eso es por lo que nos interesan, nos conmueven, hacen que simpaticemos con ellos; por lo mismo despiertan emociones estéticas. Un simple rayo de sol o de luna nos conmueve si evoca en nosotros las sonrientes imágenes de los dos astros amigos.

Tomemos como ejemplo el paisaje: nos aparecerá como una asociación entre el hombre y los seres de la naturaleza.

1.º Para gozar de un paisaje, hay que armonizarse con él. Para comprender el rayo de sol, es necesario vibrar con él; es necesario también temblar con el rayo de luna en las sombras de la tarde; hay que centellear con las estrellas azules o doradas; para comprender la noche,



es necesario sentir pasar sobre nuestras cabezas el estremecimiento de los espacios oscuros, de la inmensidad vaga y desconocida. Para sentir la primavera hay que tener en el corazón un poco de la ligereza propia del ala de las mariposas, cuyo fino polvo respiramos esparcido en cantidad apreciable en el aire primaveral.

2.º Para comprender un paisaje, debemos *armonizarle* con nosotros mismos, es decir, humanizarle. Es preciso *animar* la naturaleza, de otro modo no nos dice nada. Nuestro ojo tiene una luz propia y no ve sino lo que ilumina con su resplandor.

3.º Por eso mismo debemos introducir en el paisaje una *armonía* objetiva, trazar en él ciertas grandes líneas, referirle a puntos centrales, en fin, sistematizarle. Los verdaderos paisajes existen, tanto dentro de nosotros como fuera: colaboramos en ellos, los dibujamos por decirlo así una segunda vez, volvemos a pensar más claramente el vago pensamiento de la naturaleza. El sentimiento poético no ha nacido de la naturaleza, la naturaleza misma es la que sale de él transformada hasta cierto punto. El ser viviente, al sentir, comunica a las cosas su sentimiento y su vida. Es preciso ser ya poeta de sí mismo para amar la naturaleza: las lágrimas de las cosas, las *lacrymae rerum*, son nuestras propias lágrimas. Se ha dicho que el paisaje es un «estado de alma»; no es aún bastante; es necesario hablar en plural para expresar esa comunicación simpática y esa especie de asociación entre nosotros y el alma de las cosas: el paisaje es un estado de almas.

Si el sentimiento de la naturaleza es ya un sentimiento social, con mayor razón todos los sentimientos estéticos, despertados en nosotros por nuestros seme-

jantes, tendrán el carácter de sociabilidad. Elevándose, el sentimiento de lo bello se hace cada vez más impersonal.

La más elevada emoción moral es, asimismo, una emoción social; pero se diferencia de la emoción estética por el *fin* que persigue e impone a la voluntad: realizar en el individuo y en la sociedad las condiciones de la vida más social universal. El sentimiento moral es esencialmente activo y, como dice Kant, *teleológico*. Sin excluir por completo de la emoción estética la actividad y hasta la finalidad, hemos reconocido, no obstante, que esta emoción es el sentimiento de una solidaridad preexistente, ya comenzada, ya terminada, y no de una solidaridad por establecer; es la armonía sentida y no la armonía deseada, buscada con esfuerzo; es la simpatía social dueña ya de nuestro corazón, el eco en nosotros de la vida colectiva, universal. Podría decirse que lo bello es el bien ya realizado, y que el bien moral es lo bello por realizar en el individuo o en la sociedad humana. El bien moral, para hablar como los teólogos, es el reino de la ley; lo bello es o el reino de la naturaleza, o el reino de la gracia, pues la naturaleza es la solidaridad imperfecta, pero ya real; la *gracia* es la solidaridad perfecta y real, ya entre las diversas partes de un mismo ser, ya entre diversos seres; todos en uno, uno en todos. Así, pues, los placeres que no tienen nada impersonal no tienen nada de durables ni de bellos; el placer que, por el contrario, tuviere un carácter completamente universal, sería eterno; y siendo el amor, sería la gracia. En la negación del egoísmo, negación compatible con la vida misma, es donde, tanto la estética como la moral, deben buscar lo que no muere.

## III

## LA EMOCIÓN ARTÍSTICA Y SU CARÁCTER SOCIAL

Hemos visto que la *emoción estética*, causada por la belleza, se refiere en nosotros a un estímulo general y, por decirlo así, colectivo de la vida bajo todas sus formas conscientes (sensibilidad, inteligencia, voluntad); ahora bien, ¿de qué modo definiremos la *emoción artística*, la que causa el arte?

El arte es un conjunto metódico de medios, conducente a producir ese estímulo general y armónico de la vida consciente que constituye el sentimiento de lo bello. El arte puede, para esto, servirse sólo de las *sensaciones*, que gradúa de un modo más o menos ingenioso, de los sabores, de los olores, de los colores. Tales son las artes del todo elementales de que habla Platón en el *Gorgias*, como la perfumería y también la policromía. Estas artes no tratan de crear la vida o de parecer crearla, se limitan a tomar los productos completamente naturales, que sólo modifican muy superficialmente y sin someterlos a una reorganización profunda. Son, por decirlo así, artes *inorgánicas*, lo menos expresivas posible de la vida. Por otro lado, no olvidemos que para ser absolutamente inexpressiva una sensación debiera estar aislada, desligada en el espíritu; no existe una de ese género, y la cocina misma puede adquirir, por asociación, algún valor representativo: una ensalada apetitosa es un rincón de jardín sobre la mesa y como un resumen de la vida de los campos; la ostra sa-

boreada nos trae una gota del Océano, una parcela de la vida del mar.

Las artes verdaderamente dignas de tal nombre proceden de un modo del todo diferente: para ellas, la sensación pura y simple no es el objeto; es un medio de poner el estado sensitivo en comunicación y en sociedad con una vida más o menos semejante a la suya; es, pues, esencialmente representativa de la vida y de la vida colectiva.

El primer elemento es el placer intelectual de *reconocer los objetos por medio de la memoria*. Comparamos la imagen que nos ofrece el arte con la que nos presenta el recuerdo; aprobamos o criticamos. Este placer, reducido a lo que tiene de más intelectual, subsiste hasta en la contemplación de un mapa geográfico. Pero a él se unen generalmente otros muchos placeres de carácter más sensitivo; en efecto, la imagen interna presentada por el recuerdo se aviva por el contacto con la imagen externa, y ante toda obra de arte revivimos una parte de nuestra vida. Encontramos un fragmento de nuestras sensaciones, de nuestros sentimientos, de nuestro rostro interno en toda imitación por un ser humano de lo que como nosotros ha sentido y percibido. Una obra de arte es siempre, bajo algún concepto, un retrato, y en ese retrato, mirándole bien, reconocemos algo de nosotros mismos. Es la parte del placer sensitivo «egoísta», como dice Comte en su jerga.

El segundo elemento es el placer de simpatizar con el autor de la obra de arte, con su trabajo, sus intenciones coronadas de éxito, su habilidad. Tenemos, también, el placer correlativo de sentir y de criticar sus flaquezas. El arte es uno de los desenvolvimientos más notables de la

actividad humana, es la forma de trabajo más difícil y en la que se pone más de sí mismo; es, por tanto, lo que merece despertar más interés y simpatía. Así, en la contemplación de la obra de arte olvidamos rara vez al artista. La parte que hoy todavía tiene en nuestra admiración la dificultad vencida era aún mayor para el arte incipiente. En efecto, la primera obra del arte humano ha sido la herramienta, hacha o cuchillo de piedra, y lo primero admirado en la herramienta fué la *industria del artesano*, conducente, a través de la dificultad vencida, a la realización de una utilidad. La industria, después de ser así el arte primitivo de los hombres, se ha hecho cada día más sutil: ha trabajado sobre materiales cada vez menos groseros, desde la madera y el sílice, tallados por el artesano de los primeros tiempos, hasta los colores de nuestros días, mezclados sobre la paleta del pintor, o hasta las frases ordenadas por el poeta o el escritor. No obstante, la habilidad de la mano se deja sentir siempre más o menos en toda obra de arte; en las obras de decadencia, llega a ser casi su solo mérito. Al llegar a este punto, el público, cansado y desanimado, simpatiza menos con los seres puestos en escena por el autor de una obra, que con el autor mismo; es una especie de monstruosidad que permite, no obstante, ver en una ampliación el fenómeno habitual de simpatía o de antipatía hacia el artista, inseparable de todo juicio acerca del arte.

El tercer elemento es el placer de simpatizar con los seres representados por el artista. Existe también en el arte un elemento de placer procedente de una antipatía, mezclada a veces con ligero temor que compensa el sentimiento de la ilusión. Este género de placer puede ser sen-

tido ante las obras de arte hasta por los monos, que hacen gestos de satisfacción y de afecto ante la imagen de animales de su especie, que se irritan o se amedrentan ante la de otros animales. Notemos, desde luego, que las artes primitivas, tanto la poesía como el dibujo y la escultura, han comenzado siempre por la representación de seres animados; sólo mucho más tarde se han aplicado a reproducir el medio inanimado en que estos seres se mueven. Hoy, todavía, es siempre el hombre o el lado humano de la naturaleza lo que nos conmueve en toda descripción literaria o reproducción artística.

La emoción artística es, pues, en definitiva la emoción social que nos hace sentir una vida análoga a la nuestra, y aproximada a la nuestra por el artista: al placer directo de las sensaciones agradables (sensación del ritmo, de los sonidos o de la armonía de los colores), se une todo el placer que obtenemos del estímulo simpático de nuestra vida en la sociedad de los seres imaginarios evocados por el artista. He aquí un hilo que se trata de electrizar: el físico no puede entrar en contacto directo con él; ¿cómo procederá? Tiene medios de hacer que a él pase una corriente en la dirección que se le antoje: consiste en aproximar a este hilo otro hilo en que circula una corriente eléctrica; el primer hilo se electrizará inmediatamente por inducción. Este hilo que se trata de imantar sin contacto, en que es preciso de lejos conseguir que las vibraciones corran en un sentido conocido de antemano, es cada uno de nosotros, es cada uno de los individuos que constituyen el público del artista. El poeta o el artista tienen por misión estimular la vida, aproximándola a otra vida con la que pueda simpatizar; es una estimulación indirecta, por

*inducción*. ¿No sabéis lo que es amar? El artista os hará sentir todas las emociones del amor; ¿cómo? Mostrándoos un ser que ama. Miraréis, escucharéis, y, dentro de lo posible, vosotros mismos amaréis. Todas las artes, en el fondo, no son sino múltiples maneras de condensar la emoción individual para hacerla inmediatamente transmisible a otra persona, para hacerla en algún modo sociable. Si estoy emocionado ante la vista de un dolor representado, como en el cuadro de la *Viuda del soldado*, es porque esa perfecta representación me enseña que un alma ha sido comprendida y penetrada por otra alma, que un lazo de sociedad moral se ha establecido, a pesar de las barreras, entre el genio y el dolor con que él simpatiza; existe, pues, en este caso, una unión, una sociedad de almas realizada y viviente ante mi vista, que me invita a formar yo mismo parte de ella, y en la que entro, en efecto, con todas las fuerzas de mi pensamiento y de mi corazón. El interés que prestamos a una obra de arte, es consecuencia de una asociación que le establece entre nosotros, el artista y los personajes de la obra; es una nueva sociedad, a cuyas afecciones, placeres y penas, a cuya suerte entera nos unimos.

En fin, a la *expresión* viene a unirse la *ficción* para multiplicar hasta el infinito el poder contagioso de las emociones y de los pensamientos. Por medio de esta ficción de que se sirven las artes, llegamos a ser accesibles no solamente a todos los sufrimientos y a todas las alegrías de los seres reales que viven en torno nuestro, sino a todas las de los seres posibles. Nuestra sensibilidad se ensancha a toda la extensión del mundo creado por la poesía. Así, pues, el arte desempeñará un importante papel en

esa penetrabilidad creciente de las conciencias que marca cada progreso de la evolución. Entonces se crea un medio moral y mental en que estamos constantemente bañados y que se une a nuestra vida propia: en este medio, la recíproca inducción multiplica la intensidad de todas las emociones y las de todas las ideas, como acaece frecuentemente en las asambleas, en que un gran número de hombres reunidos están en comunicación de sentimientos y pensamientos.

El movimiento es el signo exterior de la vida, como la acción, es decir, el movimiento voluntario, es su carácter interno; es, además, el gran medio de comunicación entre los seres. Por tanto, todas las artes se resumen en el arte de producir o de simular el movimiento y la acción, y de provocar por este medio en nosotros mismos movimientos simpáticos, gérmenes de acciones. La música es movimiento que se hace sensible al oído, una vibración de la vida propagada de un cuerpo a otro. El ritmo más primitivo, el simple rodar de los golpes producidos por nuestros dedos o por el tambor, es aún movimiento y vida, pues el ritmo es la representación de una marcha, de una carrera, de una danza, de los latidos del corazón. La escultura y la pintura — el viejo Sócrates lo ha hecho notar — tienen por objeto las modificaciones de la forma por el movimiento. Los colores, tienen, además, por sí mismos, como lo hace notar Fechner, un valor simbólico, expresivo de la vida y de los sentimientos, por consecuencia de los movimientos mismos. La arquitectura es el arte de introducir el movimiento en las cosas inertes; construir es animar. La arquitectura, en primer lugar, organiza los materiales, los ordena; en segundo lugar, los somete a una especie de ac-



ción de conjunto que eleva por un solo movimiento el edificio por encima del suelo y, por la armonía de las líneas, la continuidad del juego ascensional hace ligero lo que es pesado, hace crecer y sostenerse en pie, en la posición de la vida, lo que tiende a desmoronarse, a aplastarse. Mr. Sully-Prudhomme hace justamente notar que la belleza arquitectónica va unida a cierto aligeramiento de la materia; por el contrario, lo feo en arquitectura es lo que es aplastado, pesado, lo que es a la vez inorgánico e inerte.

Una última observación: estando hecha la arquitectura para contener la vida, el movimiento y la vida que en sí encierra penetran, por decirlo así, en sus materiales, se transparentan a través de ellos; un edificio que se ha hecho para la vida, es, a su vez, una especie de cuerpo vivo, con sus huecos al exterior; sus ventanas, que semejan ojos; sus puertas, que parecen bocas; en fin, todo lo que indica el ir y venir de los seres animados. El primer edificio del animal ha sido su concha o su caparazón, que casi formaban una pieza con su propio cuerpo; después, más tarde, el nido, cuya imagen se confundía con la de su familia. Hoy, todavía, la arquitectura tiene un carácter familiar o social; el templo mismo aparece como una casa misteriosa, adaptada a una vida sobrehumana, dispuesta a recibir su Dios y a entrar en sociedad con él, ya elevándose hacia el cielo con todo el empuje de sus campanarios, ya hundiéndose en la tierra con toda la profundidad de sus criptas, como para marchar al encuentro del desconocido visitante.


En resumen, el arte es una extensión, por el sentimiento, de la sociedad a todos los seres de la naturaleza, y hasta a los seres concebidos como sobrepujando a la na-

turalidad, o, en fin, a los seres ficticios creados por la imaginación humana. La emoción artística es, pues, esencialmente social; tiene por resultado ensanchar la vida individual haciéndola confundirse con una vida más amplia y universal. *El fin más elevado del arte es producir una emoción estética de carácter social.*

La religión ordena a los hombres el creer en la posible realización de una sociedad ideal de justicia, de caridad y de dicha, realizada ya en parte y de la que, por nuestra parte, debemos hacernos miembros o ciudadanos. Como hay una población ideal de la religión, hay también una población ideal del arte; pero la primera es, para el creyente, objeto de una afirmación y de una voluntad; la segunda es un simple objeto de contemplación y de ensueño. La religión se dirige a lo real, el arte se contenta con lo posible; no deja por eso de superponer, como la religión, un mundo nuevo al mundo conocido, y, como la religión, nos pone en relación de emoción y de simpatía con ese mundo; por consiguiente, hace de él un mundo de seres animados, más o menos análogos al hombre, y, por tanto, en fin, hace de él una nueva sociedad unida imaginariamente a la sociedad en que en realidad vivimos. Como la religión, el arte es un antropomorfismo y un «sociomorfismo» (1).

---

(1) Acerca de lo que hemos llamado el sociomorfismo, véase nuestra *Irreligión del porvenir*.—Madrid, Jorro, Editor.



## CAPÍTULO II

### EL GENIO COMO PODER DE SOCIABILIDAD Y COMO CREADOR DE UN NUEVO MEDIO SOCIAL

I. — *El genio como poder de sociabilidad.* — Análisis científico de la síntesis artística. El genio combina los *posibles*. Su primer carácter es el poder de la imaginación. — Su segundo carácter es el poder del sentimiento, de la simpatía y de la sociabilidad. Insuficiencia de la distinción entre los genios subjetivos y los genios objetivos. — De cómo la facultad de desbordarse, de salir de sí mismo, que caracteriza el genio, puede conducir a la locura.

II. — *El genio como creación de un nuevo medio social.* — Relaciones entre el genio y el medio existente. Diversas teorías acerca de este punto. — Teoría de Taine. — Teoría de Hennequin. Insuficiencia de las diversas teorías. — Cómo el genio creó un nuevo medio social. La *innovación* y la *imitación* en la sociedad humana.

#### I

##### EL GENIO COMO PODER DE SOCIABILIDAD

La ciencia experimental, en conjunto, es un análisis de la realidad, que anota los hechos uno tras otro y de

ellos deduce después las leyes abstractas. La ciencia recoge, pues, lentamente los hechos pequeños, reunidos uno a uno por humildes trabajadores; deja que el tiempo, el número y la paciencia acrecenten lentamente su tesoro. Me hace pensar en la joven a la que, en un día de lluvia, bajo el techo de paja que goteaba, veía entretenerse en recoger cada gota de agua en su dedal; el viento del cielo empuja a lo lejos las gotitas, y la niña tiende su dedal, paciente, y el pequeño dedal nunca se llena. El arte no tiene esa paciencia; improvisa, se adelanta a lo real y va más allá; es una *síntesis* por medio de la cual, estando dadas o simplemente supuestas las leyes de lo real, nos esforzamos en reconstruir para el espíritu una realidad cualquiera, en rehacer un mundo parcial. Hacer una síntesis, crear, es arte siempre, y bajo este concepto, el genio creador en las ciencias se une por sí mismo al arte; las invenciones de la mecánica aplicada, la síntesis química son otras tantas artes. Si el sabio puede a veces producir algo de materialmente nuevo en el mundo exterior, mientras que el genio del puro artista crea tan sólo para él y para nosotros, esta diferencia es más superficial que lo que a primera vista parece; ambos persiguen el mismo fin por análogos procedimientos y tratan por igual en distintos terrenos de hacer algo real, de hacer vida, de crear. En la composición de caracteres, por ejemplo, el arte combina, como los químicos en la síntesis de los cuerpos, elementos tomados de la realidad. Por medio de estas combinaciones reproduce, sin duda, con mucha frecuencia, los tipos mismos de la naturaleza; otras veces, se frustra su obra y conduce a seres monstruosos, no viables en el orden de la naturaleza; pero también a veces — y éste es una de las

más altas esperanzas, uno de los caracteres del verdadero genio — puede conducir a la creación de tipos perfectamente viables, perfectamente capaces de existir, de obrar, de formar serie, y que, no obstante, jamás han existido de hecho y tal vez jamás existan. Esos tipos son una creación de la imaginación humana, con el mismo título que tal cuerpo que no existía en la naturaleza y que ha sido fabricado del todo por la química humana con elementos existentes cuya sola combinación ha cambiado.

Para el genio propiamente creador, la vida real en medio de lo que se encuentra no es sino un accidente entre las formas de la vida posible, que él alcanza en una especie de visión interna. Así como para el matemático nuestro mundo es pobre en combinaciones de líneas y de números, y las dimensiones de nuestro espacio son tan sólo una realización parcial de infinitas posibilidades; así como para el químico los equivalentes que se combinan en la naturaleza no son sino casos de las innumerables uniones entre los elementos de las cosas, así, para el verdadero poeta, tal carácter que coge al oído, tal individuo que observa, no es un fin, sino un medio — un medio de adivinar las combinaciones indefinidas que puede intentar la naturaleza—. El genio se ocupa de las *posibilidades* aún más que de las realidades; está cohibido en el mundo real como lo estaría un ser que, habiendo vivido hasta entonces en un espacio de cuatro dimensiones, se viese obligado a vivir en un espacio de tres dimensiones. Así el genio trata siempre de ir más allá de la realidad, y no nos quejamos de ello; el idealismo en este caso, lejos de ser un mal, es más bien el carácter mismo del genio; solamente que es necesario que el ideal concebido, hasta cuando no perte-

nece a lo *real* con que nos codeamos diariamente, no salga de la serie de *posible* que entrevemos; todo consiste en eso. Se reconoce el verdadero genio en que es bastante amplio para vivir fuera de lo real, y bastante lógico para no errar jamás del lado de lo posible.

Además, ¿qué es lo que separa lo posible de lo imposible? Nadie puede decirlo con certeza en el dominio del arte. Nadie conoce los límites del poder de acción inherente a la naturaleza y del poder de representación inherente al artista. Jamás puede preverse si un niño nacerá viable, y tampoco si el cerebro de un poeta o de un novelista producirá un tipo viable, o un *ser de arte* capaz de subsistir por sí mismo. Puede definirse la poesía como la más elevada fantasía dentro de los límites, no del buen sentido estricto, sino del sentido recto y de la analogía universal.

La primera característica del genio es, por tanto, el poder de imaginación. El poeta creador es en propiedad un *vidente*, que ve como real lo posible, y a veces lo increíble. «Los misteriosos encuentros con lo inverosímil, que, para salir del paso, llamamos alucinaciones, existen en la naturaleza. Ilusiones o realidades, las visiones pasan; quien allí se encuentra, las ve» (1).

Por tanto, para el poeta, no existe nada puramente subjetivo: el mundo de la imaginación es, a su modo, un mundo real. ¿No es el mundo exterior una prolongación del otro, una nueva naturaleza dentro de la naturaleza? Unamos a la naturaleza universal la naturaleza humana, tendremos el arte: *ars homo additus naturæ*.

---

(1) Hugo, *Los trabajadores del mar*.

Por otra parte, ¿qué es la realidad misma para el poeta, sino una visión, de otro género que aquella en que el cerebro sólo crea, pero, no obstante, siempre una visión?

(1) Le spectre du réel traverse ta pensée

.....  
 .....

Tout en te disant chef de la création,  
 Tu la vois; elle est là, la grande vision,  
 Elle monte, elle passe, elle emplit l'étendue (2).

Shakespeare ha expresado con profunda melancolía esa analogía final entre la realidad y el ensueño, entre la naturaleza y el arte, entre la vida y la ilusión universal: «Ahora nuestras diversiones han terminado. Esos seres, nuestros actores, eran todos espíritus; se han convertido en aire, en aire sutil...; semejante al edificio sin base de esa visión, las torres coronadas de nubes, los suntuosos palacios, los templos solemnes, este gran globo mismo y todo lo que contiene se disolverán un día, y como se ha disipado esa insustancial fantasmagoría, se desvanecerán sin siquiera dejar en pos de sí una nube de vapor. Estamos hechos del mismo paño que los sueños, y nuestra pobre y pequeña vida está rodeada de sueño. Señor, estoy

---

(1) El espectro de lo real atraviesa tu pensamiento

.....  
 .....

Diciéndote al mismo tiempo jefe de la creación;  
 La ves, está ahí, la gran visión,  
 Sube, pasa, llena el espacio.

(2) Hugo, *l'Ane*, pág. 137.

un poco entristecido; excusad mi flaqueza: mi viejo cerebro está alterado...» (1).

La imaginación no funciona y no organiza las imágenes en un todo viviente, si no es bajo el influjo de un sentimiento dominante, de una inclinación, de un amor. La asociación de ideas o de imágenes ha menester un motor, que es siempre un interés hacia alguna cosa, un deseo, una voluntad unida a algún fin. M. de Hartmann ha tenido razón al decir: «Si considero un triángulo rectángulo sin tener un *interés* particular en el estudio de la cuestión, todas las ideas posibles pueden asociarse en mi mente al pensamiento de ese triángulo. Pero, si se me pide que demuestre una proposición relativa al triángulo rectángulo que sería para mí vergonzoso no saber, tengo un particular interés en asociar a la idea de ese triángulo las ideas que sirven para la demostración pedida. Un interés de ese género decide justamente de la variedad de las asociaciones de ideas en los distintos casos. El interés *experimentado* por el alma es, pues, la causa única del fenómeno. Hasta cuando el caso de nuestras ideas parece entregado por completo al azar, cuando nos dejamos llevar por los ensueños involuntarios de la fantasía, la acción decisiva de nuestros *sentimientos* secretos o de nuestras *predisposiciones* se deja sentir de diferente modo a una hora que a otra, y la asociación de ideas se resiente de ello siempre» (2). En el arte más primitivo, la invención se distingue apenas del juego espontáneo de las imágenes atrayéndose y

---

(1) *La tempestad*, acto IV ( Próspero a Fernando).

(2) M. de Hartmann, *Filosofía de lo inconsciente*, páginas 313-314.



siguiéndose una a otra, en un desorden apenas menor que el del ensueño. Crear, para el artista, es entonces simplemente soñar despierto, jugar con sus percepciones, sin plan, sin organización preconcebida, sin esfuerzo, sin que el fin responda al principio ni al medio, sin que la reflexión ponga traba alguna a la espontaneidad. El arte superior, el arte verdadero no comienza sino con la introducción del trabajo, y, por consecuencia, de la fatiga en ese juego, primero completamente espontáneo, que se proseguía, no en vista de la realización de lo bello, sino en vista de la diversión personal del artista, o mejor dicho, del jugador. La obra de arte, propiamente tal, lejos de ser un simple juego, indica el momento en que el juego se convierte en un trabajo, es decir, una reglamentación de la actividad espontánea en vista de un resultado interno o externo que es necesario producir (1). Por lo demás, no es el arte el único juego que, al complicarse, se transforme en un trabajo; todo juego, desde el momento en que es razonado y trata de producir un resultado dado, constituye por sí mismo un verdadero trabajo, y ciertamente es un trabajo muy absorbente para un niño el juego de la peonza, del boliche o de la comba. En cuanto al trabajo del espíritu, es, dice Balzac, uno de los más grandes del hombre. Así, «lo que en el arte debe merecer la gloria, debiendo comprenderse en la palabra arte todas las creaciones del pensamiento, es, sobre todo, el valor, un valor que el vulgo no sospecha; pensar, me-

---

(1) Acerca de la teoría que identifica el arte con el juego, véase nuestros *Problemas de estética contemporánea*, libro 1.º—Madrid, Jorro, Editor.

ditar, concebir obras hermosas, es una deliciosa ocupación, es vivir la vida de cortesano ocupado, según su fantasía; ¡pero producir!, ¡pero dar a luz!, ¡pero educar trabajosamente al niño! Esa costumbre de la creación, ese amor incansable de la maternidad que hace la madre, en fin, esa maternidad cerebral, tan difícil de conquistar, se pierde con una sorprendente facilidad» (1).

¿Cuál es, pues, el sentimiento dominador y animador del genio? En nuestra opinión, el genio artístico y *poético* es una forma extraordinariamente intensa de la simpatía y de la sociabilidad, que no puede satisfacerse sino creando un mundo nuevo, y un mundo de seres vivos. El genio es una facultad de amar que, como todo verdadero amor, tiende enérgicamente a la fecundidad y a la creación de la vida. El genio debe prendarse de todo y de todos para comprenderlo todo (2). En la ciencia misma, si se halla la verdad «pensando en ella siempre», sólo se piensa constantemente en ella porque se la quiere. «Mi éxito como científico, dice Darwin, sea cualquiera el grado a que se haya elevado, ha sido determinado, en lo que puedo juzgar, por cualidades y condiciones mentales complejas y diversas. Entre éstas, las más importantes han sido: el amor hacia la ciencia, una paciencia ilimitada para reflexionar acerca de un asunto cualquiera, ingeniosidad para reunir los hechos y para observarlos, una mediana can-

(1) Balzac, *La Cousine Bette*.

(2) Guyau ha dicho, en la composición titulada *El arte y el mundo*:

Je me sens pris d'amour pour tout ce que je vois,  
l'art, c'est de la tendresse.

(Nota del Editor.)

tividad de inventiva y de sentido común. Con la moderada capacidad que poseo, es, en realidad, sorprendente que haya podido influir hasta tal grado sobre la opinión de algunos sabios acerca de algunos puntos importantes.» A estas diversas cualidades hay que añadir una de que no habla Darwin y que mencionan sus biógrafos: la facultad del entusiasmo, que le hacía amar todo lo que observaba, amar la planta, amar el insecto, desde la forma de sus patas hasta la de sus alas, ampliar así los pequeños destellos o el ser ínfimo por medio de una admiración dispuesta siempre a esparcirse. El «amor hacia la ciencia», de que presume, se resolvía así en un gusto apasionado por los objetos de la ciencia, en el amor hacia los seres vivientes, en la simpatía universal.

Se dice con frecuencia en el lenguaje corriente: «Colocaos en mi lugar, colocaos en el lugar de otro», y cada uno puede, en efecto, sin gran esfuerzo, trasladarse a las condiciones exteriores en que otro se encuentra. Pero el carácter propio del genio poético y artístico consiste en poder despojarse no sólo de las circunstancias externas que nos envuelven, sino también de las circunstancias internas de la educación, de circunstancias de nacimiento o de medio moral, del sexo mismo, de las cualidades o de los defectos adquiridos; consiste en perder la personalidad, en adivinar en sí, bajo todos los fenómenos menos esenciales, la primitiva críspula de vida y de voluntad. Después de simplificarse de ese modo a sí mismo, se traslada esa vida que en sí se siente, no solamente al marco en que otro se mueve, ni siquiera a los miembros de otro, sino, por decirlo así, al corazón de otro ser. De ahí el precepto, tan conocido, de que el artista, el poeta, el novelista debe *vivir* su

personaje, y vivirle no superficialmente, sino con tanta profundidad como si, realmente, hubiese penetrado en él. Después de todo, no se da la vida sino tomándola de la propia; el artista dotado de poderosa imaginación debe, por tanto, poseer una vida bastante intensa para animar uno tras otro cada uno de los personajes que crea, sin que ninguno de ellos sea una simple reproducción, una copia de sí mismo. Producir, por el don de su sola vida personal, una vida *otra y original*, tal es el problema que debe resolver todo creador.

La vida personal está constituida por una unidad y una sistematización de la palabra, del pensamiento y de la acción. La forma de esta sistematización varía con los individuos y no puede ser determinada de antemano, por no poderse determinar la infinita variabilidad de la célula viva, bajo el influjo del medio; pero el poeta, el novelista, debe adivinarla; es decir, adivinar lo que hay de inefable en todo individuo tomado separadamente (*omne individuum ineffabile*), y por tal medio, debe, dentro de lo posible, *crear* (1).

La distinción entre los genios subjetivos y los genios objetivos, que ha llegado a ser trivial en la estética alemana, nos parece un poco superficial. Por otro lado, todos los genios son subjetivos: la característica del genio es el

---

(1) A los diez años, «ya atormentado por el deseo de salir de sí mismo, de encarnarse en otros seres con una manía incipiente de observación, de anotación humana, su mayor distracción durante sus paseos era elegir un transeunte, seguirle a través de Lyon, durante el curso de sus correrías y de sus asuntos, para tratar de identificarse con su vida». (Daudet, *Treinta años de París*; «Revue bleue», p. 242, 25 febrero, 1888.)

mezclar su individualidad con la naturaleza; traducir, no percepciones triviales, sino emociones personales, contagiosas por su intensidad misma y su subjetividad. Pero existen genios que no tienen a su disposición, por decirlo así, sino un solo timbre, una sola voz; los demás tienen toda una orquesta; diferencia de riqueza mucho más que de naturaleza. Lo que caracteriza al genio de primer orden, es precisamente el ser orquestal y tener a la vez o sucesivamente las tonalidades más variadas; el parecer impersonal no porque realmente lo sea, sino porque consigue concentrar en su propia individualidad y asociar a ella varias individualidades; es capaz de hacer predominar sucesivamente tal sentimiento sobre todos los demás y a través de ellos obtiene así varias unidades de alma, varios tipos que realiza en sí mismo y cuyo lazo forma. La distinción entre los genios subjetivos y objetivos se reduce a la distinción entre la imaginación y la sensibilidad. En unos domina la imaginación, en otros la sensibilidad, no lo negamos; pero sostenemos que la característica del verdadero genio es precisamente la penetración de la imaginación por la sensibilidad, y por la sensibilidad amante, expansiva, fecunda; los talentos de pura imaginación son falsos, el color o la forma sin el sentimiento es una quimera. Goethe está únicamente clasificado entre los objetivos, como Shakespeare; no obstante, ¿qué hay más subjetivo que Werther? Del mismo modo el autor de *La tempestad*, siendo el más lírico de los poetas que han precedido a Víctor Hugo, es también el más subjetivo, el más «impresionista» de todos ellos, el que nos ofrece sentimientos más refinados, más delicados, deseos mezclados con ensueños, alegrías que se funden en tristezas, tristezas que termi-

nian en sonrisas. Pocos genios tienen un carácter tan marcado como Mozart, y sin embargo, ¿quién clasificaría entre los subjetivos al autor de *Don Juan* y de *La flauta encantada*? El genio más complejo, por ser *varios*, no deja de ser uno: él mismo presenta, tal vez más que los otros, el carácter del *ineffabili individuum*, y al mismo tiempo lleva en sí algo como una sociedad viviente.

Lo que constituye el fondo mismo del genio creador, esa facultad de salir de sí mismo, de desdoblarse, de impersonalizarse, manifestación más alta de la sociabilidad, es también lo que constituye el peligro del genio. Es siempre peligroso vivir varias vidas de hombre a la vez, en las circunstancias más distintas, de un modo demasiado intenso y convencido. Se ha equiparado frecuentemente el genio a la locura. Uno de los rasgos comunes que entre ellos existen, es el desdoblamiento de la personalidad. Desdoblamiento voluntario, es cierto, pero que puede llegar a ser tan completo que el artista sea engañado por el juego del arte. Testimonio de ello Weber que, escribiendo *Freyschütz*, creía ver al diablo erguirse ante él, cuando en realidad lo creaba él de cuerpo entero, con su propia personalidad. El genio, a fuerza de hacer salir al hombre de sí mismo para hacerle entrar en otro, puede hacer que el artista mismo se pierda un día, vea borrarse el carácter distintivo de su yo, alterarse el equilibrio que constituía su personalidad sana. Existen almas habitadas, como las casas antiguas, por los fantasmas que han abrigado demasiado tiempo.

## II

## EL GENIO COMO CREACIÓN DE UN NUEVO MEDIO SOCIAL

El genio se caracteriza, ya por un desarrollo extraordinariamente intenso y armonioso de todas las facultades, sobre todo de las facultades sintéticas (imaginación y amor), que producen la invención, ya por el desarrollo extraordinariamente intenso de una facultad especial — y este es el caso en que el genio puede simular la manía—, ya, por último, por una armonía extraordinaria entre facultades suficientemente intensas. En una palabra, el genio completo es o poder o armonía. Sentado esto, ¿cuáles son las causas del genio? ¿Pueden encontrarse todas en el *medio* físico y social? No, las causas generales anejas al medio exterior no son sino *condiciones* previas; la aparición del genio es debida a la *feliz reunión* de una multitud de causas en la generación misma y en el desarrollo del embrión. El genio es realmente el *accidente dichoso* de Darwin. Se sabe que Darwin explica el origen de las especies por un accidente en la generación individual que se ha producido en un sentido favorable a las condiciones de la vida; la modificación accidental se ha fijado después por medio de la herencia, ha pasado a ser general, específica. De ahí la especie biológica. En nuestra opinión, el genio es una modificación accidental de las facultades y de sus órganos en sentido favorable a la *novedad* y a la invención de cosas nuevas; una vez producido, este feliz accidente no conduce a una transmisión hereditaria y física, pero introduce en el mundo ideas o sentimientos, tipos nuevos.

Modifica, pues, el medio social e intelectual preexistente, no es a la vez el puro y simple producto del medio. La característica del talento mediano es el ser una resultante cuyas cifras pueden estudiarse y reconocerse estudiando el medio y el carácter exterior de un autor, tal como se ha desarrollado en la vida; la característica del genio, por el contrario, es el contener como cifras esenciales incógnitas irreductibles. No queremos decir que la formación del genio no obedezca en el fondo a leyes científicas perfectamente fijas; es indudable que no hay nada en el genio que no pueda explicarse por la generación, por la herencia, en fin, por la educación y el medio, a menos que se admita la hipótesis científicamente extraña del libre arbitrio en el genio. Pero el genio se caracteriza por la *aparente* derogación de esas leyes, es decir, por consecuencias de esas leyes bastante complejas y por influjos bastante cruzados para suscitar excepciones y contradicciones aparentes. En tanto que todos los individuos hechos por un mismo patrón nos presentan un espíritu de trama regular cuyos hilos pueden contarse, el genio es una madeja enredada, y los esfuerzos del crítico para desenredar esa madeja no conducen en general sino a resultados completamente superficiales. M. Taine ha escrito admirables estudios de conjunto acerca del arte en Grecia, en Italia, en los Países Bajos; pero querer conocer el genio propio y personal de tal escultor o de tal pintor por medio de estos estudios de medios exteriores, es como si se quisiera determinar la edad de un individuo por el promedio de una estadística, o los principales acontecimientos de una vida por la historia de un siglo.

El elemento psicológico y fisiológico ha sido introdu-



cido con razón por nuestro siglo en la historia literaria; pero conviene fijar su importancia y sus límites. Villemain, uno de los primeros en concebir la obra de arte como la expresión de una sociedad, unió a sus juicios la historia de los autores y de sus épocas. Sainte-Beuve después, declarando «que no puede juzgar una obra independientemente del hombre que la ha escrito», hizo indagaciones biográficas acerca de la niñez del escritor, su educación, los grupos literarios de que había formado parte. «Cada obra de un autor, vista, examinada de tal modo, en su punto, después que se la ha colocado en su lugar, rodeado de todas las circunstancias que lo han visto nacer, adquiere todo su sentido, su sentido histórico, su sentido literario. Ser en crítica un discípulo de Bacon, me parece la necesidad del tiempo y una excelente condición primaria para juzgar y gozar después con más seguridad.» Había en esto alguna exageración. ¿Se ha adelantado algo acerca del genio de un Balzac, por ejemplo, cuando se conoce la lucha que ha sostenido contra sus acreedores, contra la miseria, las resistencias del público? Toda la obstinación de su carácter, toda su energía tenaz, y al mismo tiempo toda su facilidad para las combinaciones económicas más sutiles, toda su ingeniosidad de expedientes se adivinan por sus obras, tanto y más que por su existencia. Muy frecuentemente, para los verdaderos artistas, la existencia práctica es el exterior, lo superficial; por la obra es como mejor se traduce el carácter moral. Allí donde se encuentran divergencias considerables entre la obra y la vida, como pasa con Bacon o Séneca, la obra, sobre todo, es lo que debe fijar nuestra atención; debemos decirnos que tenemos allí lo esencial del hombre

al mismo tiempo que lo mejor. ¿Qué ha tenido de heroica la vida del justo Pedro Corneille? ¿En qué se distingue notablemente de la de su hermano Tomás? El medio de ambos es el mismo, sus lecturas análogas. Pero Corneille siente durante toda su vida la obsesión de las grandes concepciones, de los caracteres altivos y firmes, rígidos, como el deber, y heroicos hasta lo imposible. Si Corneille cuenta entre sus autores favoritos a Lucano y los españoles, es, sencillamente, porque la naturaleza misma de su genio le lleva hacia ellos. Hoy, con las facilidades de todo género que nos ofrece la imprenta, el genio escoge por sí mismo su medio, se confirma con sus estudios predilectos; todo esto no le forma, pero puede servir mejor para asegurarle. Muy frecuentemente, el historiador es, después de todo, como el profeta; busca en los medios, en las lecturas predilectas, entre las circunstancias de la vida las causas que han determinado tal o cual obra, y no se da cuenta de que todas esas circunstancias se explican por las mismas razones que han producido la obra, el genio intensamente ligado al carácter moral.

M. Taine ha inaugurado abiertamente la crítica, no ya solamente psicológica, sino *sociológica*. La historia misma es, según él, un problema de psicología. En la historia, entre todos los *documentos*, el más *significativo* es el libro; por otro lado, entre todos los libros, el más significativo es el que tiene el más alto valor literario. De donde se deduce la siguiente conclusión: «Intento escribir la *historia* de una literatura y buscar en ella la *psicología de un pueblo*.» — Estos principios, en su generalidad, son justos, y ese fin es legítimo. Sería necesario solamente entenderse bien acerca del grado y del modo de significación que ca-

racteriza el valor literario de una obra. La obra más fuerte, en mi opinión, debe ser la más *social*, la que representa más completamente la sociedad misma en que el artista ha vivido, la sociedad de que desciende, la sociedad que anuncia en el porvenir y que el porvenir realizará tal vez. Así, habiendo admitido nosotros que la emoción estética superior es una emoción social, concederemos sin dificultad que la expresión superior de la sociedad es la característica de la obra superior, pero bajo la condición de que no se trate solamente, como para M. Taine, de la sociedad *de hecho*, de la sociedad contemporánea de un autor. El genio no es tan sólo un reflejo, es una producción, una invención: es, pues, sobre todo, el grado de anticipación sobre la sociedad futura, y hasta sobre la sociedad ideal, lo que caracteriza los grandes genios, los coregos del pensamiento y del sentimiento.

La aplicación hecha por M. Taine de su teoría sociológica y las leyes generales que establece, son insuficientes: no constituyen sino parte de la verdad. El influjo de los medios es incontestable, pero casi siempre imposible de determinar, y lo que de ello sabemos no permite deducir, casi nunca, ni de la obra de arte la sociedad, ni de la sociedad la obra de arte. Por de pronto, en lo que concierne al influjo de la raza, que desde luego es cierto, se sabe que ninguna raza es pura. Es un hecho demostrado por la antropología (1). Además, no conocemos científicamente los

---

(1) Mr. Spencer, en su *Sociología descriptiva*, encuentra, por ejemplo, en la raza inglesa los Bretones, comprendiendo dos tipos etnológicos, diferenciados por la cabellera y la forma del cráneo; colonos romanos, cuyo número se desconoce, poblados de Anglos, de Jutos, de Sajones, de Kimris, de Daneses, de Morsos, de Escoce-

caracteres intelectuales y físicos de las razas mezcladas. En un mismo pueblo, de una región a otra, el espíritu cambia notablemente, y a pesar de eso, ese espíritu peculiar de una región no es siempre reconocible. Se ha preguntado, con razón, quién, de Corneille o Flaubert, es el Normando, y qué relación existe entre los dos; entre Chateaubriand y Renan, quién es el Bretón. Goethe y Beethoven son dos alemanes del Mediodía. No podemos determinar hasta qué punto y en qué medida el carácter de raza persiste en los individuos, especialmente en los artistas. En cuanto a la herencia en las familias es incontestable, pero con mucha frecuencia, también, imperceptible (1).

El influjo del medio físico y de la zona de vida es un segundo elemento importante para la sociología estética. La Judea y sus aspectos se encuentran de un modo general en los poetas bíblicos y en su forma de imaginación; la naturaleza oriental se pinta en la exuberancia literaria de los Indos; la Grecia, con sus líneas precisas, en la poesía griega. Pero, ¿por qué los Italianos de la Gran Grecia no han tenido la literatura ateniense, a pesar de la semejanza

---

ses y de Pictos; en fin, Normandos, que, a su vez, según Agustín Thierry, comprendían elementos étnicos tomados en todo el Este de Francia.

(1) Véase Mr. Ribot, *Herencia psicológica*. (Madrid, Jorro, Editor): «¿Los caracteres individuales son hereditarios? Los hechos nos han probado que física y moralmente lo son *con frecuencia*.» Según Mr. Quatrefages, aunque sea forzosa y constantemente alterada, la herencia, si se abrazan todos los fenómenos que marcan en los individuos una tendencia a obedecer a la ley matemática, acaba «por realizar en el *conjunto de cada especie* el resultado que *no puede obtener* en los *individuos* aislados. Los antropólogos no consideran siquiera como fija la herencia de los caracteres de subraza, de clan, de tribu y, con mayor motivo, de pueblo, de nación.

de las costas? «Entre nosotros, la Fontaine es de un país de ribazos y de pequeños cursos de agua; ¿no ha percibido Bossuet los mismos aspectos alrededor de Dijon, y Lamartine alrededor de Mâcon? (1).

El influjo del medio social e histórico es más visible. Hubo ciertamente en Francia un mismo estado de espíritu que se significó por las teorías de Descartes, en que el pensamiento está radicalmente separado de la materia y como reducido a la abstracción; por la poesía abstracta de Boileau, por la poesía completamente psicológica y también demasiado abstracta de Racine, en fin, por la pintura abstracta e idealista del Pusino (2). Por lo demás, ¿sobre qué trabaja el artista, el poeta, el pensador? Sobre el conjunto de las ideas y sentimientos de su época. He ahí su *materia*, y la materia condiciona siempre la forma. No obstante, no la produce ni la impone *enteramente*; la señal del genio es precisamente el hallar una forma nueva que el conocimiento de la materia *dada* no hubiera hecho prever. Por otro lado, la característica del genio es añadir al *fondo* mismo, al conjunto de ideas, si se trata del pensador; al conjunto de sentimientos y de imágenes,

---

(1) M. Hennequin, en sus estudios de *Crítica científica*. Madrid, Jorro, Editor.—Fréd. Muller (*Allgemeine Ethnologie*), admitiendo siempre el influjo de la región y de la alimentación sobre los caracteres físicos y morales, no puede dar de esta acción sino ejemplos sumamente vagos y generales. Véanse los trabajos de Mister Crawford en las transacciones de la Sociedad etnológica de Londres.

(2) De semejante modo «un mismo momento del espíritu germánico ha dado a luz a Hegel y Goethe, como un mismo momento del genio inglés ha producido el teatro brutal de Wyherley, las sátiras groseras de Rochester y el violento materialismo de Hobbes». (Paul Bourget, *Ensayos de psicología contemporánea*.)

si se trata del artista; y el artista es un pensador a su modo (1). La historia de la literatura semeja a la historia de los descubrimientos científicos; es tan interesante como ella, pero las dos no sirven, repetimos, sino para eliminar mejor esta incógnita, el genio, y es tan imposible explicar completamente una obra original como un gran descubrimiento; no se dará uno cuenta nunca mucho mejor del genio de un Shakespeare o de un Balzac que del de un Descartes o de un Newton, y existirá siempre entre los antecedentes psicológicos conocidos por nosotros de Hamlet o de Balthasar Claetz, y estos tipos mismos, un hiato aún más grande que entre los antecedentes del sistema de torbellinos o de la teoría de la atracción y estas teorías mismas.

El influjo de las circunstancias y del medio, que es tan notable, aunque no universal, al principio de las sociedades y de las literaturas, va decreciendo a medida que éstas se desarrollan, y llega a ser casi nulo en su apogeo. M. Spencer demuestra, en efecto, que existe tendencia creciente a la independencia individual en el seno de las sociedades de más en más civilizadas. La razón de este hecho es fácilmente indicable en la doctrina misma de M. Spencer y de Darwin. Como toda criatura, el hombre tiende por economía de fuerzas a persistir en su ser, a modificarse lo menos posible para *adaptarse a las circunstan-*

---

(1) M. Hennequin ha establecido una lista de los genios por épocas, que, aunque aproximativa y a veces inexacta, indica hasta qué punto los diversos períodos literarios de una misma nación presentan genios «diferentes y opuestos». Sería fácil, añade, «multiplicar esos ejemplos, hasta tal punto, que el caso de artistas en oposición con su medio social pareciese ser más frecuente que lo contrario».

*cias físicas o sociales* que varían en torno suyo. En cambiar lo menos posible emplea todos los recursos de su inteligencia. «Así es como la mayor parte de las invenciones primitivas, las de indumentaria, las que se refieren a la alimentación han tenido por objeto, por medio de modificaciones artificiales de las circunstancias ambientes, permitir al hombre conservar sus disposiciones orgánicas, su aspecto, sus costumbres, a pesar de ciertas variaciones contrarias naturales de las mismas circunstancias» (1). Los hombres, al pasar de un clima cálido a un clima frío, se han cubierto de pieles, y no de un vellón de lana, como ciertos animales; las tribus frugívoras han transportado con ellas el trigo a toda la zona de este cereal; el hombre primitivo, huyendo ante los grandes carnívoros, en lugar de desarrollar cualidades extremas de agilidad y de astucia, como todos los animales inermes, ha inventado las armas. No menos tiende el hombre, y muy naturalmente, a persistir en su estado moral. Admitase un medio social guerrero, Esparta, por ejemplo, y que en él llegue a nacer, por una de esas fortuitas variaciones que la teoría de selección está obligada a admitir, un hombre dotado de sentimientos delicados y pacíficos; evidentemente este hombre tratará de modificar su alma, de no realizar actos que le repugnen. Si puede, se esforzará en consagrarse a funciones distintas de las del guerrero, deseará ser sacerdote, poeta nacional. Si no lo consigue, si el medio social es a la vez extremadamente homogéneo y hostil, es decir, si casi todos sus compatriotas tienen sentimientos hostiles

---

(1) M. Hennequin, *ibid.* M. de Quatrefages reconoce explícitamente esta tendencia. (*Unidad de la especie humana*, p. 214.)

a los suyos, sin duda habrá de plegarse o resignarse a arrastrar una existencia de desprecio. «En este período de la historia, será necesario poseer un genio invencible para no ser asimilado» (1). Pero Spencer ha demostrado que las sociedades primitivas, en virtud de las leyes del progreso sociológico, no tardaron en hacerse más heterogéneas, en agregarse a otras para formar una integración superior de Estados, en diversificarse para reunirse en naciones, en vastos imperios. A medida que el individuo formara parte de un conjunto social más diversificado y más extendido, cuya mejor organización exigirá menos sacrificios morales por parte de los ciudadanos, éstos podrían conservar más fácilmente sus facultades propias, sin que éstas tengan necesidad de adquirir una intensidad extrema para resistir a una extrema presión social. De ahí la progresión de la individualidad y de la libertad personal desde los tiempos antiguos. M. Hennequin, inspirándose en Spencer, ha demostrado lo que la expresión *medio social* tiene de inexacta y de vaga, cuando se la toma, no ya en el sentido *estático*, como el conjunto de las condiciones de una sociedad en un momento dado, sino en el sentido *dinámico*, como una fuerza que asimila ciertos seres a esas condiciones. La historia y la novela modernas hacen ver que las sociedades, por un efecto gradual de la heterogeneidad, tienden a descomponerse en un número creciente de medios independientes, así como estos últimos en individuos cada vez menos semejantes. Por el desarrollo gradual de esta independencia de los espíritus, es por lo que se explica, en el dominio del arte, la persistencia cada

---

(1) M. Hennequin, *ibid.*



vez menos larga de las *escuelas* y su multiplicación, el carácter cada vez menos nacional de las artes a medida que la civilización a que pertenecen se desarrolla y aumenta. Hablando con propiedad, ya no existe literatura francesa, y la literatura inglesa misma comienza a diversificarse (1).

No es, pues, fácil deducir, de una obra dada, la sociedad en cuyo seno se ha producido, si se quiere salir de las generalidades y de las trivialidades. No llegaremos a decir con Hennequin que el influjo del medio social no existe para la mayor parte de los grandes genios, con Esquilo, Miguel Angel, Rembrandt, Balzac, Beethoven: esto es una paradoja; pero concederemos que tal influjo deja de ser predeterminante en las comunidades extremadamente civilizadas, como la Atenas de los sofistas, la Roma de los emperadores, la Italia del Renacimiento, Francia e Inglaterra contemporáneas.

M. Hennequin ha propuesto sustituir por otro método el de M. Taine. No es en modo alguno, dice, una empresa quimérica pretender determinar un pueblo por su literatura, solamente que es necesario hacerlo no ligando los genios a las naciones, como lo hace M. Taine, sino subordinando las naciones a los genios, considerando los pue-

---

(1) «En París la heterogeneidad social llega a tal grado que nadie se encuentra impedido para manifestar su originalidad; y como todo artista tiene el orgullo de sus facultades, existen muy pocos, y los más medianos, que consientan en renegar de sí mismos, y en halagar el gusto de tal o cual sección del público, con objeto de obtener un éxito más rápido.» Así, en un medio tan definido socialmente como el París de fines del segundo imperio y del principio de la tercera república, los espíritus más diversos han hallado su puesto. (Véase M. Hennequin, *ibid.*)

blos por sus artistas, el público por sus ídolos, la masa por sus jefes. En otros términos, la serie de obras *populares* de un grupo dado escribe la historia intelectual de ese grupo; una literatura expresa una nación, no porque ésta la ha producido, sino porque ésta la ha adoptado y admirado, se ha complacido en ella y en ella se ha reconocido. Una persona animada por disposiciones benévolas hacia la humanidad, no hallará un placer completo en la lectura de libros que expresan una misantropía despreciativa, como *La Educación sentimental*; de igual modo, un hombre de espíritu prosaico y concreto se admirará difícilmente con la lectura de las poesías que hablan al sentimiento del misterio, o que tratan de suscitar una melancolía sin causa. Para experimentar un sentimiento a consecuencia de una lectura, es preciso poseerle ya; pero la posesión de ese sentimiento no es una cosa aislada y fortuita; existe una ley de dependencia de las facultades morales, tan precisa como la ley de dependencia de las partes anatómicas; la comprobación de un sentimiento en una persona, un grupo de personas, una nación, en un momento dado, es, pues, un dato importante para sentar la psicología de esos hombres o de esa nación en ese momento. Una obra de arte no ejerce efecto estético sino sobre las personas cuyas particularidades mentales representan sus caracteres; más brevemente, una obra de arte conmueve tan sólo a aquellos de quienes es símbolo. Esta ley ha sido formulada por M. Hennequin del modo siguiente: «Una obra sólo tendrá efecto estético sobre las personas que posean una organización mental análoga e inferior a la que ha servido para crear la obra, y de la que puede ser deducida.» Nadie, por ejemplo, admite una descripción si no le

parece corresponder a la verdad, pero esta verdad es variable, es una idea; no procede de la experiencia exacta, sino de la concepción fría o apasionada, real o ilusoria, que se forma de las cosas y de las personas (1). Por un lado, pues, la obra de arte es la expresión más o menos fiel de las facultades, del ideal, del organismo interior de aquellos a quienes conmueve; por otro lado, la obra de arte es la expresión del organismo interno de su autor; de aquí se sigue que se podrá pasar del autor a los admiradores por medio de la obra y deducir la existencia de un conjunto de facultades, de un alma análoga a la del autor; en otros términos, será posible definir la psicología de un grupo de hombres, y de una nación por los caracteres peculiares de sus *gustos*. Una literatura, un arte nacional, se componen de una serie de obras, símbolo a la vez de la organi-

---

(1) «Que se compare, por ejemplo, la naturaleza de los pormenores necesarios para persuadir a una persona de mundo de la verdad de un tipo de gentil hombre, y la de los que son necesarios para suscitar la misma creencia en un folletón destinado a obreros. Se verá que, para la una, será preciso acumular pormenores de tono o de maneras que encuentra acostumbradamente a su alrededor; para los otros será preciso exagerar ciertos rasgos de existencia lujosa y perversa que tienen costumbre de asociar a la vida del noble por envidia y por odio de casta. El mismo razonamiento es válido para la figura de la cortesana, que es preciso presentar de muy distinto modo a un perdido o a un soñador romántico; esto es tan cierto, que a veces el tipo ilusorio, la idea, llevan ventaja a la experiencia más repetida. Los obreros no creen en la verdad del *Assommoir*, en tanto que admiten fácilmente el albañil o el herrero ideal de los folletinistas populares. Es, pues, necesario que una novela, para ser creída por una persona determinada, y, por consiguiente, para conmoverla, para gustarle, reproduzca los lugares y las personas bajo el aspecto que aquélla les asigne; y la novela será leída con gusto, no en razón de la *verdad objetiva* que contiene, sino en razón del número de personas cuya *verdad subjetiva*, cuyas ideas e imaginación realiza.» (Hennequin, *La Crítica científica*. Madrid, Jorro, Editor.)

zación general de las masas que las han admirado y de la organización particular de los hombres que las han producido. La historia literaria y artística de un pueblo, siempre que se cuide de eliminar aquellas obras cuyo éxito fué nulo y de considerar a cada autor en la medida de su gloria nacional, presenta, pues, «la serie de las organizaciones mentales tipos de una nación, es decir, de las evoluciones psicológicas de esta nación».

La doctrina sostenida por M. Hennequin tiene su parte de verdad; pero en nuestra opinión su autor la ha exagerado. Él mismo ha visto parte de las objeciones que a ella pueden hacerse; pero no ha respondido a ellas de un modo completo, o por lo menos no ha *restringido* su teoría suficientemente para impedir que desborde la verdad. En primer lugar, no se puede deducir de una obra una nación, y M. Hennequin lo confiesa, sino después de haber determinado la importancia relativa del grupo a que la obra ha gustado, y la época precisa para la cual la obra es un documento. Es este un trabajo sumamente difícil. Además, M. Hennequin no ignora que, excepto los artistas y los escritores, a la mayor parte de los hombres no gusta, en los momentos de solaz, abrumarse de preocupaciones análogas a las que constituyen el fondo de su actividad habitual. La mayoría de los comerciantes, de los políticos, de los médicos, escogen los libros, los cuadros, los trozos de música opuestos en tono y en tendencias a las disposiciones de que hacen uso en su vida activa. M. Hennequin observa él mismo la predilección de los obreros por las aventuras que tienen lugar en un fabuloso «gran mundo», el atractivo que tienen las historias románticas o sentimentales para ciertas personas de ocupa-

ciones incontestablemente prosaicas, el encanto que los habitantes de las ciudades encuentran a los paisajes; hombres habitualmente sencillos y tranquilos ansian a veces la música apasionada. Evidentemente, todas esas gentes buscan tan sólo en el arte un *descanso*, lo que Pascal llamaba una diversión. De ahí podría deducirse que, en un gran número de hombres, el carácter particular de sus goces artísticos informa únicamente acerca de las facultades secundarias y superfluas, a veces acerca de simples aspiraciones, no sobre sus facultades esenciales. M. Hennequin se niega, no obstante, a establecer esta conclusión. Dice que existe un «hombre interior» con frecuencia muy diferente del «hombre social»; por tanto, añade, no puede conocerse ese hombre interior, sino por los actos libres y *no interesados* del individuo, por la elección de sus goces, por el juego de sus facultades inútiles. Los hombres de vocación *nativa* presentan rara vez, añade M. Hennequin, un desacuerdo manifiesto entre sus descansos y sus ocupaciones. «La experiencia general no se ha engañado acerca de este punto; lo que se trata de conocer en un hombre para juzgarle, no son sus *ocupaciones*, son sus *gustos*. La historia, del mismo modo, nos enseña que Luis XVI era sencillamente un obrero cerrajero excelente, Nerón un poeta mediano. León X un buen *dilettante*». Estas consideraciones admiten, no obstante, muchas excepciones. Napoleón I leía a Ossian, a Byron, leía a Pope y le prefería a Shakespeare; Federico II se dedicaba a la música de cámara. M. Hennequin no ha examinado, por otra parte, si el gusto literario de un pueblo en tal momento de su historia es siempre la exacta expresión de su naturaleza en ese momento. A fines del siglo pasado, gustaba lo pas-

toril, el sentimentalismo, las frivolidades; no se hablaba sino de almas sensibles, de almas tiernas, de pastores y de pastoras, de vuelta a la naturaleza; todo eso estaba en la superficie: la Revolución y el Terror se aproximaban. En nuestros días, los extranjeros se formarían una idea original de Francia a juzgarla por el éxito de M. Zola. «¡Qué pueblo de costumbres tan violentas!», podrían decir (y lo dicen en efecto).—Pues todo lo contrario, sólo nos gustan las historias violentas porque somos un pueblo dulce, generalmente dulce. Somos como los niños a quienes los cuentos terribles divierten.—«¡Qué pueblo de pasiones tan intensas, enormes, irresistibles y fatales, como una fuerza de la naturaleza o como una idea fija!»—Nada de eso; somos un pueblo ligero, de pasiones frecuentemente ligeras como el humo de paja; nuestras ideas son desgraciadamente demasiado poco estables, sobre todo en política. Nuestros mismos gustos literarios varían incesantemente; uno destierra al otro, y en el mismo día; por la mañana Jorge Sand, por la tarde Balzac. Somos un pueblo de imaginación viva y de simpatía fácil, un pueblo eminentemente abierto en pensamiento y sociable en sentimiento. Por esta razón acordamos a toda obra de arte nueva nuestra atención, nuestra simpatía, sin por eso entregarnos por completo, ni para siempre, ni a uno solo. Hoy, unos leen Zola; otros Ohnet (1).

---

(1) Darwin tenía como íntimo amigo el cura de su pueblo, lo que no les impidió estar durante toda la vida en divergencia de ideas sobre todo: «M. Brodies Junes y yo, dice Darwin, hemos sido íntimos amigos durante treinta años, y no nos hemos entendido por completo sino acerca de un solo asunto, y esa vez nos hemos mirado fijamente, pensando que uno de los dos debía estar muy enfermo.»

En su teoría, M. Hennequin no ha tratado sino la parte de las admiraciones, por reconocimiento de sí mismo en otro, por imitación. «La admiración, dice, está en parte formada por la adhesión, por el reconocimiento de sí propio en otro; pero, evidentemente, no se puede uno reconocer en dos tipos, y cuanto mejor se ha reconocido a a sí propio en uno, tanto menos puede reconocerse en otros (1)». Pero a esto podemos responder que la admiración, como la afección, se complace a veces en los contrastes; va a lo nuevo, a lo que nos saca de nosotros mismos. Un amigo es otro yo, pero no obstante es necesario que difiera de mí mismo. Si no se reconoce uno enteramente en «dos tipos», puede reconocerse parte de sí mismo en el primero y parte en el segundo; el «ángel» en tal tipo, y la «bestia» en tal otro.

Podemos deducir que la cuestión de las relaciones del genio es de una complejidad infinita. Todas las teorías que hemos examinado anteriormente expresan tan sólo una parte de la verdad; conducen a sistemas estrechos. Las grandes personalidades y su medio están en una acción *recíproca*, que hace que el problema de sus relaciones es con frecuencia tan científicamente insoluble como el «problema de los tres cuerpos» y de su atracción mutua. A la teoría incompleta de M. Taine acerca de las relaciones del medio social con el genio artístico y sobre las posibles deducciones de uno de los términos por el otro, es preciso añadir una teoría fundada en el principio opuesto. M. Tai-

---

(1) Hennequin, *La Crítica científica*. Madrid, Jorro, Editor.

ne supone que el medio anterior produce el genio individual; es necesario suponer el genio individual produciendo un medio nuevo o un nuevo estado del medio. Estas dos doctrinas son dos partes esenciales de la verdad; pero la doctrina de M. Taine es más aplicable al simple talento que al genio, y la segunda es la que expresa el rasgo característico del genio, a saber, la iniciativa y la invención. Por estas palabras, repetimos una vez más, no entendemos una iniciativa absoluta, una invención que sería una creación *de la nada*; sino que entendemos una síntesis nueva de datos preexistentes, semejante a una combinación de imágenes en el kaleidóscopo, que revelaría formas inesperadas. En una palabra, es siempre el *éxito* raro y precioso; es el golpe favorable de los dados que hace ganar la partida.

Un sociólogo, notable por la originalidad de puntos de vista y la finura de espíritu, M. Tarde, ha demostrado perfectamente que el mundo social y hasta el mundo entero obedece a dos especies de fuerzas: la *imitación* y la *innovación*. La imitación o repetición universal, en el mundo inorgánico, es la ondulación; en el mundo orgánico, es la generación (que comprende la nutrición misma); sin duda, puede añadirse, la generación no es ya sino una ondulación que se propaga y se repite en su forma; en fin, en el mundo social, la repetición pasa a ser la imitación propiamente tal, otra ondulación transportada por simpatía de un ser a otro. Pero el principio de la repetición universal no explica la innovación, la invención, que hace aparecer formas hasta entonces desconocidas. M. Tarde no trata de decir en qué consiste el principio de lo *nuevo*; indica solamente que es necesario, bajo una forma u otra,



admitir tal principio. Y en efecto, que haya iniciativa propiamente dicha, contingencia y libre albedrío (al modo de M. Boutroux y de M. Renouvier), o que tan sólo exista una *feliz* combinación, un entrecruzamiento con éxito de cadenas de fenómenos preexistentes, aun es necesario que se produzcan consecuencias nuevas, originales, *accidentes* felices, excepciones fecundas debidas al encuentro de las leyes generales y destinadas a producir por sí mismas, por la repetición, por la imitación y la ondulación, nuevas *formas* generales. Hemos visto ya que el genio es la aparición de una de esas formas nuevas en un cerebro extraordinario, punto de encuentro en que las series de fenómenos antes independientes vienen a formar síntesis inesperadas y a manifestar dependencias imprevistas. La *individuación* es un problema que cae dentro de las leyes generales de la *innovación*, y todo lo que es individual, personal, original, genial, cae bajo las mismas leyes.

Por tanto, en el mundo particular del arte, como en el mundo social entero, hay que considerar dos especies de hombres: los *innovadores* y los *repetidores*; es decir, los genios y el público que repite en sí mismo, por simpatía, los estados de espíritu, sentimientos, emociones, pensamientos, que el genio ha inventado primero o a los cuales ha dado nueva forma. Además, en nuestro concepto, el instinto imitador y el instinto innovador se encuentran aún en el público mismo, de la masa de los hombres como en los genios, con la diferencia que el instinto imitador domina en la masa, el instinto innovador en los genios. Pero, precisamente a causa de esta inferioridad del poder innovador en la masa, todo lo que indirectamente satisface al instinto innovador le agrada. Se puede, pues, en ciertos casos, de-

ducir del éxito que ha tenido una obra original, no que respondiese a las facultades entonces existentes en la masa, sino que respondía a sus facultades latentes, a sus aspiraciones y que ha satisfecho su deseo de cosas nuevas.

La imitación, con la admiración, que es una forma de ella (pues la admiración es una imitación interna), es, hemos dicho, un fenómeno de simpatía, de sociabilidad; el genio artístico mismo es un instinto simpático y social llevado al extremo, que, después de haberse satisfecho en un reino ficticio, provoca por imitación en otra persona una evolución real de la simpatía y de la sociabilidad general. En último análisis, el genio y su medio nos dan, pues, el espectáculo de tres *sociedades* ligadas por una relación de mutua dependencia: 1.º, la sociedad real preexistente, que *condiciona* y, en parte, suscita el genio; 2.º, la sociedad idealmente modificada, que concibe el genio mismo, el mundo de voluntades, de pasiones, de inteligencias, que crea en su espíritu y que es una especulación sobre lo *posible*; 3.º, la formación consecutiva de una sociedad nueva, la de los admiradores del genio, que realizan más o menos en sí mismos, por *imitación*, su *innovación*. Es un fenómeno análogo a los hechos astronómicos de atracción, que crean en el seno de un gran sistema un sistema particular, un nuevo centro de gravitación. Platón había comparado ya el influjo del poeta inspirado sobre los que le admiran y comparten su inspiración al del imán, comunicándose de anillo en anillo, y formando toda una cadena sostenida por el mismo influjo. Los genios de *acción*, como los César y los Napoleón, realizan sus proyectos por medio de la sociedad nueva que suscitan en torno suyo y a la que arrastran. Los genios de *contempla-*

*ción* y de *arte* obran de igual modo, pues la pretendida contemplación no es sino una acción reducida a su primer grado, mantenida en el dominio del pensamiento y de la imaginación. Los genios de *arte* no mueven los cuerpos, sino las almas: modifican las costumbres y las ideas. Así la historia nos enseña el efecto civilizador de las artes sobre las sociedades, o, a veces, al contrario, sus efectos de disolución social. El genio es, pues, en definitiva, un extraordinario poder de sociabilidad y de simpatía, que tiende a la creación de sociedades nuevas o a la modificación de las sociedades preexistentes; procedente de tal o cual medio, es un creador de medios nuevos o un modificador de medios antiguos.

---



## CAPÍTULO III

### LA SIMPATÍA Y LA SOCIABILIDAD EN LA CRÍTICA

La verdadera crítica es la de la obra misma, no la del escritor y del medio.—Cualidad dominante del verdadero crítico: la simpatía y la sociabilidad.—De la antipatía causada a ciertos críticos por determinadas obras.—La verdadera crítica es la de las bellezas o la de los defectos.—Del poder de admirar o de amar.—Dificultad de descubrir o de comprender las bellezas de una obra de arte; dificultad de hacer que los demás las sientan; papel del crítico.

El análisis que hemos hecho de las relaciones entre el genio y el medio nos permite determinar lo que debe ser la verdadera crítica. En nuestros días, lo hemos visto, la crítica de la *obra* ha llegado a ser por grados sucesivos la historia y el estudio del *escritor*. Se da una cuenta de la formación de su individualidad, se hace su psicología, se escribe la novela del novelista. «Cuando M. Taine estudia a Balzac, se ha dicho, hace exactamente lo que Balzac mismo hace cuando estudia, por ejemplo, el tío Grandet. El crítico opera sobre un escritor para conocer sus obras como el novelista opera sobre un personaje para conocer sus actos. Por ambos lados existe la misma preocupación

del medio y de las circunstancias. Recordad a Balzac determinando exactamente la calle y la casa en que vive Grandet, analizando las criaturas que le rodean, estableciendo los mil hechos ínfimos que han formado el carácter y las costumbres de su avaro. ¿No es esto una absoluta aplicación de la teoría del medio y de las circunstancias?» (1). Todo eso está perfectamente, pero todo eso no constituye sino el conjunto de materiales de la crítica, y no la crítica misma. La obra no se considera entonces sino como el producto más o menos pasivo de esas dos fuerzas igualmente inconscientes en el fondo: el temperamento del escritor y el medio en que se desarrolla. Punto de vista incompleto, que olvida el factor esencial del genio, la voluntad consciente y amante. Después de analizar la obra literaria como producto del *temperamento personal* del autor (predisposiciones hereditarias, género de talento, etcétera), y del *medio*, en que este temperamento se ha desarrollado (época, clase social, circunstancias particulares de la vida), queda siempre por considerar la obra en sí misma, por evaluar aproximadamente la cantidad de vida que existe en ella (2). Después de todo, es necesario volver a la obra, y ella es lo que hay que apreciar, considerándola *desde el mismo punto de vista* que su autor la ha considerado. Todo el trabajo preparatorio emprendido por la crítica *histórica* sólo habrá servido para determinar ese punto de vista, para darnos a conocer los tipos vivientes

---

(1) M. Zola.

(2) M. Hennequin se equivoca, pues, en nuestra opinión, al creer que la crítica debe limitarse a explicar una obra, y no debe juzgarla. Sin ser *absoluto*, el juicio teórico es posible y constituye la verdadera crítica.

concebidos por el autor en analogía con su propia vida y su propia naturaleza: veremos entonces hasta qué punto ha realizado esos tipos, o, mejor dicho, se ha realizado a sí mismo, se ha objetivado y ha como cristalizado en su obra, bajo los múltiples aspectos de su ser. El estudio del medio, lo hemos demostrado, debe permitir precisamente comprender mejor lo que hay de individual y de irreducible en el genio. La escuela de M. Taine no ha visto claramente que una obra no se caracteriza por los rasgos comunes que tiene con las otras producciones de la misma época y por las ideas entonces corrientes, sino también, y sobre todo, por lo que la distingue; esta escuela no estudia bastante la *personalidad de las obras*, su ordenamiento interno y su propia vida.

«Me habláis, escribe Flaubert, de la crítica en vuestra última carta, diciéndome que no tardará en desaparecer. Creo, al contrario, que todo lo más está en su aurora. Se ha tomado la contraria de la precedente, pero nada más. En tiempo de La Harpe se era gramático, en tiempo de Sainte-Beuve y de Taine se es historiador. ¿Cuándo se será artista, nada más que artista, pero muy artista? ¿Dónde conocéis una crítica que se preocupe de la obra *en sí* de un modo intenso? Se analiza muy delicadamente el medio en que se ha producido y las causas que la han traído; pero su composición, su estilo, el punto de vista del autor, jamás. Sería necesario para esta crítica una gran imaginación y una gran bondad, quiero decir, una facultad de entusiasmo siempre dispuesta, y además *gusto*, cualidad poco frecuente, aun en los mejores, tanto que no se habla de ella nunca» (1). Flaubert ha indicado aquí exce-

(1) Flaubert, *Cartas*, p. 81.

lentemente las cualidades de los verdaderos críticos. La primera de todas es el poder de simpatía y de sociabilidad que llevado aún más lejos y secundado por facultades creadoras, constituiría el genio mismo. Para comprender bien una obra de arte, es preciso penetrarse tan profundamente de la idea que en ella domina, que se vaya hasta el alma de la obra o que se le dé una, de tal modo que adquiera a nuestros ojos verdadera individualidad y constituya algo como otra vida en pie al lado de la nuestra. Esto es lo que podría llamarse la *vista interna* de la obra de arte, de la que son incapaces muchos observadores superficiales. Se llega a ella por medio de una especie de absorción en la obra, de ensimismamiento en ella y separándose de las demás cosas. La admiración, como el amor, ha menester de una especie de careo, de soledad entre dos, y, como el amor, no puede existir sin alguna abstracción voluntaria de los pormenores demasiado mezquinos, un olvido de los pequeños defectos; pues todo don de sí mismo es también una especie de perdón parcial. A veces se ve mejor una hermosa estatua, un cuadro bonito, una escena de arte, cerrando los ojos y fijando la imagen interna; y por el poder de suscitar en nosotros esa vista interna es como mejor pueden juzgarse las obras de arte más elevadas. La admiración no es pasiva como una sensación pura y sencilla. Una obra de arte es tanto más admirable cuanto más ideas y emociones personales despierta en nosotros, cuanto más *sugestiva* es. El gran arte es el que consigue agrupar en torno de la representación que nos ofrece el mayor número posible de representaciones complementarias, en torno de la nota principal el mayor número de notas armónicas. Pero no todos los



espíritus son susceptibles hasta el mismo grado de vibrar al contacto de la obra de arte, de experimentar la totalidad de las emociones que puede producir; de ahí la misión del crítico: el crítico debe reforzar todas las notas armónicas, poner de relieve todos los colores complementarios para hacerlos sensibles a todos. El crítico ideal es aquel hombre a quien la obra de arte sugiere más ideas y emociones, y comunica después esas emociones a los demás. Es el que permanece menos pasivo ante la obra de arte y descubre en ella más cosas. En otros términos, el crítico por excelencia es aquel que sabe admirar mejor lo que hay de bello, y que puede enseñar a admirarlo mejor.

En el conocimiento de un buen libro, de un hermoso trozo de música, se distinguen tres períodos: el primero, cuando siendo aún desconocido el libro, se lee o se le descifra, se le descubre, en una palabra: es el período de entusiasmo; el segundo, cuando se le ha leído y releído hasta la saciedad: es la fatiga; el tercero, cuando se le conoce verdaderamente a fondo y ha resonado y vivido algún tiempo en nuestro corazón: es la amistad; entonces sólo puede juzgársele bien. Toda afección, ha dicho Víctor Hugo, es una *convicción*; pero es una convicción cuyo objeto está vivo, y que con más facilidad que cualquiera otro puede implantarse en nosotros. A la inversa, toda convicción es una afección; creer es amar.

Del mismo modo que existe *simpatía* en toda emoción estética, hay también *antipatía* en esa impresión de disonancia y de desarmonía que producen a ciertos lectores ciertas obras de arte, y que hace que tal temperamento sea impropio para comprender tal obra, aun siendo magistral. Así en los espíritus demasiado *críticos* existe frecuen-

temente cierto fondo de insociabilidad, que hace que debamos desconfiar de sus juicios como deberian ellos mismos desconfiar. ¿Por qué el juicio de la masa, tan grosero en las obras de arte, ha sido, no obstante, tantas veces más justo que las apreciaciones de los críticos de profesión? Porque la masa no tiene personalidad que resista al artista. Se deja coger ingenuamente, sea; pero es el sentimiento mismo de su irresponsabilidad, de su impersonalidad, lo que da cierto valor a sus entusiasmos: ignora las segundas intenciones, el doble fondo de mal humor y de egoísmo intelectual, los prejuicios razonados, aún más peligrosos que los otros. Para un crítico de profesión, uno de los medios de probar su razón de ser, de consolidarse ante un autor, es, precisamente, el de *criticar*, de ver, sobre todo, defectos. Ese es el peligro, la pendiente inevitable. «Contradíceme un poco para que parezcamos ser dos», decia un personaje histórico a su confidente. El crítico, para no suprimirse, para hacerse lugar, se ve frecuentemente obligado a maltratar al pueblo de autores y artistas; así, pues, se establece una hostilidad más o menos inconsciente entre ambos campos. Rebajar a otro es elevarse a sí mismo; las voces de censura se oyen de más lejos; la férula que atormenta al discípulo ensalza al maestro. La critica, así entendida, no es sino el engrandecimiento egoísta de una persona que quiere dominar a otra persona. «¿No existe placer, pregunta Cándido, en criticarlo todo, en encontrar defectos donde los demás hombres creen ver bellezas?» Y Voltaire responde: «Sin duda; es decir, que existe un placer en no tener placer alguno.» Conocemos todos, en nuestras horas de criticos, ese placer sutil que consiste en decir en público que no se ha tenido placer alguno, que no se ha

sido «cogido», que se ha guardado intacta la personalidad. Hasta a veces la presencia de lo feo, en una obra de arte de la que hemos de dar cuenta, nos place tanto como la de lo bello, pero de muy distinto modo, a causa de ese mérito que nos proporciona el señalar sus defectos. «¡Oh! ¡Qué cosas tan buenas, decía Pascal, acabando la lectura de un padre jesuíta, qué cosas tan buenas hay aquí *para nosotros!*» Lo triste es que el que quiere hallar lo feo, lo encontrará casi siempre, y perderá por el placer de la crítica el de ser «conmovido», que, según La Bruyère, vale aún más. ¡Dichosos los críticos que no encuentran demasiadas «cosas buenas» *para ellos* en los autores!

Un filósofo contemporáneo ha afirmado que la más elevada misión del historiador, en filosofía, era la de conciliar y no de refutar; que la crítica de errores era la labor más ingrata, menos útil, y debía reducirse a lo necesario; que el filósofo debe sentir una simpatía universal hacia todo pensador sincero y consecuente, bien opuesta, desde luego, a la indiferencia escéptica; que en la apreciación de los sistemas el filósofo debe tener «las dos grandes virtudes morales siguientes: justicia y fraternidad» (1). Estas virtudes necesarias al filósofo, lo son aún mucho más al crítico literario, pues el sentimiento tiene en literatura el papel predominante. Si no siempre basta, al criticar a un filósofo, el querer tener razón contra él para parecerse a sí mismo razonable, basta con demasiada frecuencia, en el arte, el querer no ser conmovido para no serlo; se es siempre más o menos libre de negarse a sí mismo, de encerrarse en su yo hostil, y hasta de perderse en él. A los

---

(1) Alfred Fouillée. *Historia de la Filosofía* (Introducción).

literatos, pues, no menos que a los filósofos, conviene aplicar el precepto por excelencia de la moral: amaos unos a otros (1). Después de todo, si la caridad es un deber con respecto al hombre, ¿por qué no lo sería con respecto a sus obras, en las que ha dejado lo mejor que ha creído sentir en sí? Indican éstas el supremo esfuerzo de su personalidad para luchar contra la muerte. El libro escrito, por imperfecto que sea, es siempre una de las expresiones más elevadas del «eterno querer vivir», y bajo este concepto es siempre respetable. Guarda durante algún tiempo esa cosa indefinible, tan frágil y tan profunda, el *acento* de la persona, lo que mejor llega al corazón de cualquiera que sabe amar. Mirad en los ojos a un transeúnte indiferente: esos claros ojos, y no obstante transparentes, os dirán, sin duda, poca cosa, tal vez nada. Por el contrario, en una simple mirada de la persona querida veréis hasta el corazón, con la diversidad infinita de los sentimientos que en ella se agitan. Sucede lo mismo para la crítica. Aquel que trata a un libro como un transeúnte, con la indiferencia distraída y malévola del primer golpe de vista, no le comprenderá verdaderamente, pues el pensamiento humano, como la individualidad misma de un ser, necesita ser amado para ser comprendido. Abrid, por el contrario, el libro amigo, aquel con el que habéis tomado la costumbre de hablar como con una persona; descubriréis en él relaciones armónicas entre todos los pensamientos, que harán que éstos se completen mutuamente; el sentido de cada línea se ensanchará para vosotros. Es que la afección ilumina; el libro amigo es como un ojo abierto que ni la mis-

---

(1) *Ibid.*

ma muerte cierra, y en el cual se hace siempre visible, en un rayo de luz, el pensamiento más profundo de un ser humano.

De ahí que sea necesario no despreciar el *hominem unius libri*. Ama a su autor, y como le quiere, tiene grandes probabilidades de comprenderle, se asimila lo que en él hay de mejor. El defecto del crítico es, frecuentemente, el ser el *hombre de todos los libros*; ¡cuántos tesoros de simpatía necesitaría haber acumulado para vibrar sinceramente ante todos los pensamientos con los cuales se pone en contacto! Esta simpatía corre riesgo de ser bien «general», y queriendo extenderse a todos, de no aplicarse a nadie: se asemeja a la que podemos sentir hacia un miembro cualquiera de la humanidad, un persa o un chino. No basta eso, y de ahí procede que el crítico sea con tanta frecuencia mal juez. Es, en muchos casos, uno de esos «filántropos» que no tienen amigo alguno, uno de esos humanitarios que no tienen patria.

Según un autor contemporáneo (1), en los momentos en que el genio duerme es cuando el artista pierde algo de su inconsciencia, y cuando, por lo mismo, permite mejor al crítico percibir sus procedimientos de factura y de composición. En esos momentos, el maestro pasa a ser, por decirlo así, su propio discípulo. Se ha dicho, además (2), que «la crítica de las bellezas es estéril»; sólo la de los defectos es útil y «nos instruye en la verdadera naturaleza del genio». En nuestra opinión, la fórmula contraria sería la verdadera, pero, entendámonos; MM. Faguet y Brune-

---

(1) M. Faguet.

(2) M. Brunetière.

tière parecen sentar como principio que las bellezas del escritor son visibles para todos, que sólo sus defectos permanecen ocultos; como el deber de un buen crítico es enseñar algo a sus lectores, vale más, seguramente, enseñarles defectos que no enseñarles nada. Los críticos modernos tienen horror a la trivialidad: tienen razón; pero sólo es trivial el admirar para aquellos que tienen la admiración trivial. La cuestión queda, pues, en pie. Para quien sea igualmente capaz de hacer una obra personal sacando a luz una cualidad o un vicio, ¿cuál de los dos debería poner de relieve? Puede ser útil descubrir un defecto en un diamante; es mejor encontrar un diamante en la arena. Las grandes obras de arte son como la tierra laborable de que habla La Fontaine: «un tesoro está escondido dentro»; para encontrarle, es necesario mover y remover. El cultivador que habla demasiado mal de su campo dice mal de sí mismo; a tal labrador, tal tierra. Es también, por frecuencia, culpa del crítico cuando no hace buena cosecha: el crítico queda juzgado por la esterilidad de su propia crítica.

En cuanto a esperar comprender mejor el genio de un autor en los momentos en que ese mismo genio no se manifiesta ya, parece algo extraño. Es justo añadir que los Shakespeare, los V. Hugo tienen, aun en sus malos momentos, un aspecto que es aún genial; no son faltas de la medianía, sino caídas de gigante. Hacer la crítica de estos pasajes característicos, es, evidentemente, estar aún en compañía con el genio que se trata de comprender, es emplear el método de los fisiólogos modernos que estudian las funciones orgánicas en sus perturbaciones con objeto de reconstituirlas mejor al estado normal. Pero si el estudio

de las monstruosidades es una parte importante de la biología, no podría constituirla; si las divagaciones del genio nos hacen ver a veces sus rasgos esenciales con una especie de aumento, a modo de espejos convexos, se los descubrirá aún mejor en sus sublimidades, en los momentos en que es grande sin ser deforme; es decir, en que es verdaderamente grande. Es mucho más difícil descubrir un pensamiento profundo en medio de ciertas divagaciones o ciertas extrañezas de Shakespeare o de Hugo, que notar estas mismas extrañezas. La crítica de las bellezas es y será siempre más compleja que la de los defectos. Es un objetivo mucho más elevado; se puede, sin duda, caer más pesadamente todavía tratando de llegar a él, pero no puede darse tal razón para no perseguir un objeto que está demasiado alto.

La única utilidad de la crítica de los defectos es la de preservar el gusto del público de ciertas manías enfadosas, y tal vez de preservar el genio mismo de ciertos errores. El último punto es el más difícil. Para conseguir este doble objeto no es la crítica sistemática e irritada de los defectos la que conviene, sino la crítica imparcial y serena de las bellezas y de los defectos. *Genus irritabile*, se ha dicho de los poetas. ¡Pase que un poeta se irrite! Pero un crítico debería estar ante todo persuadido de la vanidad de la ira. «Las sandeces que oigo decir en la Academia aceleran mi fin», decía Boileau. ¡Pobre Boileau, que asignaba una importancia capital a las opiniones de la Academia y a las suyas propias! Aquel que se enoja hace mal, aun teniendo razón, dice el proverbio; después de todo no es destruyendo la obra de otro como se suprimirá la admiración, es haciendo algo mejor. En toda época, la

crítica más concluyente del mal gusto o de la impotencia ha sido el genio.

Son de notar cuantos esfuerzos hemos hecho desde los románticos y M. Taine para comprender las literaturas extranjeras, para colocarnos en el medio en que tal obra maestra ha nacido, para despojarnos de nuestro propio espíritu y de nuestros prejuicios personales. Consideraríamos como una simple prueba de ignorancia el desconocer las glorias extranjeras; el nombre de Byron, por ejemplo, ha sido mucho menos discutido en Francia que en Inglaterra; lo mismo ha sucedido con el de Shelley, por lo menos a partir del día en que ha sido conocido. No es extraño ver los críticos que se esfuerzan tanto en comprender la literatura extranjera pasar de golpe a ser intolerantes desde el momento en que se trata de un genio francés, que puede no tener toda la medida, el buen gusto y el buen tono nacional, no perdonarle ya el menor error y condenarle en nombre de todo lo que se excusa en otros. Una lengua extranjera tiene la ventaja de que nos advierte constantemente, por la naturaleza misma de su sintaxis, de sus expresiones, de su marcha, por decirlo así, que es necesario acomodarnos a ella y separarnos de nuestros prejuicios personales para comprender bien la obra escrita en esa lengua. Por el contrario, cuando leemos una obra escrita en francés somos nosotros, es nuestro espíritu particular lo que a toda costa queremos encontrar en esa obra; no queremos adaptarnos al autor, el autor es quien debe adaptarse a nosotros. Cada uno de nosotros tiene la secreta convicción de que por sí solo representa el espíritu nacional, y niega a este espíritu las cualidades o defectos varios que admira o perdona en cual-




quier otra nación. Cualquiera de nosotros que aún se niegue a comprender las buenas páginas de Zola, tan admirado en Rusia y relativamente tan clásico en las grandes líneas, se complacerá sin dificultad en el naturalismo desordenado y salvaje de los Tolstoy y de los Dostoiewsky; al contrario, esas crudezas y esas violencias le parecerán como el incitante natural del «exotismo». M. Taine, que nos ha hecho penetrar todas las obras de la literatura inglesa hasta sus mismas particularidades y sus extrañezas, se detiene desconcertado ante el genio de Víctor Hugo, hasta el punto de preterirle a los Browning y los Tennyson. M. Schérer, espíritu filosófico, seducido por los análisis meticulosos y exactos de Jorge Elliot, hasta el punto de hacer de él «la más grande personalidad literaria después de Goethe», olvidará por completo a Balzac, o si encuentra en Víctor Hugo (de quien no es partidario) el elogio de Balzac, considerándole como un «gran espíritu», verá en esto una «exageración burlesca». El estudio de las literaturas extranjeras debía ser un medio de abrirse el espíritu, no de cerrársele, de ensanchar el dominio de nuestra admiración y de nuestra sociabilidad, en lugar de restringirlo.

Para comprender un autor es preciso «ponerse en relación» con él, como se dice en el lenguaje del magnetismo; solamente que no puede juzgarse del valor intrínseco de un autor por la facilidad con que esta relación se establece. Hay aquí dos términos en presencia uno de otro, el autor y lector, que pueden convenirse uno a otro sin ser verdad ninguno de los dos; en determinados momentos la historia, la vida social entera, ha sido facticia y falsa. Sucede que en tal época tal personalidad literaria se ha

impuesto con una gran violencia, y que, pocos años después, queda aislada, no despertando ya simpatía alguna. Chateaubriand, por ejemplo, ha representado un tipo entonces predominante, pero ha pasado, por no ser bastante conforme con el de la vida sencilla y eterna.

En suma, no son las leyes complejas de las sensaciones, de las emociones, de los pensamientos mismos, las que hacen tan difícil la crítica de arte; se puede siempre, en efecto, comprobar si una obra de arte está conforme con ellas; pero, cuando se trata de apreciar si esa obra de arte representa la *vida*, la crítica no puede apoyarse ya en nada absoluto, ninguna regla dogmática puede ayudarla; la vida no se comprueba, se hace sentir, amar, admirar. Habla menos a nuestro *juicio* que a nuestros sentimientos de simpatía y de sociabilidad. De todo lo que precede podemos deducir el carácter eminentemente sociable del verdadero crítico, que debe adaptarse a todas las formas de sociedad, no sólo a las que han existido históricamente, sino a aquellas que *pueden* existir entre seres humanos, y que toda obra genial expresa anticipadamente.



## CAPÍTULO IV

### LA EXPRESIÓN DE LA VIDA INDIVIDUAL Y SOCIAL EN EL ARTE

I.—El arte no busca tan sólo la sensación. — Busca la expresión de la vida. — Leyes que de aquí se derivan. — Impotencia del formalismo puro en el arte. — Flaubert. — El fondo vivo debe transparentarse siempre bajo la forma.

II.—Las ideas, los sentimientos y las voluntades constituyen el fondo del arte. — Necesidad de las ideas y de la ciencia para renovar los sentimientos mismos.

III.—El fin último del arte es producir la simpatía hacia los seres vivos. — Bajo qué condiciones es un ser simpático. — Necesidad de la individualidad. — Necesidad de un lado universal y social de los tipos. — Lo convencional y lo natural en la sociedad y en el arte. Medios de evitar lo convencional.

I.—El arte persigue dos fines distintos: trata de producir, por un lado, *sensaciones* agradables (sensaciones de color, de sonido, etc.); por otra parte, fenómenos de *inducción psicológica*, conducente a ideas y a sentimientos de naturaleza más compleja (simpatía hacia los personajes representados, interés, conmiseración, indignación, etcé-

tera); en una palabra, todos los sentimientos sociales. Estos fenómenos de inducción son los que hacen el arte *expresivo de la vida*.

Siempre que el arte tiene por objeto las sensaciones, se encuentra en presencia de las leyes científicas, cuyo mayor número son absolutamente incontestables. La estética, por este lado, se pone en contacto con la física (óptica, acústica, etc.), con las matemáticas, la fisiología y la psicofísica.

La escultura se apoya especialmente sobre la anatomía y la fisiología; la pintura, sobre la anatomía, la fisiología y la óptica; la arquitectura, sobre la óptica (la regla de oro, etc.); la música, sobre la fisiología y la acústica; la poesía, sobre el metro, cuyas leyes más generales se refieren seguramente a la acústica y a la fisiología.

Si el arte se refiriese a ese solo objeto, producir sensaciones agradables, su dominio sería relativamente limitado y sus leyes mucho más fijas. En efecto, el carácter agradable o desagradable de las sensaciones depende de leyes científicas, que no sería imposible determinar un día. Si, pues, el arte llegase a no tener otro fin que el de encantar los ojos y los oídos, podría reducirse un día a un sistema de reglas técnicas, a una cuestión de *saber hacer*, o de saber puro y simple. El pintor o el poeta podría no haber menester de más genio que el que necesita el polvorista para componer, según fórmulas químicas, y lanzar, en direcciones calculadas, sus cohetes multicolores.

Un arte que nos procurara tan sólo de ese modo sensaciones agradables, dispuestas lo más sabiamente posible, sólo nos daría una pura abstracción de las cosas y del mundo; pero la miel más dulce extraída de la flor no substi-

tuye, no obstante, a la flor. Tal arte tendría hasta el más alto grado el defecto inherente a todas las artes, que es el de mostrarse infinitamente más estrecha que la naturaleza. Las reglas de la sensación agradable son *límites* para el arte; la misión del genio en el arte es precisamente alejar siempre esos límites, y para eso parece violar a veces las reglas. En realidad, no atenta a ellas de una manera absoluta, pues sensaciones francamente desagradables no podrían tolerarse; pero las da vueltas, y de ese modo se esfuerza en ensanchar incesantemente el reino que el arte se conquista en la naturaleza infinita.

El verdadero objeto del arte es la expresión de la vida. El arte, para representar la vida, debe observar dos clases de leyes: las leyes que fijan en nosotros las *relaciones de nuestras representaciones subjetivas* y las leyes que fijan las *condiciones objetivas* bajo las cuales es posible la vida.

Las leyes que rigen las relaciones de las representaciones forman una especie de ciencia de la perspectiva interna. En todo arte, como en la pintura, hay efectos de escorzos, de sombra y de luz, cuestiones de primero y segundo plano. El artista dramático, por ejemplo, está siempre obligado a forzar ciertos rasgos, para formar la ilusión de la realidad; sólo representa la vida con infidelidades calculadas.

En cuanto a las leyes que se refieren a las condiciones objetivas en las cuales se produce la vida, son en gran parte desconocidas, y no pueden ser objeto de ciencia alguna exacta. Es muy difícil definir científicamente la vida, aun en sus manifestaciones más ínfimas, y con mayor motivo la vida mental y moral que el artista trata de presentarnos en sus obras. La vida es tanto más intangible por me-

dio del análisis abstracto cuanto está más individualizada; pero la individualidad en su más alto grado es el objeto preferido del poeta, del novelista, del artista. La psicología del carácter individual, lejos de formar una ciencia acabada sobre la cual pueda apoyarse el poeta o el novelista, está aún por crear; y es el poeta mismo o el novelista, son los Shakespeare o los Balzac quienes contribuyen a crearla y reúnen instintivamente los elementos a ella necesarios.

Lo que hace que la ciencia de la vida moral y del carácter pueda salir difícilmente del estado rudimentario en que se encuentra, es el estar reducida, como todo método, a la observación y no a la experimentación. El solo experimentador, hasta cierto punto, es el poeta o el novelista que, cuando tiene el don de vida, nos hace ver y tocar caracteres que se desarrollan en un medio nuevo, que varía a su voluntad. La creación artística, cuando es bastante poderosa, consigue un valor que se acerca a la experimentación científica, si bien, lo veremos más adelante, sea siempre muy diferente.

Se sabe cuán difícil es, aun para un tirador, cubrir una bala, seguir por segunda vez el camino abierto la primera; es la misma habilidad que debe ejecutar incesantemente el escritor, adivinando en cada corazón las heridas más o menos profundas hechas por la vida misma, los caminos por los cuales ha pasado una primera vez la emoción, y por los cuales puede pasar por segunda vez, apuntando en el preciso sentido en que la naturaleza ha tirado al azar. Se echa en cara frecuentemente a ciertos genios el ser sutiles; pero, ¿qué más sutil que la naturaleza? El espíritu no igualará jamás a las cosas en ramificaciones y en

sinuosidades; solamente es necesario que, en todas esas ramificaciones, la savia de la vida circule, como corre la sangre por las innumerables fibras que reúnen entre sí las células cerebrales. Crear es saber ser a la vez sutil como el pensamiento y real como la vida. La vida, en el fondo, no es sino un grado más de complejidad. Saber ser lo bastante sutil para ser pura y sencillamente real.

Ni en el arte ni en la vida real es la belleza una pura cuestión de sensación y de forma. Todo tipo de gracia verdaderamente atractiva debe merecer que se le apliquen los versos del poeta:

Ton accent est plus doux que ta voix: ton sourire  
Plus joli que ta bouche, et ton regard plus beau  
Que tes yeux: la lumière efface le flambeau (1).

Es que la belleza es en gran parte acción, perpetua radiación de dentro a fuera. La verdadera belleza se crea así por sí misma a cada instante, a cada uno de sus movimientos; tiene la claridad viva de la estrella. «La belleza sin expresión, dice Balzac, es tal vez una impostura.»

Allí donde la expresión se encuentra, crea una belleza relativa, porque crea la vida. El formalismo en el arte, al contrario, acaba por hacer del arte una cosa completamente *artificial* y, por consecuencia, muerta. Flaubert, dividido entre el formalismo y el realismo, define muy bien la persecución de la sensación escogida, que cree ser el fin del arte, pero que tan sólo es uno de sus elementos. «Recuerdo, dice, haber sentido latir el cora-

---

(1) Tu acento es más dulce que tu voz: tu sonrisa  
Más bonita que tu boca, y tu mirada más hermosa  
Que tus ojos: la luz obscurece la antorcha.

zón, haber experimentado un violento placer al contemplar un muro de la Acrópolis, un muro completamente desnudo: el que está a la izquierda cuando se sube a los Propileos. Pues bien, me pregunto si un libro, independientemente de lo que dice —de las materias de que trata—, no puede producir el mismo efecto. En la precisión de los conjuntos, la rareza de los elementos, el pulimento de la superficie, la armonía del conjunto, ¿no hay una virtud intrínseca, una especie de fuerza divina, algo de eterno como un principio? (Hablo como platónico.)—Ciertamente, *la rareza de los elementos y el pulimento de la superficie* pueden constituir muy bellas cualidades; pero si se hace de ello el todo del arte, literatura y poesía, no serían más que la habilidad de construir decoraciones; la presentación escénica sería preferida a la vida. En parte, según esta estética se han escrito *Los Mártires*, esa obra tan admirada por Flaubert y relegada al olvido un poco de prisa. En fin, esos principios explican mejor que ningún comentario los defectos de *Salambó*, que, como se ha dicho, es una especie de ópera en prosa. Flaubert, comprendiendo bien el carácter exclusivo de esta teoría, añade: «Si continuase mucho tiempo de este modo, me perjudicaría notablemente, pues de otro lado, el arte debe ser llano.» Sí, y la fórmula es exacta; el arte debe ser llano, es decir, nada de almidonado, ni tieso, ni estudiado, hospitalario para todas las cosas de la vida y todos los seres de la naturaleza. El verdadero artista no debe ver y sentir las cosas como artista, sino como hombre sociable y benévolo, sin lo cual el oficio, extinguiendo en sí el sentimiento, acabaría por hacer desaparecer de sus obras la vida, que es el fondo sólido de toda belleza.



Uno de los defectos característicos en que cae pronto el que vive demasiado exclusivamente para el arte, es el de no ver y sentir con fuerza en la vida más que lo que le parece más *fácilmente representable* por medio del arte, lo que puede transportarse inmediatamente al dominio de la ficción. Poco a poco el arte va prevaleciendo para él sobre la vida social; siempre que se emociona, refiere su emoción a este fin práctico, el interés de su arte; no siente ya para sentir, sino para utilizar su sensación y traducirla. Es como el actor de profesión, en el cual todo gesto y toda palabra pierde su carácter espontáneo para pasar a ser una mímica; es Talma, tratando de sacar partido hasta del grito de sincero dolor que se le escapa a la muerte de su hijo y oyéndose sollozar. Pero existe la siguiente diferencia, que el actor, por ese perpetuo estudio de sí mismo desde el punto de vista de su arte, altera, sobre todo, sus gestos y su acento, mientras que el artista puede alterar hasta su sentimiento mismo y falsear su propio corazón. Flaubert, que era artista hasta la medula de los huesos y que presumía de serlo, ha expresado este estado de espíritu con una maravillosa precisión; según él, habéis nacido para el arte si los accidentes del mundo, desde el momento en que son percibidos, os aparecen traspuestos como para el empleo de una ilusión que describir, de tal modo, que todas las cosas, incluso vuestra existencia, no os parecen tener otra utilidad. En nuestra opinión, un ser organizado de tal modo fracasaría, por el contrario, en el arte, pues es preciso *crear* en la vida para devolverla en toda su fuerza; es preciso sentir lo que se siente, antes de preguntarse el por qué y de tratar de utilizar su propia existencia. Es detenerse en la superficie de las cosas, ver

en ellas tan sólo *efectos* que recoger y devolver, confundir la naturaleza con un museo, preterirla en caso de necesidad a un museo. «Me despreciarían demasiado, dice Flaubert a Jorge Sand, si os dijera que en Suiza me aburro hasta morir... No soy el *hombre de la naturaleza*, y no comprendo nada de los países que no tienen historia. Daría todos los glaciares de Suiza por el museo del Vaticano.»—«Una cosa bien característica de nuestro ser, dice también M. de Goncourt, es no ver nada en la naturaleza que no sea un recuerdo y una llamada del arte. Veo un caballo en una cuadra, y en seguida un estudio de Géricault se dibuja en mi cerebro, y el tonelero del patio vecino me hace ver una aguada a tinta china de Boilvin.»

El gran arte es el que trata la naturaleza y la vida no como ilusiones, sino como realidades, y que más profundamente siente en ellas, no lo que el arte humano puede representar mejor, sino, al contrario, lo que puede traducir con más dificultad, lo que es menos transportable a su dominio. Es preciso comprender en cuánto sobrepuja la vida al arte, para poner en el arte la mayor cantidad posible de vida.

II. Este fondo vivo del arte, que debe transparentarse siempre bajo la forma, está constituido, por de pronto, de *ideas*; después, de *sentimientos* y de *voluntades*.

La palabra no puede nada sin la idea, como el diamante mejor tallado no puede brillar en una obscuridad completa sin un rayo de luz reflejado por sus facetas; la idea es la luz de la palabra. La idea es necesaria a la emoción misma y a la sensación para impedirles ser triviales y

usadas. «La *emoción* es siempre nueva, ha dicho Víctor Hugo, y la *palabra* ha servido siempre; de ahí la imposibilidad de expresar la emoción.» Pues no, y esto es lo que hay de desolador para el poeta, la emoción más personal no es tan nueva; por lo menos tiene un fondo eterno; nuestro corazón mismo ha servido ya a la naturaleza, como su sol, sus árboles, sus aguas y sus perfumes; los amores de nuestras vírgenes tienen trescientos mil años, y la mayor juventud que podamos esperar para nosotros o para nuestros hijos asemeja a la de la mañana, a la de la alegre aurora, cuya sonrisa está rodeada por el sombrío círculo de la noche: noche y muerte son los dos recursos de la naturaleza para rejuvenecerse siempre.

La masa de las sensaciones humanas y de los sentimientos sencillos es sensiblemente la misma a través del tiempo y el espacio. Si se ha vivido treinta años, con una conciencia bastante afinada, en un rincón no muy aislado del mundo, puede contarse con no sentir ya sensaciones radicalmente nuevas, sino solamente tintes no conocidos hasta entonces, novedades de pormenor. De ahí el aplanamiento en que no tarda en caer el que considera la vida como puro diletante, buscando en ella impresiones tan sólo, motivos de reproducciones estéticas y croquis, por decirlo así. Al cabo de cierto tiempo, estará cansado hasta de lo pintoresco, que acaba por repetirse como todas las cosas y por usarse. *Eadem sunt omnia semper.*

Lo que crece para nosotros a medida que avanzamos en la vida, lo que constantemente crece para la humanidad en general, es mucho menos la masa de las *sensaciones* brutas que la de las ideas, de los conocimientos, que son los que obran sobre los sentimientos. La ciencia ha

sido, hasta ahora por lo menos, susceptible de una extensión sin límites; por ella, sobre todo, podemos esperar añadir algo a la obra humana, por ella podemos esperar tener despierta y satisfacer siempre nuestra curiosidad, procurarnos la convicción de que no vivimos en vano. El arte por el arte, la contemplación de la pura forma de las cosas acaba siempre por conducir al sentimiento de una monótona Maya, de un espectáculo sin fin y sin objeto, del cual no se saca nada. Sólo la inteligencia puede expresar en una obra exterior el jugo de la vida, hacer que nuestro paso por el mundo sirva para algo, asignarnos una función, un papel, una obra mínima cuyo resultado tiene, no obstante, probabilidad de sobrevivir al instante que pasa. La ciencia es para la inteligencia lo que la caridad es para el corazón; es lo que hace infatigable, lo que siempre levanta y refresca; da el sentimiento de que la existencia individual y hasta la existencia social no es un pataleo en un mismo sitio, sino una ascensión. Digamos más; el amor a la ciencia y el sentimiento filosófico pueden, introduciéndose en el arte, transformarle incesantemente, pues no vemos siempre con los mismos ojos y no sentimos siempre con el mismo corazón cuando nuestra inteligencia es más abierta, nuestra ciencia más amplia, y vemos más universo en el menor ser individual.

Existe una relación muy breve y muy sencilla hecha al almirantazgo austriaco por el capitán de Wohlgemuth, que ha permanecido un año en el Polo para hacer en él investigaciones científicas. Leyéndola no puedo dejar de pensar en Pedro Loti; a través de esas líneas, lo más frecuentemente secas, se entreven las mismas visiones que pasan en el *Pescador de Islandia*; se adivina la nostalgia

incurable del marino que se ata a cada rincón de tierra en que permanece, se hace de él una patria, y después no se encuentra en su casa, en ninguna parte, ni aun en el país natal, habiendo dejado algo de su corazón en toda la superficie del globo. «La marcha del *Pola*, que nos deja aquí, rompe el único lazo que nos unía aún a la patria. Henos solos, para un año entero, aislados en el mar de Groenlandia. Ningún periódico, ninguna carta puede llegar ya hasta nosotros. No debemos tener más pensamiento, y, por consecuencia, más distracción que el trabajo. En adelante estaremos sostenidos por la idea de que la realización fiel de nuestra misión añadirá un nuevo eslabón a la gran cadena del saber humano... (1.º de enero 1883).»

—Pasado el invierno: «Adiós, San Mayen (es el nombre de la isla en que la expedición científica ha invernado)... Después de nosotros vendrán otros hombres provistos de instrumentos mejores, como nosotros hemos venido a ocupar el puesto de los siete holandeses que, hace doscientos cincuenta años, han pagado con la vida su tentativa de invernada. Para nosotros, un año de trabajo feliz ha pasado. Y ahora el huracán, como lo hace desde hace siglos, y como lo ha hecho para las chozas de los holandeses, va a cubrir de lava este lugar de tranquilo trabajo. Las brumas oscuras pasan lentamente, gravemente, eternamente.» Se creería estar leyendo a Pedro Loti: es siempre ese mismo sentimiento de las vicisitudes de ciclos regulares y de las transformaciones monótonas de toda existencia, que inspira el Océano y el cielo, la vida en pleno infinito, sin interposición de seres humanos y de distracciones mezquinas, sin tabique opaco que detenga la vista perdida en la transparencia sin fondo de las aguas y del éter. Pero

a ese sentimiento se une aquí algo nuevo, el sincero amor a la ciencia, la curiosidad de la inteligencia absoluta, y no sólo de los ojos en busca de paisajes. Así no venimos ya a parar, como en Pedro Loti, a la melancolía vaga y ociosa del soñador que deja correr su sueño ante sus ojos: es la profunda diferencia que existe entre el puro artista y el sabio. El primero no es sino una máquina de sensaciones, un registrador; el segundo siente que tiene algo que hacer con esas mismas percepciones que registra; sabe que debe sistematizarlas, reducirlas a cuerpo de doctrina, hacer la ciencia humana con su vida.

Empujados por la sed de la conciencia, ocho infatigables observadores se reúnen a las dos de la noche sobre el hielo y discuten largamente si la temperatura del mar debe anotarse con  $-1,4$  ó  $-1,35^{\circ}$  c. Los que así saben discutir con  $17^{\circ}$  de frío acerca de una cifra, no sentirán un día esa usura de la sensibilidad que se encuentra en tantos artistas, ese sentimiento de una vida entera pasada en la vana reproducción de las cosas, no en la creación de nada nuevo. Obrando por sí mismo, creando, es como el hombre siente verdaderamente sus fuerzas, y es, sobre todo, en el dominio del pensamiento donde puede crear algo. El poeta mismo, para crear, debe ser un pensador, un constructor de sistemas vivos, mezclando con sus representaciones de la vida concepciones elevadas y filosóficas.

La curiosidad, el atractivo de lo desconocido, desempeñan un gran papel hasta en la atracción ejercida por una obra de arte. La ciencia embrionaria tan sólo veía maravillas en las cosas colocadas bien alto fuera de nuestro alcance; la ciencia actual, al contrario, encuentra lo maravilloso a cada paso, en cada cosa. El hombre inculto sólo se in-

teresaba por lo que le sacaba de su medio y no le recordaba nada de lo que tenía costumbre de ver; no debía contársele sino historias de príncipes; no debía referírsele narraciones que no versaran sobre lejanos países. En nuestros días, habiéndonos dado cuenta de que nuestro medio mismo tiene dobles fondos desconocidos para nosotros, nos interesamos por cualquier cosa, próxima o cercana, con tal que nuestra imaginación inteligente encuentre en ella su parte.

Aparte de las ideas, el arte tiene como principal objeto la expresión de los sentimientos, porque los sentimientos que animan y dominan a toda vida son los únicos que valen en ella. Mi amor es más vivo y más real que yo mismo. Los hombres pasan, y con ellos sus vidas; el sentimiento permanece. El sentimiento, o mejor dicho, la voluntad, puesto que todo sentimiento es una voluntad en germen. El sentimiento es la resultante más compleja del organismo individual, y es, al mismo tiempo, lo que menos morirá en ese organismo; es la fórmula más profunda de la realidad viviente. Lo que hace que algunos de nosotros den a veces su vida tan fácilmente por un sentimiento elevado, es que ese sentimiento les aparece en sí mismos más real que todos los demás hechos secundarios de su existencia individual; con razón ante él desaparece todo, se anula. Tal sentimiento es más verdaderamente nosotros que lo que tenemos costumbre de llamar nuestra persona; es el corazón, que anima nuestros miembros, y lo que ante todo es necesario salvar en la vida, es el propio corazón.

Los sentimientos y las voluntades, a su vez, se expresan en los actos y en todos los hechos de la vida. El arte del sábio, del historiador, y también del artista, es descu-

brir los hechos significativos, expresivos de una ley; los que en la confusa masa de los fenómenos constituyen puntos de referencia y pueden enlazarse por una línea, formar un dibujo, una figura, un sistema. La ciencia y la historia, que nos dan como el esqueleto de la realidad, descansan en suma en sus líneas esenciales, sobre *un pequeño número de hechos* elegidos con cuidado y, como decíamos antes, *expresivos*. Esos hechos, en la ciencia, expresan leyes puramente objetivas; en la historia, leyes psicológicas y humanas. El arte se funda en menos hechos aún, y su objeto es acumular, en el fragmento más corto del espacio o del tiempo, el mayor número de hechos significativos. Hay frecuentemente más acciones y pensamientos decisivos en un drama que dura veinticuatro horas y se desarrolla en una habitación de diez metros cuadrados, que en toda una vida humana. El arte es, pues, una condensación de la realidad; nos presenta siempre la máquina humana bajo una presión más alta. Trata de representarnos más vida aún que la que hay en la vida vivida por nosotros. El arte es vida concentrada, que sufre en esa concentración las diferencias del carácter de los genios. El mundo del arte es siempre de color más brillante que el de la vida; el oro y la púrpura dominan en él con las imágenes sangrientas o, al contrario, tranquilizadoras, extraordinariamente dulces. Suponed un universo creado por mariposas: no estará poblado sino por objetos de color vivo, estará iluminado tan sólo por rayos anaranjados o rojos; así hacen los poetas.

De todos modos, el arte no es sólo un conjunto de hechos *significativos*; es, ante todo, un conjunto de medios *suggestivos*. Lo que dice toma frecuentemente el principal va-



lor de lo que no dice, pero sugiere, hace pensar y sentir. El gran arte es el arte evocador, que obra por sugestión. El objeto del arte, en efecto, es producir emociones simpáticas, y para eso, no representarnos puros objetos de sensaciones o de pensamientos, por medio de hechos significativos, pero sí evocar objetos de afecto, sujetos *vivos* con los cuales podamos formar sociedad.

Todas las reglas que conciernen a este nuevo objeto del arte conducen a determinar en qué condiciones se produce la emoción simpática o antipática. El fin último del arte es siempre provocar la simpatía; la antipatía no puede ser sino transitoria, incompleta; destinada a reanimar el interés por medio del contraste, a excitar sentimientos de piedad hacia los personajes que se distinguen por despertar sentimientos de temor y hasta de horror. En suma, no podemos sentir una antipatía definitiva y absoluta hacia ningún ser viviente. Poco importa, pues, en el fondo, que un ser sea hermoso con tal que se le haga simpático. El amor lleva consigo la belleza. La vibración del corazón es como la de la luz: se comunica por todo el contorno; producid en mí la emoción; esa emoción, pasando a mi mirada, irradiando después al exterior, se transformará a mis ojos en belleza.

La primera condición para que un personaje sea simpático, es evidentemente que viva. La vida, aun siendo la de un ser inferior, nos interesa siempre por lo mismo que es vida. La segunda condición es que ese personaje esté animado de sentimientos que podamos comprender y que sean poderosos en nosotros mismos. Sentado esto, puede suceder que un personaje antipático por sus sentimientos y sus acciones, pero dotado de una vida intensa,

nos arrastre por esa misma intensidad de vida, a pesar de nuestra natural repulsión. Inversamente, la simpatía que sentimos hacia un personaje dominado por nuestros propios sentimientos o por los que nos parecen más dignos de sentirse, puede darle a nuestros ojos una vida que no posee realmente en la obra de arte y excitar nuestra admiración aun cuando el artista no hubiese sabido representar bien la vida. Así se explica el éxito de ciertas novelas que, después de haber parecido verdaderas obras maestras a sus contemporáneos —cuyas tendencias, cualidades o defectos representaban, exagerándolos tal vez—, parecen después frías, falsas y aun desprovistas de vida.

El personaje más universalmente simpático es el que vive la vida una y eterna de los seres, aquel que se apoya sobre el viejo fondo humano, y alzándose sobre esa base inmutable, se eleva a los pensamientos más altos, que la humanidad alcanza tan sólo en sus horas de entusiasmo y de heroísmo. Pero es preciso que eso sea un arranque del corazón y del sentimiento, no un juego de la inteligencia. El personaje que tan sólo razona y no siente no sabría conmovernos; vemos bien que su superioridad no descansa sobre nada profundo y orgánico, sentimos que no vive sus ideas. Se puede añadir aún que, según los datos actuales de la ciencia, lo consciente no es todo y es frecuentemente superficial; así lo inconsciente debe estar presente y dejarse sentir en la obra de arte allí donde exista en la realidad, si quiere darse la impresión de la vida. El encanto de las narraciones populares proviene tal vez de que en ellas los humildes nos aparecen sencillos y casi inconscientes en su heroísmo o en su fidelidad, como en su vida de cada día; espontáneos, en una palabra, y since-

ros. La sinceridad es el principio de toda emoción, de toda simpatía, de toda vida, porque es la forma proyectada por el fondo en virtud de un desarrollo natural, que va de dentro a fuera, de lo inconsciente a lo consciente. Todo lo que es pura combinación artificial, puro mecanismo, es una negación de la vida, de la espontaneidad, de la sinceridad misma. Es necesario, pues, que la obra de arte ofrezca la apariencia de la espontaneidad, que el genio parezca así completamente espontáneo, en fin, que los seres que crea y anima con su vida tengan esa misma espontaneidad, esa sinceridad de expresión, en el mal como en el bien, que hace que lo antipático mismo pase en parte a ser simpático al convertirse en una verdad viviente, que parece decirnos: soy lo que soy y tal como soy tal aparezco.

La vida por eso mismo, es la *individualidad*: no se simpatiza sino con aquello que es o parece ser individual; de ahí, para el arte, la absoluta necesidad, al mismo tiempo que la dificultad de dar a sus creaciones el sello de la *individualización*. Leonardo de Vinci aconseja a los pintores recoger las diversas expresiones de fisonomía, que la casualidad pone ante sus ojos; más tarde podrán referirlas al rostro forzosamente indiferente del modelo; habrán tomado de este modo la verdad sobre el hecho. El consejo es, sin duda, bueno para las expresiones poco complicadas, las de los seres y de los rostros vulgares. Muy probablemente un hombre del pueblo, en presencia de un peligro dado, tendrá una expresión que otro hombre del pueblo en presencia del mismo peligro reproducirá. Pero cuando se trata de un ser verdaderamente inteligente y superior, dueño de una individualidad verdadera, no podría tratarse

de darle la expresión de otro, la del vulgo; la de todos, pues tiene su expresión propia, completamente personal, que conservará en todas partes y siempre, de cualquier naturaleza que sean las circunstancias y las emociones. Aun representando un ser menos complejo y más sencillo, es necesario —y Leonardo de Vinci no lo ignoraba— darle una fisonomía individual, recogiendo, si es necesario, de todas partes los rasgos de esa fisonomía.

No obstante, lo que sólo fuere individual y no expresase nada típico no podría producir un interés duradero. El arte, que en definitiva trata de hacernos simpatizar con los individuos que nos representa, se dirige así a los lados sociales de nuestro ser; debe, pues, también representarnos sus personajes por sus lados sociales; el héroe en literatura es ante todo un ser social; sea que defienda, sea que ataque a la sociedad, es por sus puntos de contacto con ella por donde más nos interesa.

Los grandes tipos creados por los autores dramáticos y los novelistas de primer orden, y que podrían llamarse las grandes individualidades del reino del arte, son a la vez profundamente *reales* y sin embargo *simbólicos*. A la reunión de estas dos ventajas deben su importancia en la historia literaria. Existe un gran número de caracteres tomados del vivo perfectamente reales, que sin embargo no ejercerán jamás un influjo notable en la literatura; ¿por qué? Porque no son sino fragmentos desprendidos de lo real, que no tienen nada simbólico, que no son la expresión viviente de alguna idea general y por lo mismo de una realidad más amplia. No basta pintarnos un *individuo*, es necesario pintarnos una *individualidad*, en realidad sobresaliente; es decir, la concentración en un ser de los

rasgos dominantes de una época, de un país, en fin; de todo un grupo de otros seres. Los personajes creados por Shakespeare son simbólicos al mismo tiempo que reales; hasta más de uno, como Hamlet, es, sobre todo, simbólico; y Hamlet encierra, sin embargo, aún bastante realidad humana para que cada uno de nosotros pueda encontrar en él algo de sí. Lo mismo sucede con el Alceste, de Molière; el Fausto y el Werter, de Göethe; el Baltasar Claëtz, de Balzac; son individuos engrandecidos hasta ser *tipos*.

Es necesario distinguir desde luego, entre esos tipos humanos, dos categorías. Los unos, muy complejos, como todos los que acabamos de citar, son intelectuales al mismo tiempo que morales; resumen y sistematizan la situación filosófica de toda una época ante la vida y el destino. Los otros, más estrechos y puramente morales, personifican virtudes o vicios, como el Otelo o el Yago, de Shakespeare; la Fedra, de Racine; la Cleopatra, de Corneille; Harpagón o Tartufe, Grandet o el tío Goriot. Los primeros, que son, por decirlo así, tipos *filosóficos*, son tal vez de un orden superior, como todo lo que es más complejo.

En fin, existen tipos propiamente sociales, que representan el hombre de una época, en una sociedad dada. Pero las condiciones de la sociedad humana son de dos clases: hay algunas eternas, que se encuentran realizadas aun en las sociedades más salvajes; existen otras convencionales, que sólo se encuentran en una nación determinada en tal momento de su historia. Lo que hace que sea tan difícil establecer reglas fijas en la crítica del arte, es que el objeto supremo del arte no es fijo; la vida social está en

constante evolución; no sabemos jamás seguramente lo que será mañana la humanidad.

Para hallar lo durable en el arte, Nisard y Saint-Marc Girardin han propuesto este expediente: buscar lo general; en la literatura, dicen, sólo son reales los sentimientos más generales. Por desgracia, los sentimientos no pueden abstraerse del individuo que siente. Lo que precisamente distingue el sentimiento de la pura idea, que no es el objeto del arte, es que en el sentimiento hay siempre una parte muy grande de individualidad. Lo *concreto*, sin lo cual el arte en suma no puede existir, es, también, lo *particular*. El estilo es el hombre mismo, y por consecuencia, el individuo; añádase que es al mismo tiempo la sociedad presente a este individuo; es el conjunto de las imperceptibles modificaciones que produce en el sentimiento personal el influjo de toda una época, es el «siglo», que necesariamente pasa. Cómo no sonreirse cuando oímos llamar a Virginia «esa virtuosa señorita», y no obstante, ese lenguaje ha sido real y sincero hace cien años.

Existe, sin duda, en el fondo de todo individuo, como en el de toda época, un núcleo de sensaciones vivas y de sentimientos espontáneos que es común a todos los demás individuos y a todas las demás épocas; es el fondo de toda existencia; es el lugar y el momento en que, siendo lo más posible uno mismo, se siente uno pasar a ser otro, en que se percibe en el propio corazón la pulsación profunda e inmortal de la vida. Pero ese centro en que el individuo se confunde con la humanidad eterna, no es sino un punto de la vida mental; no puede constituir el objeto único del arte. No se ha alcanzado, además, sino por la poesía lírica.

Y notemos que los grandes poetas líricos, como los de los Vedas y de la Biblia, han envejecido menos que los otros. La poesía dramática o épica descansa mucho más sobre convenciones sociales.

Por el contrario, no hay género que pase más de prisa que la elocuencia. En todo orador hay algo del actor y del retórico, es decir, una importante parte de efímero. El profundo efecto de un trozo elocuente no sobrevive a su siglo o al siguiente. A distancia vemos demasiado todos los artificios de los grandes oradores; no serían ya capaces de arrastrarnos y de cautivarnos. De Demóstenes, de Cicerón, de Mirabeau no quedan sino movimientos, palabras espontáneas, gritos de pasión como el de Demóstenes después de Queronea: «No, atenienses, no habéis desmayado.» Casi todo el resto ha pasado. Era desde luego su poca duración lo que Platón y Sócrates reprochaban ya al género oratorio; por su naturaleza misma, en efecto, encierra algo de pasajero, de convencional y de frágil; está hecho para la causa del momento.

La desdicha está en que la parte de convencional va aumentando en la sociedad a medida que se complica y que todo deja de reducirse a relaciones puramente animales. Lo *convencional*, que se refiere a lo voluntario, es uno de los caracteres distintivos del progreso social; lo puramente *natural*, no se encuentra sino en las sociedades animales. Así, pues, cuanto más un autor desea pintar el hombre complejo de nuestra sociedad, tanto más ha de resignarse a que ese ser complejo cambie al cabo de pocos años y no se reconozca ya en el retrato que de él haya hecho.

Pueden dividirse las convenciones en dos especies:

1.º, las de la vida social misma; 2.º, las del arte, que con frecuencia son las consecuencias mismas de las de la vida. Por ejemplo, los convenios y las abstracciones en que se funda el arte clásico del siglo diez y siete formaban parte en cierto modo de las realidades de la vida de entonces. La existencia, en el reinado de Luis XIV, había adquirido algo de general, de regular y de fría, que hace que el arte de esa época, como lo hace ver Taine, representaba aún modelos vivientes en el momento mismo en que parece mostrarnos marionetas. Es preciso, para comprender ese arte, trasladarse a esa época, readaptarse a aquel medio social ficticio, despojarse de su yo moderno; todo el mundo no lo hace de buen grado. De igual modo la crudeza de expresión que caracteriza el arte contemporáneo, responde a cierto estado social caracterizado por el advenimiento de los conocimientos positivos en que cada cual está tan engreído en ese saber incipiente, que al exponerlo busca la palabra más contundente y más violenta, la definición más precisa al mismo tiempo que la visión brutal de los objetos (1). Esa brutalidad tiene su parte de convencionalismo, como la generalidad y lo vago de los siglos precedentes. Además, el advenimiento de la democracia y de las nuevas «capas sociales» se deja sentir en el arte como en todas las demás manifestaciones de la vida social.

Como lo ha hecho notar Balzac, existe en el seno de la humanidad, como de la animalidad misma, una diversidad de especies, y el artista las reproduce todas; pero entre

---

(1) El estilo de M. Zola y de sus adeptos, por ejemplo, es, a la vez, abstracto, como un análisis filosófico, y material, como una anatomía médica.



esas especies las hay que son más o menos susceptibles de duración, otras que deben extinguirse de la noche a la mañana. El amante de 1830, por ejemplo, o el tísico de 1820, es una especie que ha desaparecido; nos es preciso hoy, para comprender los tipos de otro tiempo, investigaciones análogas a las del sabio desenterrando fósiles. Todo arte se funda en costumbres; el arte ficticio, sobre costumbres ficticias y transitorias, sobre modas; el arte duradero, sobre costumbres constitutivas del ser.

Lejos de disminuir en la humanidad y en las artes, la parte del *convencionalismo* podrá más bien aumentar cada día. Solamente que hay convenciones más o menos irracionales. Las modas existirán siempre para el estilo, ese «vestido del pensamiento», como para los vestidos humanos; pero existen modas más o menos absurdas, por ejemplo, las pelucas del tiempo de Luis XIV o los anillos que llevan en la nariz los salvajes. La humanidad puede deshacerse un día por completo de esas modas risibles; puede también deshacerse de ciertas afectaciones del estilo; puede hacer consistir el convencionalismo en formas cada vez menos separadas de lenguaje más sencillo, es decir, del signo espontáneo y casi reflejo del pensamiento. Puede concebirse una riqueza extrema en la expresión, relacionada con una extrema ingeniosidad en las invenciones y los convencionalismos del estilo, que no obstante no se separese demasiado de la verdad sencilla. Todo el progreso de la sociedad humana tiene por ideal una complejidad creciente que coincide con una creciente centralización; un infinito relacionado a un mismo punto móvil, que es la vida.

Después de todo, el poeta o el artista que ha consegui-

do gustar un momento, aun cuando no fuese más que a una sola persona, no ha faltado a su fin *por completo*, puesto que ha representado una forma de la vida capaz de encontrar un eco de simpatía en un ser viviente, pero lo difícil es agradar a un gran número de seres vivientes, es decir, llegar a una forma más profunda y más duradera de la vida; y lo más difícil es agradar, sobre todo, a los mejores entre los seres existentes.

El medio, para el arte, de librarse de lo que hay de fugitivo en lo convencional es la *espontaneidad del sentimiento individual*, aun cuando ese sentimiento se desarrolle bajo el influjo de los pensamientos más reflejos y más impersonales. Un sentimiento intenso unido a ideas cada vez más complejas y más filosóficas; en ese sentido es en el que va el progreso general del pensamiento humano y también el del arte humano. Añadamos que el carácter de un sentimiento espontáneo e intenso es un lenguaje sencillo; la emoción más viva es la que se traduce por el gesto más próximo al reflejo y por la palabra más vecina al grito, el que se encuentra próximamente en todas las lenguas humanas. Por eso el sentido más profundo pertenece en poesía a la palabra más sencilla; pero esa sencillez del lenguaje conmovido no impide en manera alguna la riqueza y la complejidad infinita del pensamiento que en él se condensa. El pensamiento puede llegar a ser *vital* en cierto modo, y lo sencillo puede tan sólo significar un grado superior en la elaboración de lo complejo; es la fina gota de agua que cae de la nube y que ha necesitado, para formarse, todas las profundidades del cielo y del mar.

¿Qué más sencillo que el vestido de la Polimnia del

Loure? Nada de bordados ni de adornos: un peplum cubriendo el cuerpo de la diosa; pero ese vestido formado por infinitos pliegues, cada uno de los cuales tiene una gracia que le es propia y que no obstante se confunde con la gracia misma de los miembros divinos; esa infinita variedad dentro de la sencillez, es el ideal del estilo. Desgraciadamente, es tan difícil permanecer mucho tiempo en lo sencillo y lo natural como en lo sublime. El gran artista, sencillo hasta en sus profundidades, es aquel que guarda ante el mundo cierta novedad de corazón y como una eterna frescura de sensación. Por su poder para romper las asociaciones triviales y comunes, que para los demás hombres encierran los fenómenos en un número de moldes hechos de antemano, semeja al niño que empieza la vida y que experimenta la vaga estupefacción de la existencia recién nacida. Empezar siempre a vivir de nuevo, tal sería el ideal del artista: se trata de recobrar, por la fuerza del pensamiento reflejo, la inconsciente ingenuidad del niño.

---



## CAPÍTULO V

EL REALISMO.—LA VULGARIDAD Y LOS MEDIOS DE EVITARLA

I. *El idealismo y el realismo.*—Que hay varias estéticas y cómo pueden reducirse a la unidad.—Falso idealismo y falso realismo.—Función de lo feo y de lo disonante en el arte.—Lo convencional en la sociedad y en el arte.

II. *Distinción entre el realismo y la vulgaridad.*—Peligro que debe evitarse.

III. *Medios de evitar la vulgaridad.*—*Vuelta de los acontecimientos al pasado.*—Estética del recuerdo.—Lo histórico.—Lo antiguo.

IV. *Desplazamiento en el espacio e invención de los medios.*—Efectos sobre la imaginación del desplazamiento de los objetos en el espacio.—El sentimiento de la naturaleza y lo pintoresco.

V. *La descripción y la animación simpática de la naturaleza.*—Regla y ejemplos de la descripción simpática. Del abuso de las descripciones.

### I

EL IDEALISMO Y EL REALISMO

I. Existe una analogía entre los principios verdaderos de la moral que siguen las transformaciones mismas

de la sociedad, y los principios igualmente variables de la estética. No hay creencia humana a la que no corresponda una concepción particular de la vida; no hay concepción particular de la vida a la que no corresponda una forma particular del arte. La estética está así dominada y dirigida, y frecuentemente más aún que la conducta, por las creencias morales, sociales, religiosas — pues el estilo, como el acento de la voz, es más espontáneo que la acción. Las creencias no son en sí mismas, en la mayor parte de los casos, sino formas múltiples de la esperanza en un mejoramiento de la vida individual y social, o en otra vida mejor en otro mundo; y ¿cómo reprochar a la esperanza el tener variadas formas, el ser hábil en transformarse incesantemente, arrastrando en sus transformaciones todo el arte humano? Así, pues, hay más de una religión, más de una moral, más de una política, y también más de una estética. El ideal y lo posible son el terreno de los ensueños más multiformes.

Las dos formas esenciales de la estética, como de la moral, son el idealismo y el naturalismo. En nuestra opinión puede reducirse a la unidad. En nuestros estudios acerca de la moral, hemos buscado un principio de realidad y de ideal a la vez capaz de hacerse a sí mismo su ley y desarrollarse incesantemente: la *vida* más *intensa* es a la vez la más *expansiva*; por consecuencia, la más fecunda para sí misma y para las demás, la más social y la más individual (1). Es difícil discutir que el mismo principio sea propio para reducir a la unidad las dos estéticas, idealista

---

(1) Véase nuestro *Bosquejo de una moral sin obligación ni sanción*.

y realista. El arte verdadero es, en nuestra opinión, el que nos da *el sentimiento inmediato de la vida más intensa y más expansiva a la vez, la más individual y la más social*. Y de ahí se deriva su moralidad real, profunda, definitiva, que no es indudablemente la misma que la de un tratado de moral o de un catecismo.

Las diversas estéticas responden a tendencias diversas de nuestra naturaleza, que no pueden sacrificarse una a otra. Rabelais se complacía en la lectura de Platón como en la de Epicuro, tal vez más. El Eclesiastés tiene su género de belleza como Isaías. Lucrecio puede ser leído lo mismo antes que después de la *Imitación*. Diderot no estorba a *Pablo y Virginia*. M. Zola, que ha maltratado un día a Renan, no nos impide admirar simultáneamente el poeta del *Jesús-Ariel* y el de la trágica y grosera familia de los Maheu.

En literatura, como en filosofía, ni el realismo tomado aparte es verdad, ni el idealismo en igual caso. Cada uno de ellos expresa un lado de la vida humana, que en muchos seres humanos puede llegar a ser dominante, casi exclusivo, y que tiene el derecho de animar también más o menos exclusivamente ciertas obras de arte. Sobre la catedral de Milán, entre las once mil estatuas que cubren la extensa cúpula como un pueblo de piedra, los serafines parecen vivos al lado de las gorgonas, que parecen a su vez existentes y casi dotadas de movimiento; ángeles y animales tienen su puesto marcado por igual en el edificio, en la sociedad de las criaturas del arte, que no es sino la imagen de nuestras sociedades humanas; el transeúnte no les pide sino una sola cosa a todas; bajo el sol que ilumina su mármol pulimentado como una carne, el parecer vivir.

Moïse, pour l'autel cherchait un statuaire;  
 Dieu dit: «Il en faut deux»; et dans le sanctuaire  
 Conduisit Oliab avec Béliséel:  
 L'un sculptait l'idéal et l'autre le réel (1).

Los tipos trazados por los escritores idealistas o realistas son todos diversamente hermosos, en la proporción en que viven; la vida, lo hemos visto, es el único principio y la verdadera medida de la belleza. La vida inferior, vegetativa o bestial, será menos hermosa que la vida superior, moral o intelectual; pero digámoslo una vez más; lo que importa es la vida, y más vale hacer vivir ante nuestros ojos un monstruo, a pesar del carácter inestable y provisional de toda monstruosidad en la naturaleza, que representarnos una figura muerta del ideal, un compuesto de líneas abstractas como las de un triángulo o de un exágono. El materialismo demasiado exclusivo en el arte, puede ser un indicio de impotencia; pero un idealismo demasiado vago y excesivamente convencional es peor que una impotencia; es una detención a mitad de camino, es un error de dirección, un contrasentido, una verdadera traición a la belleza.

Todo arte es un esfuerzo para reproducir perfeccionando. El arte primitivo trataba de embellecer la realidad y la falseaba frecuentemente; el arte moderno trata de profundizarla. En tanto que los anatómicos de hoy emplean en sus láminas la fotografía directa o el fotograbado, as-

(1) Moisés, para el altar, buscaba un estatuario;  
 Dios dijo: «Hacen falta dos»; y al santuario  
 Condujo a Oliab con Beliseo:  
 Uno esculpía el ideal y el otro lo real.



pirando a la más escrupulosa exactitud en la reproducción de la naturaleza, los anatómicos de los siglos diez y seis, diez y siete y hasta diez y ocho — que eran, no obstante, sabios y no artistas—no pensaban en sus dibujos sino en el poco más o menos, ofreciendo un efecto estético y una simetría superficial; figuraban arterias, venas, orificios donde para el aspecto general les pareció así más conveniente. Sobre todo, en el cerebro es donde se ejercía esa fantasía; creían ingenuamente que la disposición de las circunvoluciones del cuerpo calloso, de los ventrículos, dependía de una especie de casualidad; creían ingenuamente poder corregir la naturaleza, porque, en su ignorancia, no sospechaban el determinismo profundo que enlaza todas las cosas, que hace que un simple pormenor tenga a veces el precio de un mundo, y que, cambiar la curva de una circunvolución cerebral, es modificar toda la dirección de una vida humana. La estética de la naturaleza no está en tal o cual figura particular, en tal o cual dibujo particular, sino en la relación de todos los dibujos y de todas las figuras de las cosas; y por esto es por lo que tal corrección de pormenor puede ser una deformación monstruosa con relación al todo; no hay que parecerse a un dibujante que quisiera rectificar y simplificar las ramificaciones sin número del cerebro de un Cuvier, con objeto de producir mejor efecto a la vista.

Lo bello no ha sido jamás absolutamente lo *simple*, sino lo *complejo simplificado*; ha consistido siempre en alguna fórmula luminosa que encierre bajo términos familiares y profundos ideas o imágenes muy variadas; por un completo error es por lo que el idealismo de los malos escritores clásicos ha hecho consistir lo bello en el pequeño

número y la pobreza de las ideas o de las imágenes en la rigidez de las líneas, en la simetría exagerada, en la alteración de todas las curvas y sinuosidades de la naturaleza.

«El ideal, ha dicho justamente Amiel, no debe colocarse a tal nivel sobre lo real, que tiene la incomparable ventaja de existir.» El artista y el novelista deben, como el moralista, tener en cuenta esta frase. El ideal no vale, en el arte, sino en tanto que es real, que llega a serlo o se hace: lo posible no es sino lo real en trabajo; pero no hay ideal fuera de lo posible. El ideal, como añade Amiel, es la voz que dice «¡No!», a las cosas y a los seres, como Me-fistófeles:—«¡No!, no estás aún acabado, no eres completo, no eres perfecto, no eres el último término de tu propia evolución»—; pero, añadiremos, es preciso también que lo real no pueda negar su asentimiento al ideal mismo y decirle:—«No, no te conozco; no, porque me eres indiferente, siéndome extraño; no, porque eres falso.»—Es, pues, necesario que el ideal y lo real se penetren mutuamente, uno a otro, y se resuelvan en el fondo en dos afirmaciones correlativas.

Conocido es el verso de Musset:

Malgré nous, vers le ciel il faut lever les yeux (1).

Podría esto ser la fórmula de la estética idealista. M. Zola nos da una completamente contraria: uno de los héroes, en el cual él se personifica, habla de literatura un día de verano en el campo, recostado en el césped. «Se echó de espaldas, extendió el brazo sobre la hierba, pareció

---

(1) A pesar nuestro, hacia el cielo hay que levantar los ojos.

querer penetrar en la tierra», riendo, bromeando primero, para terminar por este grito de ardiente convicción: «¡Ah!, tierra buena, acógeme; tú que eres la madre común, el único manantial de vida. ¡Tú, la eterna, la inmortal, en la que circula el alma del mundo, esa savia distribuída hasta en las piedras, y que hace de los árboles nuestros hermanos mayores inmóviles!... Sí, quiero perderme en ti; tú eres lo que aquí siento, bajo mis miembros, estrechándome e inflamándome; tú sola serás en mi obra como la fuerza primera, el medio y el fin, el arca inmensa en la cual todas las cosas se animan con el aliento de todos los seres!... ¡No es tonto que cada uno de nosotros tenga un alma cuando hay esa gran alma!...» Volver a la tierra mientras otros sueñan en subir al cielo, he aquí las dos opuestas concepciones del arte y de la vida; pero esa oposición es tan convencional como la del nadir y del cénit, colocados ambos en la prolongación de la misma línea. Aquel que perfora la tierra hasta suficiente profundidad acaba por encontrar de nuevo el cielo. Los naturalistas modernos quieren, como el gran naturalista antiguo Lucrecio, no adorar sino la diosa de la fecundidad terrestre, mezclar en un mismo culto las imágenes simbólicas de Venus y de Cibele; pero Cibele, para sus primitivos adoradores, era inseparable de Urano; nosotros también debemos recordar que la antigua diosa está envuelta y fecundada por el cielo, perdida en él, y que la tierra ha menester para su marcha progresiva de ser arrastrada sobre las ondas del sutil éter; elevada en todos los movimientos invisibles de ese Dios, a la vez tan próximo y tan lejano.

«Tan sólo aspiro, decía a su vez Jorge Elliot, a repre-

sentar fielmente los hombres y las cosas que se reflejan en mi espíritu; me creo en el deber de mostraros ese reflejo tal como está en mí, con igual sinceridad que si me encontrase sobre el banco de los *testigos*, haciendo mi *declaración bajo juramento*.» Sí, sin duda, el artista es un testigo de la naturaleza, y la primera obligación de un testigo es la veracidad. Solamente el artista no debe contentarse con ver y contar el hecho bruto, el fenómeno separado del grupo que le sirve de marco; debe, en todo caso, si no hacernos descubrir la causa por una serie de razonamientos abstractos, por lo menos hacérnosla *sentir*, como bajo una superficie vibrante se siente el oculto origen de esas vibraciones, el calor y el principio interno del movimiento. El artista es tanto más grande cuantas más cosas nos hace adivinar bajo cada palabra que nos pronuncie, bajo cada objeto que nos enseña. En la vida real, si hay una parte poética, hay también una parte mecánica de la que no hacemos caso nosotros mismos. Toda cosa o toda acción presenta necesariamente dos aspectos: el primero, móvil y variable, incesantemente nuevo bajo la luz que le ilumina, produce la ilusión de la vida: es la expresión, la poesía de las cosas y también su interés; ese tan sólo sobresale para nosotros. En cuanto al segundo, completamente mecánico, por consecuencia, siempre el mismo, no tiene nada que atraiga, ni sobre todo que captive nuestra atención; es una necesidad y nada más; deja, por decirlo así, de ser visto a fuerza de ser conocido. Reproducís la parte mecánica y prosaica de la existencia, que nosotros mismos hemos olvidado; describís las piedras del camino que nosotros no hemos visto; ponéis de relieve lo llano y monótono de la vida, todo aquello que se ha con-

fundido y perdido en nuestro recuerdo, todo lo que no ha formado parte verdadera de nuestra misma vida; en una palabra, queréis interesarnos por lo que no nos ha interesado y por lo que no es interesante. Mostradme antes lo mutable y lo nuevo de la vida, lo que se desprende, conmueve y hace vivir en realidad. Si las piedras del camino no han chocado con el pie, ni comunicado al camino recorrido particularidad alguna; en una palabra, si en nada han modificado los pensamientos y el humor del transeúnte, ¿por qué mencionarlas? A menos que no sea precisamente para probar que a pesar suyo el caminante ha sido afectado, o bien que el ser obstáculo o no a la marcha no es el único interés que puedan presentar las piedras halladas bajo sus pies. Las cosas valen, pues, tan sólo por su significación. Si han revestido para vosotros una expresión cualquiera, si os han hecho pensar o sentir, entonces hablad. Pero si es para hacer una enumeración falta de sentido, de la cual no debe desprenderse ninguna impresión verdadera, si es el fastidioso placer de ver por ver, no para comprender y sentir, más vale dejar en la sombra lo que no merece salir de ella o tal vez lo que no se ha sabido sacar a la luz. Pues, en el fondo, la justificación del realismo es que todo habla y que todo merece ser escuchado: lo difícil es saber oír. Y lo *real* está lejos de ser siempre entendido, contenido, expresado sobre todo en un realismo exagerado.

La primera condición del artista es la de *ver* — sí, pero no es la única—. «Muchas gentes no *ven*, dice Th. Gautier. Por ejemplo, de veinticinco personas que entran aquí, no hay tres que distingan el color del papel. Mirad, ahí está X; no verá si esta mesa es redonda o cuadra-

da... Todo mi valor es que soy un hombre para el cual *el mundo visible existe.*» Perfectamente, para un corredor de comercio el mundo visible existe también, y la tapicería, y la mesa redonda o cuadrada. Lo importante es el punto de vista personal desde el cual se mira, el ángulo bajo el cual el mundo visible aparece y, forzoso es decirlo, la manera según la cual lo *invisible* que cada uno lleva en si se une a lo visible. Los ojos son grandes preguntones; interrogan a cada cosa: ¿Qué eres? ¿Qué vas a decirme, vetusto árbol inclinado sobre esa choza? ¿Pequeño tiesto olvidado sobre esa ventana? Pido historia a todo lo que veo. Lo que más me cautiva en cada ser, es lo que sobresale del preciso momento en que le hallo, lo que me vuelve al pasado y al futuro, lo que me introduce en su vida propia. El gran arte consiste en alcanzar y devolver el *espíritu de las cosas*, en decir lo que relaciona al individuo con el todo y cada porción del instante al tiempo entero.

La obra de arte consiste, pues, mucho menos en la minuciosa reproducción del montón de imágenes que acosan nuestra vista, que en la *perspectiva* introducida en esas imágenes. Ser artista es ver según una *perspectiva*, y en consecuencia tener un centro de perspectiva interior y original, no estar colocado en el mismo punto que el primer llegado para considerar las cosas. Jorge Elliot mismo ha escrito: «En verdad, no hay un solo *retrato* en *Adam Bede*, sino solamente las sugerencias de la experiencia dispuesta en *nuevas combinaciones.*» Lo que es cierto de Jorge Elliot, genio de segundo orden para la invención y la composición, lo será aún más para los grandes genios literarios o artísticos. No hay en sus obras un solo *retrato*, una sola *copia* exacta de un individuo real existente bajo

sus ojos. Aun cuando se han inspirado en tipos reales, los han transfigurado siempre más o menos añadiendo rasgos *significativos y sugestivos*; el genio rehace siempre más o menos la naturaleza, la enriquece, la desarrolla. Y ese desarrollo tiene lugar, lo más frecuentemente, en el sentido de la lógica, pues el espíritu humano, siendo más consciente y más reflejo que la naturaleza, es también más razonado, más sistemático. Se puede no darse enteramente cuenta de sí a sí mismo, pero agrada comprender y reducir a la unidad las acciones o los pensamientos de un personaje representado en una obra de arte; y de hecho todos los grandes tipos dramáticos, fuera de ciertas rarezas intencionadas en Hamlet, son caracteres bien definidos, verdaderas doctrinas vivientes.

Siendo su *yo*, el centro natural de perspectiva para todo hombre, su serie de estados de conciencia—y refiriéndose el yo a un sistema de ideas y de imágenes asociadas entre sí de cierto modo — se deduce que ver un objeto es hacer entrar la imagen de ese objeto en un sistema particular de asociaciones, envolverle en un torbellino de imágenes y de ideas. Si ese torbellino interior, que no es sino el yo del artista, es bastante poderoso, bastante amplio y luminoso, todo lo que por él sea arrastrado será penetrado de movimiento y de luz. Por el contrario, un alma vulgar tendrá un ojo vulgar y un arte trivial. Cada observador lleva así consigo y en sí algo del mundo que observa, como un astro atrae a sí todo el polvo planetario que encuentra en su camino por el espacio. *Quot capita, tot astra*. En esa gravitación interna, cada objeto ocupa un puesto distinto, según la riqueza del sistema de ideas a que se adapta. El más grande en apariencia puede pasar

a ser el más mezquino, y el más mezquino el más grande; los últimos cambian su puesto con los primeros.

Representar el mundo o la humanidad de un modo estético no es, pues, reproducirlos pasivamente al azar de la sensación, sino coordinarlos con relación a un término fijo —el yo original del autor—, que debe ser a su vez, por otra parte, la miniatura más completa posible del mundo y de la humanidad. Si el yo del autor está constituido por un agrupamiento de ideas excepcional y raro, pero no bien unido y sistemático, si no tiene, en fin, nada del «microcosmos» completo, su arte podría extrañar (lo hermoso es lo extraño, decía Baudelaire), pero ese arte pasará de prisa. Porque lo sorprendente no permanece mucho tiempo como tal, sino a condición de hacer pensar mucho, es decir, de provocar una larga serie de reflexiones bien encadenadas, conducentes a una concepción *general* y más o menos sintética. Queréis «asombrarme»; comenzad por poseer ese don del asombro filosófico ante el universo que, según Platón, es el principio de la filosofía. Saber asombrarse es el carácter propio del pensador; saber asombrar a los demás y desconcertarlos por un momento es un arte de saltimbanqui. Lo que encanta sorprendiendo, lo que es realmente hermoso, no es toda novedad, sino la novedad de lo *verdadero*, y para percibir esto es menester tener un espíritu más o menos sintético, bien equilibrado, que parezca original, no como incompleto y anormal, sino por ser más completo que los demás, más en armonía con la realidad más profunda, capaz, por eso mismo, de revelárnosla bajo todos sus aspectos. Byron ha dicho:

Arc not the mountains, waves and skies a part  
Of me and of my soul, as I of them?



Y Bacon: *Ars est homo additus naturæ*. El artista entiende la naturaleza con medias palabras; o mejor, es ella misma la que se entiende en él. El arte expresa lo que la naturaleza tan sólo balbucea; le grita: «Esto es lo que querías decir.»

Ciertas estatuas antiguas, en los museos de Italia, están colocadas sobre pedestales; el guardián, a voluntad, los hace girar y las presenta bajo distintos aspectos, haciendo incidir la luz sobre tales o cuales partes y sumergiendo en la sombra las otras. Así obra el arte con respecto a la realidad. Si fuera posible superponer un objeto y la representación que de él nos da el *arte*, para ver si están perfectamente adaptados uno sobre otro, se percibiría que difieren siempre por algún lado; si el objeto y su representación fueran idénticos, matemáticamente conformes, el arte no existiría. Si, por otra parte, fueran en absoluto desemejantes e imposible el hacerlos coincidir de ningún modo, el arte hubiera fracasado igualmente. Es preciso que las dos imágenes coincidan, al menos por todos los puntos esenciales; pero es necesario que la representación del artista esté orientada de diferente modo, iluminada por una nueva luz. Un viajero me decía, en la cumbre de una montaña, en el momento en que despuntaba la aurora tras las extremidades de las primeras cimas: «Vais a asistir a una especie de creación.» Esa creación, por la luz de objetos que se veían completamente diferentes bajo rayos distintos, es la obra del arte.

La tendencia es también el escollo del realismo, es el ideal *cuantitativo* sustituyendo al ideal cualitativo, lo enorme reemplazando a lo correcto y a la belleza orde-

nada. Pero esto es falso realismo, puesto que en la realidad la cantidad y la intensidad no son todo; no habitamos un mundo de gigantes físicos o morales, de seres enormes, excesivos, violentos en todo y monstruosos. La cualidad tiene su papel en lo real.

No negamos por esto que la investigación de la intensidad no tenga en arte algo de legítima. En el arte, en efecto, la verdad de las imágenes sería poca cosa sin su misma intensidad. ¿Por qué debe preocuparse tanto el artista de la conformidad del mundo? ¿Dónde nos conduce con el mundo real? Es en parte porque las imágenes que nos suministra su fantasía pierden en intensidad desde el momento en que están para nosotros en abierta contradicción con lo posible.

Si lo falso debe ser excluído del arte, es, entre otras razones, porque nos es antipático y nos impide vibrar fuertemente bajo el influjo de las emociones que el artista quiere producirnos; lo inverosímil nos hace más o menos insensibles. A todo punto muerto en el tipo que nos presenta un novelista, por ejemplo, corresponde otro punto muerto en nuestra sensibilidad, que no puede entrar ya en comunión intensa de sentimientos con él. En la sensación, «esa alucinación verdadera», las imágenes, desde el momento en que tienen cierta fuerza, llevan consigo la creencia en su realidad; ver con fuerza suficiente es creer. Ciertos artistas poderosos saben evocar en nosotros imágenes bastante fuertes para producir, ver la convicción y parecer reales a pesar de sus desemejanzas con todas las imágenes reales hasta entonces conocidas por nosotros. Es un arte de alucinación, muy propio para gustar a los niños, a los pueblos en la infancia, y hasta en nuestros

días a las imaginaciones sobreexcitadas. Pero como, en suma, el lector de una novela o de un drama, el contemplador de una obra de arte no puede permanecer sino durante un instante muy fugitivo en la situación de un alucinado, como en todo espíritu bien equilibrado la razón predomina inmediatamente, se deduce que el arte moderno, para producir la convicción duradera, que es la medida misma de la fuerza de las imágenes, no tiene mejor medio que el de tomar sus imágenes en la realidad misma, organizarlas como las ve organizadas en la vida. Todas las artes que, como la elocuencia, tienen como fin último producir la convicción, no tienen, en suma, medio más sencillo para conseguirlo que ser verídicos; la más sincera elocuencia tiene siempre y en todas partes probabilidades de ser la más elevada. El verdadero realismo o, mejor dicho, la sinceridad en el arte, debe, pues, ir en aumento a medida que aumenta en el público del artista la capacidad para reflexionar, para razonar, para comprobar, en fin, la coherencia y el encadenamiento de las imágenes presentadas. La sinceridad en el arte crecerá, pues, necesariamente con el progreso del espíritu científico. El artista es sin duda libre de mentir, con tal que nadie se dé cuenta de ello; pero en nuestros días, en que en todo lector se despierta el espíritu crítico, la falsedad se hace visible inmediatamente y quita fuerza a las representaciones eyocadas. En nuestros días no se tolera la ficción sino cuando es simbólica, es decir, expresiva de una idea verdad. Lo que la verdad parece entonces perder en la forma, readquiere con ventaja en el fondo, y, si la fuerza de las imágenes puede resultar un poco alterada por una parte, queda aumentada por otra por la creencia

en la idea que se le hace expresar. Si ver con fuerza es creer, se puede decir, a la inversa, que creer fuertemente es casi ver. El poder del idealismo mismo, en literatura, existe bajo la condición de que no se apoye sobre un ideal ficticio, sino sobre alguna aspiración intensa y perdurable de nuestra naturaleza. En cuanto al realismo, su mérito es, buscando la intensidad en la realidad, producir una impresión de realidad más grande y, por lo tanto, de vida y de sinceridad. Porque, una vez más, la vida es la sinceridad misma; consiste en la radiación regular y continua de la actividad central a través de los órganos; tiene la veracidad de la luz. Vivir es obrar, es traducirse, expresarse, armonizar los órganos interiores y exteriores de sí mismo. La vida no miente, pues, y toda ficción, todo engaño es una especie de alteración pasajera introducida en la vida, de muerte parcial. Así, para hallar la vida, el escritor y el artista deben ante todo ser sinceros, expresarse por completo ellos mismos, no reservar nada de su vida íntima, sacrificarse al público indiferente como en tiempos pasados se sacrificaban por los dioses. Esa sinceridad de su emoción debe encontrarse en sus obras, y, para compensar lo que hay de insuficiente en la representación de la realidad, están obligados a aumentar la intensidad de esa representación en un justo término. Es éste, en suma, un medio de hacerla verosímil. Solamente, no confundamos un medio con un fin y no demos como final del arte un ideal *cuantitativo*. Sería hacerle malsano por una alteración del equilibrio natural a que el arte tiende ya demasiado por sí mismo.

En lo que a la *cualidad* se refiere, el arte se distribuye entre dos tendencias: la primera lleva al artista hacia las

armonías, las consonancias, hacia todo lo que agrada a los ojos o al oído; la segunda le induce a trasladar al dominio del arte la vida bajo todos sus aspectos, con sus cualidades opuestas, con todos sus choques y todas sus disonancias. La misión del genio es equilibrar estas dos tendencias. Pero los puntos en que este equilibrio se produce varían incesantemente, y gracias a eso, bajo el impulso del genio, el arte realiza incesantes progresos. Consisten estos progresos en introducir en el arte una cantidad siempre creciente de verdadera realidad y, por consecuencia, de *vida más intensa*. Bajo este aspecto el arte se hace cada vez más realista en el gran sentido de la palabra; es decir, que la emoción estética producida por los fenómenos de inducción moral y social de simpatía ocupa en él un puesto, cada día más importante, al lado de la emoción estética obtenida directamente por medio de la sensación o por el sentimiento elemental.

Nos hemos contentado demasiado hasta ahora con explicar el papel de las disonancias y de lo feo en el arte por la ley de contrastes, por la necesidad de sensaciones variadas para despertar la sensibilidad. Ciertamente es que un cielo siempre despejado cansaría; hacen falta nubes. De las nubes provienen los innumerables tintes, las infinitas coloraciones del cielo; sin el prisma de la nube, ¿qué sería un crepúsculo, un amanecer? La sombra es, pues, una amiga de la luz. Pero se ha empleado demasiado lo feo y lo disonante como simples condimentos en la preparación sabia de la obra de arte. No se formará jamás idea de toda la importancia de lo feo, de lo horrible inclusive, en el arte; no se explicará sobradamente la necesaria evolución del arte hacia el realismo bien entendido, que lleva

al artista a hacer cada vez más grande en su obra la parte de la naturaleza, tal cual es, del mismo modo que, en armonía, el músico hace siempre un empleo creciente de las disonancias, de los ritmos complejos, de todo lo que se acerca al tumulto de las cosas y de las pasiones.

Para juzgar del papel de las disonancias y fealdades en el arte, es preciso no considerarlas como puras *sensaciones*, sino como principios de sentimiento y medios de expresión. En la música moderna, el efecto profundo de las disonancias no se explica suficientemente sino por su valor expresivo. El dolor y esas emociones complejas que constituyen, por decirlo así, la penumbra de la alegría, no podrían reproducirse por medio de consonancias o ritmos regulares y sencillos. La vida es una lucha con innumerables alternativas, rozamientos, choques; la conciencia de la vida tiene como corolario necesario la conciencia de las resistencias vencidas; pero, como tan sólo podemos simpatizar y formar sociedad con seres vivientes; como tan sólo nos sentimos profundamente conmovidos por la representación de la vida individual o social, se deduce que cierta cantidad de pena y de disonancia entra como elemento esencial a formar parte del arte, por la misma razón que el esfuerzo es un elemento esencial de la vida. Las fealdades no son también sino una forma externa de las miserias y de las limitaciones inherentes a la vida. Lo perfecto de todo punto, lo impecable, no podía interesarnos, porque tendría siempre el defecto de no ser vivo en relación y en sociedad con nosotros. La vida, tal como la conocemos, en solidaridad con todas las demás vidas, en relación directa o indirecta con penalidades sin número, excluye por completo lo perfecto y lo absoluto. El arte moderno debe estar

fundado sobre la noción de lo imperfecto como la metafísica moderna sobre la de lo relativo.

El progreso del arte se mide en parte por el interés simpático que presta a los aspectos miserables de la vida, a todos los seres ínfimos, a las pequeñeces y a las deformidades. Es una extensión de la sociabilidad estética. Bajo este concepto, el arte sigue necesariamente el desarrollo de la ciencia, para la cual no hay nada pequeño, nada despreciable, y que extiende a toda la naturaleza el inmenso nivelamiento de sus leyes. Los primeros poemas y las primeras novelas han contado las aventuras de los dioses o de los reyes; en aquel tiempo, el héroe sobresaliente de todo drama debía forzosamente llevar la cabeza a los demás hombres. Hoy comprendemos que hay otra manera de ser grande: es ser profundamente alguien, no importa quién, el ser más humilde. Es, pues, sobre todo, por razones morales y sociales como debe explicarse—y regirse de igual modo — la introducción de lo feo en la obra de arte realista. En el dominio de la literatura es donde mejor se soporta esa introducción. Suponed que un arte fuese suficientemente poderoso para producir sensaciones olfatorias: estaría obligado a producir tan sólo sensaciones agradables; así sucede, en menor grado, para las artes que producen sensaciones visuales intensas; pueden incluso despertar, por asociación, un sin número de sensaciones olfatorias, táctiles, etc.; así, pues, estas artes están obligadas a ser mucho más reservadas en sus representaciones. Hay cosas que *chocan* a la vista, según la expresión vulgar; chocan aún más en la pintura que en la realidad, mientras que vistas bajo cierto ángulo pueden no chocar en literatura.

Pero aquellos que quieran *generalizar* la vista de las imperfecciones y las tendencias exclusivamente realistas en los artistas, no deberían olvidar este hecho, que sobre un millar de obras de arte es mucho decir seguramente que una sola tiene éxito, es digna de vivir y de ser contemplada. Así, pues, las novecientas noventa y nueve tentativas abortadas, que son el cortejo necesario de una obra maestra, resultan horribles con el método realista; son sencillamente medianas y decoloradas con el método clásico. De aquí una diferencia no despreciable. Lo feo puede ser transfigurado por el genio; pero la investigación o siquiera la tolerancia de lo feo mata al simple talento. Tersites es tal vez en el fondo, para el artista, un sujeto de estudio equivalente de Adonis; pero Tersites frustrado ofende a la vista, y Adonis frustrado ofrece aún, a falta de la vida, cierto encanto primitivo de líneas curvas, regulares, de contornos que son seguidos sin esfuerzo por la vista.

Es perfectamente admisible que la obra maestra de un salón de pinturas sea un mono; pero es triste el confirmar que el gesto impreso sobre el rostro de ese mono haya sido en modo alguno el tipo y el ideal secreto perseguido en la mayor parte de los cuadros o de las estatuas medianas del mismo salón: todos esos artistas han soñado con monos, no con hombres, al componer sus obras; antes había sonrisas convenidas y fijadas; hoy son contorsiones convenidas, gestos determinados. El realismo mal entendido hace el semitalento absolutamente intolerable.

Se ha repetido frecuentemente que el arte, al hacerse más realista, debía *materializarse*; no es exacto; el realis-



mo bien entendido no trata de influir sobre nosotros por medio de una sensación directamente agradable, y si despertando sentimientos simpáticos. Es sin duda menos abstracto y nos hace vibrar por completo, pero por eso mismo puede decirse que es menos sensual y que busca menos por sí misma el puro placer de la sensación. La parte de lo *material* y de lo *físico* en la obra de arte, es una cuestión delicada y difícil. Ruskin, el célebre crítico inglés, separa por completo la vida fisiológica de la vida interna; no sin razón, desde luego, no concede a un detalle anatómico perfectamente imitado el poder de producir la emoción. «Una lágrima, por ejemplo, dice, puede ser muy bien reproducida con su brillo y con la mímica que la acompaña sin conmovernos como un signo de sufrimientos.» Sea; pero no olvidemos que lo físico y lo moral están íntimamente ligados; que si un detalle fisiológico de perfecta exactitud no nos conmueve, es porque no está suficientemente fundido con el conjunto; porque, en fin, si el pintor hubiese reproducido perfectamente a nuestros ojos todos los caracteres fisiológicos de la emoción, no hubiese dejado de excitar la emoción, porque entonces hubiese reproducido también con la misma exactitud la vida interna del personaje. Del mismo modo, en literatura, lo físico y lo mental se mezclan uno con otro, y siempre es posible hacernos simpatizar con la emoción mental enseñándonos sus signos exteriores perfectamente coordinados y correspondiendo a lo que pasa en el interior. No hay dos especies de realidades, una física y otra mental. No obstante, en todo arte literario, que actúa directamente sobre el espíritu sin la mediación de las formas y de los colores, la simpatía se despierta más inmediatamente por

la descripción de la emoción moral que por la de sus signos fisiológicos.

El fin de todo escritor es producir en el lector la *totalidad* de la emoción que describe, y esto, describiendo el *menor número* posible de síntomas externos o internos de esa emoción. Es preciso, pues, elegir entre esos síntomas, no siempre los más *salientes*, sino los más *contagiosos*. La emoción simpática del lector está siempre en razón inversa del gasto de atención que de él se ha exigido. La elección de los síntomas de la emoción es lo que caracteriza el arte del escritor, y esos síntomas pueden tomarse indiferentemente del dominio fisiológico o psicológico (1).

Pero el escritor no debe perder de vista que no podemos representarnos por completo un síntoma fisiológico de un estado mental y experimentarle por contagio si no estamos ya predispuestos a ese estado mental. Para producir la emoción del miedo, por ejemplo, es un camino mucho más sencillo describir esa emoción en términos morales que representarnos la sensación de angustia en la boca del estómago, que es una consecuencia de él, muy lejana, muy indirecta y que difícilmente nos representaremos si no experimentamos ya el sentimiento del miedo. El camino que debe recorrer el espíritu desde

---

(1) El materialismo de la expresión no es siempre incompatible con cierto misticismo del sentimiento; es el deseo del ideal, el ansia de Dios, que está expresada en el libro de Job por medio de esta imagen violenta: «Sí, lo sé; aparecerá sobre la tierra... La impaciencia consume mis entrañas dentro de mí.» Lo que en el estilo es material y violento para uno, no lo es para otro, pues cada sensibilidad es la medida de sus propias sensaciones; lo que es penoso para un hombre de delicada sensibilidad, es precisamente lo que en otro comenzará a despertar el interés.

un signo exterior al estado interno que le corresponde, siendo indirecto, exige un gasto de atención mayor, que impide el contagio nervioso. Así, el dolor interno de un héroe podía, traducido al lenguaje psicológico, conmovernos más que si se limitan a decirnos: «rompió en sollozos». Sin embargo, nada hay más contagioso que las lágrimas, pero a condición que se esté previamente predispuesto a la tristeza: las lágrimas son la consecuencia última de la emoción, y no pueden producirlas por sí solas si no se adivina la serie de causas que las han producido, o si esas causas no nos parecen suficientes.

Así, pues, es una ingenuidad de sectario, sin más valor teórico que una salida de tono, lo que hace decir a M. Zola por boca de su novelista típico: «Estudiad al hombre tal como es; no ya el maniquí metafísico, sino al hombre fisiológico, determinado por el medio, actuando bajo el juego de todos sus órganos... No es una farsa ese estudio continuo y exclusivo de la función del cerebro... El pensamiento, el pensamiento, ¡ah! ¡el pensamiento es el producto del cuerpo entero y continuaríamos desenmarañando los enredados cabellos de la razón pura! Quien dice psicólogo, dice traidor a la verdad... El mecanismo del hombre, conducente a la suma total de sus funciones; la fórmula es esa...» M. Zola parece olvidar que la suma *total* de las articulaciones del mecanismo humano se encuentra en la *conciencia* tan sólo, y que el novelista, al contrario del escultor o del pintor, tendrá siempre por objeto de estudio esencial y casi único el *estado de conciencia*. Decir que los novelistas han hecho hasta ahora metafísica y que van a hacer en adelante fisiología, no ofrece, en verdad,

sentido alguno; tanto valdria decir que han hecho hasta ahora trigonometría, y que desde hoy van a hacer mineralogía o botánica. No; el novelista ha tomado siempre por asunto, si no el cerebro, por lo menos el *corazón*; es decir, el conjunto de las emociones y de los sentimientos humanos; el novelista, quiéralo o no, será siempre un psicólogo; solamente que puede hacer psicología completa o incompleta, y puede reducir el corazón humano o verle de tamaño natural. Su terreno propio es la emoción; pero en ese terreno puede escoger aquel género de emoción que mejor le convenga, que sienta más simpáticamente y que reproduzca con más fuerza. Cada cual tiene así en el arte su terreno preferido: «Cultivemos nuestro jardín», decía Cándido; el jardín de M. Zola es un poco bajo y cenagoso, cruzado por callejuelas por las que no se pasea con gusto. Entre las emociones, M. Zola tiene una marcada debilidad para las menos elevadas; es lo que le hace parcial en su estudio del hombre e incompleto en su obra. M. Zola quiere oponer, nos dice, el «vientre» al «cerebro», añadamos «al corazón»; ha hecho en varias de sus obras una verdadera epopeya, y esa epopeya ha resultado ser «la del vientre». No somos, por lo demás, de los que lo sienten. Era menester que tal epopeya fuese escrita; pero esa epopeya no debe darse como igual a la realidad, y si es preciso no colocar el corazón del hombre en el cerebro, no es tampoco científicamente exacto localizarle en el abdomen. «El carácter propio de la verdad, ha dicho Hugo, es no ser nunca excesiva.» Siempre que se ha reobrado contra un abuso, se está inclinado a caer en el abuso contrario; es una

necesidad de psicología, y hasta más generalmente de mecánica: no se corrige un error sino por un error de sentido contrario. Para permanecer en un justo término, aquel que ha reobrado contra otro debería inmediatamente preocuparse de reobrar contra sí mismo. El naturalismo, después de haber justamente desconfiado de las divagaciones románticas y novelescas, debería hoy desconfiar de sí mismo.

Existe y existirá siempre algo *convencional* en el arte, que es preciso saber aceptar. El pintor, por ejemplo, se encuentra ante dos grandes problemas: el dibujo y el color; pero el rasgo no existe en la realidad, el color tiene en ella tintes a que no llega el pincel. Balzac, en una de sus novelas, nos ha presentado un pintor luchando con el dibujo, y Zola, en su novela, nos presenta el suyo desesperado ante el color, que desde Delacroix es el tormento de los pintores. El simple cuento, como la novela, encierran esta idea profunda de que el genio raya en locura siempre que el artista siente demasiado la imperfección de su obra y se obstina en perfeccionarla ante el modelo inimitable, sin percibir que hay un límite en que el arte se transforma en divagación. Es lo que sucede siempre que el arte se obstina en la reproducción literal de la realidad. Es preciso no querer imitar demasiado fielmente a la naturaleza ni toda la naturaleza; es preciso conceder su parte a la fantasía; y, entre paréntesis, M. Zola mismo podría bien aplicarse esta verdad, él que tiene la pretensión de representarnos la vida absolutamente tal como es. Diga lo que quiera, el carácter propio del genio es deformar la visión de las cosas sin que pueda precisarse el momento en que esta deformación empieza. Todo para él se convierte en

simbolo; todo cambia y se engrandece. Las cosas más humildes revisten una personalidad; lo trivial mismo se transfigura (1).

## II

### DISTINCIÓN DEL REALISMO Y DE LA VULGARIDAD

Göethe decía: «*Precisamente por la realidad es como el poeta se manifiesta*, si sabe discernir en un sujeto vulgar un lado interesante.» El realismo bien entendido es precisamente lo contrario de lo que podría llamarse el *trivialismo*; consiste en tomar de las representaciones de la vida habitual toda la fuerza interesante a la actitud de sus contornos, pero despojándolas de las asociaciones vulgares, fatigosas y frecuentemente repugnantes. El verdadero realismo consiste, pues, en disociar lo real de lo trivial; por eso constituye un lado del arte tan difícil; no se trata nada menos que de encontrar la poesía de las cosas que nos parecen algunas veces menos poéticas, sencillamente porque la emoción estética está usada por la costumbre. Hay poesía en la calle por que paso todos los días, y de la cual he contado, por decirlo así, piedra por piedra; pero es mucho más difícil hacérmela sentir que la de una pequeña calle italiana o española, de algún rincón de país exótico. Se trata de devolver la frescura a sensaciones mar-

(1) Para tomar un ejemplo de las obras mismas de M. Zola, el viejo escritorio de la casa (en la *Joie de vivre*) está de tal modo pintado, que ese mueble tiene una vida propia; es alguien, es hasta el alma de la antigua casa. En *Germinal*, la soberbia página de las máquinas nos las hace ver enormes y activas en medio de los escombros.

chitas, de encontrar algo nuevo en lo que es viejo como la vida de todos los días, de hacer brotar lo imprevisto de lo habitual; y para eso el único verdadero medio es profundizar lo real, ir más allá de las superficies en que se detienen habitualmente nuestras miradas, alzar o rasgar el velo formado por la confusa trama de todas nuestras asociaciones cotidianas, que nos impide ver los objetos tales como son. Así, pues, el arte realista es más difícil que el que trata de despertar el interés por medio de lo fantástico. Este último necesita menos trabajo para crear, pues las imágenes fantásticas pueden cautivarnos por hallazgos de azar como en los sueños, mientras que, para el que no sale de lo real, la poesía y la belleza no pueden ser un feliz hallazgo, sino que son un descubrimiento perseguido con propósito deliberado, una sabia organización de los confusos datos de la experiencia, algo nuevo percibido allí donde todos habían mirado antes. La vida real y común es la roca de Aaron, peñasco árido que fatiga la vista; hay, no obstante, en él un punto en que se puede, golpeando, hacer brotar un manantial de agua fresca, dulce a la vista y a los miembros, esperanza de todo un pueblo: es preciso dar en ese punto y no al lado; es necesario sentir el estremecimiento del agua viva a través de la piedra dura e ingrata.

Es más fácil ser naturalista en literatura que en pintura o en escultura, y he aquí por qué. La misión del artista naturalista, ya lo hemos visto, es sacar emociones nuevas de objetos vulgares; emociones frescas, poéticas, y para eso desviar las asociaciones de ideas habituales y triviales que despierta en nosotros un objeto trivial. Pero los medios de que dispone el escritor son tales, que no

puede, hablando en propiedad, hacer surgir ante nuestros ojos un objeto, una cosa cualquiera; no puede sino describir, y en este caso es fácil, permaneciendo exacto, hacer salir de la sombra lo que no vemos habitualmente y, por el contrario, borrar lo que tenemos costumbre de ver. Pongamos un ejemplo: un novelista nos hace asistir a una escena muy conmovedora, que tiene lugar sobre el estribo de un ómnibus parado en la calle delante de una pastelería o de una tienda de vinos. Sabemos todo esto, pues es el medio mismo en que se ha desarrollado la acción; el novelista nos le ha descrito, sin omitir el pavo que gira en el asador, y, sin embargo, todas esas cosas vulgares retroceden al segundo plano; es que no las vemos sino con los ojos del espíritu. los cuales están ocupados del héroe y la heroína, y toda esa presentación escénica trivial no tendría más resultado que persuadirnos de que asistimos a una escena muy real, entre las cosas que diariamente vemos. Un pintor realista, al querer representar la misma escena, nos pone la realidad verdadera ante los ojos; resulta que lo que inmediatamente vemos es el ómnibus, es el pavo asado, y, entonces, adiós tal vez lo conmovedor o lo patético; el artista no ha podido acentuar tal o cual lado de la realidad a costa del otro, y quedamos invadidos por las asociaciones de ideas habituales sin poder desligarnos de ellas. Es, pues, necesario que el pintor tenga el talento de envolver en la sombra todo lo que no es el interés de la escena. No puede colocarse a la vez en un cuadro el mar y una hormiga corriendo sobre la hierba; es preciso escoger; los que se ocupan de la hormiga pueden tener sus razones; pero que hagan un cuadro expresamente para ello y que no empequeñezcan el mar.



## III

MEDIOS DE EVITAR LA VULGARIDAD.— 1.º, RETROCESO DE LOS  
SUCESOS AL PASADO

Hay varios medios de evitar lo *trivial*, de embellecer a nuestros ojos la realidad sin falsearla, y esos medios constituyen una especie de idealismo a disposición del naturalismo mismo. Consisten, sobre todo, en alejar las cosas o los sucesos, sea en el tiempo sea en el espacio, y, por consiguiente, en extender la esfera de nuestros sentimientos de simpatía y de sociabilidad de modo que se ensanche nuestro horizonte. Examinemos esos diversos procedimientos del arte.

I.—En lo que concierne al efecto producido por el alejamiento en el tiempo, una cuestión previa se presenta: la que concierne al efecto estético del recuerdo mismo; del recuerdo, que es, en suma, una forma de la simpatía, la simpatía consigo mismo, la simpatía del yo presente hacia el yo pasado. El arte debe imitar al recuerdo; su fin debe ser ejercitar como él la imaginación y la sensibilidad, economizando lo más posible sus fuerzas.

Del mismo modo que el recuerdo es una prolongación de la sensación, la imaginación es su principio, un bosquejo de ella. En el fondo, la poesía del arte se reduce en parte a lo que se llama la «poesía del recuerdo»; la imaginación artística no hace más que trabajar sobre el cúmulo de imágenes proporcionado a cada uno de nosotros por la memoria. Debe, pues, existir hasta en el recuerdo algún

elemento de arte. En resumen, el recuerdo ofrece por sí solo los caracteres que distinguen, según Spencer, a toda emoción estética. Es un juego de la imaginación, y un juego desinteresado, precisamente porque tiene por objeto el pasado, es decir, lo que no puede ya existir. Además, el recuerdo es entre todas las representaciones la más fácil, la que economiza mayor cantidad de fuerza; el gran arte del poeta o del novelista es el de despertar en nosotros los recuerdos: tan sólo sentimos lo bello cuando nos recuerda algo; y la belleza misma de las obras de arte, ¿no consiste en parte en la mayor o menor vivacidad de ese recuerdo? Añadamos que las emociones pasadas se presentan a nuestros ojos en una especie de alejamiento, un poco indistintas, fundidas unas en otras; son así más débiles y más fuertes a la vez, porque penetran unas en otras sin que pueda separárselas; gozamos, pues, respecto a ellas, de una mayor libertad, porque, indistintas como son, podemos modificarlas más fácilmente, retocarlas, jugar con ellas. En fin, y este es el punto importante, el recuerdo por sí mismo altera los objetos, los transforma, y esa transformación se realiza generalmente en un sentido estético. El tiempo actúa frecuentemente sobre las cosas al modo de un artista que embellece todo pareciendo permanecer fiel por una especie de magia propia. Este trabajo del recuerdo puede explicarse científicamente del siguiente modo: se produce en nuestro pensamiento una especie de lucha por la vida entre todas nuestras impresiones; las que no nos han impresionado con fuerza suficiente se borran, y tan sólo subsisten a la larga las impresiones fuertes. En un paisaje, por ejemplo, el de un bosquecillo al borde de un río, olvidaremos todo lo que era accesorio,

todo lo que hemos visto sin notarlo, todo lo que no era distintivo y característico, *significativo o sugestivo*. Olvidaremos incluso la fatiga que pudiésemos sentir, si era ligera; las pequeñas preocupaciones de toda clase, las mil pequeñeces que distraían nuestra atención; todo eso será arrastrado, borrado. Tan sólo quedará lo que era profundo, lo que haya marcado en nosotros una huella viva y vivaz: la frescura del aire, la dulzura blanda del césped, los tintes de los follajes, las sinuosidades del río, etc. En torno de esos rasgos salientes se hará la sombra, y aparecerán solos, bañados por la luz interna. En otros términos, toda la fuerza dispersada en impresiones secundarias y fugitivas se encontrará recogida, concentrada; el resultado será una imagen más pura, hacia la cual podremos, por así decirlo, volvernos por completo, y que revestirá un carácter más estético. En general, toda percepción indiferente, todo detalle inútil perjudica a la emoción estética, suprimiendo lo que es indiferente; el recuerdo permite, pues, que la emoción se agrande. Aislar es, en cierta medida, embellecer. Además, el recuerdo tiende a dejar desaparecer lo que era penoso, para guardar tan sólo lo que era agradable o al contrario, francamente doloroso. Es un hecho conocido que el tiempo mitiga los grandes sufrimientos; pero lo que sobre todo hace desaparecer son los pequeños sufrimientos sordos, los ligeros malestares, los que estorban a la vida sin detenerla, todos los pequeños matorrales del camino. Se deja eso tras de sí, y no obstante, esos nada formaban parte de vuestras más dulces emociones; eran algo amargo que, en lugar de quedar en el fondo de la copa, se evapora, por el contrario, en el momento en que se bebe. Cuando se ha esperado mucho

tiempo a una persona, se la encuentra por fin y se la ve sonreír, se olvida de pronto la larga hora pasada en la monotonía de la espera; esa hora parece no formar en el pasado sino un punto sombrío, bien pronto borrado; es esto un sencillo ejemplo de lo que incesantemente pasa en la vida. Todo lo que era gris, empañado, descolorido (es decir, en suma, la mayor parte de la existencia), se disipa, semejante a una niebla que nos ocultaba los lados luminosos de las cosas, y vemos surgir tan sólo los raros instantes merced a los cuales la vida vale la pena de ser vivida. Esos placeres, con los dolores que los compensan, parecen llenar todo el pasado, mientras que, en realidad, la trama de nuestra vida ha sido antes indiferente y neutra, ni muy agradable, ni muy dolorosa, sin gran valor estético.

Estamos en febrero, y los campos están cubiertos de nieve hasta perderse de vista. He paseado esta tarde por el parque, al caer el sol, andando sobre la nieve suave; sobre mí, a derecha e izquierda, en todos los matorrales, en todas las ramas de los árboles brillaba la nieve, y esa original blancura que cubría todo tomaba un tinte rosado al recibir los últimos rayos del sol; eran centelleos sin fin, una luz de incomparable pureza; los espinos parecían estar en plena floración y los manzanos florecían, y hasta los almendros, que parecían de color de rosa, y hasta las hierbecillas; una primavera, algo más pálida y sin verdor, resplandecía sobre todo. ¡Únicamente, qué frío estaba todo! Una brisa helada brotaba de aquel inmenso campo de flores, y aquellas corolas blancas helaban las puntas de los dedos que las tocaban. Viendo aquellas flores tan frescas y tan muertas pensaba en esos dulces recuerdos que

duermen en nosotros, y entre los cuales nos extraviarnos algunas veces, tratando de hallar en ellos la primavera y la juventud. Nuestro pasado es una nieve que cae y cristaliza lentamente en nosotros, abriendo ante nuestros ojos perspectivas sin fin y deliciosos efectos de la luz y de espejismo, seducciones que son tan sólo nuevas ilusiones. Nuestras pasiones pasadas no son ya sino un espectáculo; nuestra vida nos hace a nosotros mismos el efecto de un cuadro, de una obra semi-inanimada, medio-existente.

Las únicas emociones que viven aún bajo esa nieve, o que están dispuestas a revivir, son las que han sido profundas y grandes. El recuerdo es, pues, como un juicio hecho sobre nuestras emociones; él es el que mejor permite apreciar su fuerza comparativa: las más débiles se condenan a sí mismas, olvidándose. Después de pasado cierto tiempo es cuando se juzga bien del valor de tal impresión estética (causada, supongamos, por la lectura de una novela, la contemplación de una obra de arte o de un hermoso paisaje); todo lo que no era poderoso, se borra; toda sensación o todo sentimiento que, fuera de la intensidad, no presentaba un grado suficiente de organización interna y de armonía, se enturbia y se desvanece; al contrario, lo que era viable, vive; lo que era hermoso o sublime, se impone y se imprime en nosotros con fuerza creciente.

El recuerdo es una clasificación espontánea y una localización regular de las cosas o de los sucesos, y esto le presta, además, un valor estético. El arte nace con la reflexión; como la Psiquis de la fábula, la reflexión se encarga de desenmarañar ese montón informe de recuerdos; procede en esta tarea con la paciencia de las hormigas; co-

loca todos esos granos de arena en determinado orden, les da una forma determinada, hace de ellas un edificio: la forma exterior que toma ese edificio, la disposición general que afecta, es lo que llamamos el tiempo. Para comprobar el cambio y el movimiento, es preciso tener un punto fijo. La gota de agua no se siente correr, aunque refleje sucesivamente los objetos de sus orillas, porque no guarda la imagen de ninguno de ellos. ¿Quién nos dará, pues, esos puntos fijos necesarios para procurarnos la conciencia del cambio y la noción del tiempo? El recuerdo, es decir, sencillamente la persistencia de una *misma* sensación o de un mismo sentimiento bajo los demás. Generalmente, las diversas épocas de nuestra vida se encuentran dominadas por tal o cual sentimiento que las comunica su carácter distintivo y sobresaliente. Nuestros sucesos internos se agrupan en torno de impresiones y de ideas maestras: se apoderan de su unidad; merced a ellas toman cuerpo. Se dice que Tito contaba sus días por sus buenas acciones; pero las buenas acciones de Tito son un poco problemáticas. Lo que es cierto es que, para el escritor, por ejemplo, tal o cual época de su vida viene a depender entera de tal o cual obra que creaba durante aquella época. El músico no tiene más que cantarse internamente una serie de melodías para despertar los recuerdos de tal período de su existencia. El pintor ve su pasado a través de los colores y de las formas, de las puestas de sol, de las auroras, de tintes, de verdor. Toda nuestra juventud viene a agruparse frecuentemente en torno de una imagen de mujer, constantemente presente a nuestros sucesos de entonces. Cada objeto deseado o querido con fuerza, cada acción enérgica o persistente atrae a ella, como un imán, nues-

tras otras acciones, que se unen todas a ella por un lado o por otro. Así se establecen centros internos de perspectiva estética. Los indios, para recordar los grandes sucesos, hacían nudos en una cuerda, y esos nudos, dispuestos de mil maneras, recordaban por asociación un pasado lejano; en nosotros también existen puntos a los que todo viene a referirse y a anudarse, de tal modo que nos basta seguir con la vista esa serie de nudos internos para encontrar y volver a ver una tras otra todas las épocas de nuestra vida. La vida del recuerdo es una composición o sistematización espontánea, un arte natural.

De todo lo que precede podemos deducir que el fondo más sólido sobre que trabaja el artista es el recuerdo—el recuerdo de lo que ha experimentado o visto como hombre, antes de ser artista de profesión—. La sensación y el sentimiento pueden ser alterados un día por el oficio, pero no el recuerdo de las emociones de la juventud; éste guarda toda su lozanía, y es con esos materiales, no corruptibles, con los que el artista construye sus mejores obras, sus obras vividas. Eugenia de Guérin escribe, hojeando papeles llenos del recuerdo de su hermano: «Estas cosas muertas me hacen, creo, más impresión [que durante la vida; el resentir es más fuerte que el sentir.» Diderot ha escrito en algún sitio: «Para que el artista me haga llorar, es menester que no llore»; pero a esto se ha respondido, con razón: es preciso *que haya llorado*; es necesario que su acento guarde el eco de los sentimientos experimentados y desaparecidos. En el mismo caso se halla el escritor.

La escuela clásica ha conocido bien el efecto estético del alejamiento en el tiempo; pero su procedimiento no consiste aún sino en referir los acontecimientos a un pasa-

do *abstracto*. Los griegos de Racine no son griegos sino por la fecha en que se les coloca, y que se reduce con demasiada frecuencia a una simple etiqueta, una simple cifra, sin hacernos ver la gracia de entonces. La escuela *histórica*, al contrario, refiere los sucesos a un pasado concreto. Hace realismo, pero le idealiza por el simple retroceso y por el efecto de lo lejano. Spencer comprueba, sin explicarlo, que todo objeto antes útil a los hombres, y que ha dejado de serlo ya, parece hermoso; para nosotros, varias razones explican este hecho. Por de pronto, todo lo que ha servido al hombre interesa al hombre por eso mismo. He aquí una armadura, un utensilio, una vajilla; han servido a nuestros antepasados, nos interesan, por lo tanto, pero ya no sirven; por esto pierden inmediatamente ese carácter de trivialidad que consigo lleva necesariamente la utilidad diaria; no despiertan ya sino una simpatía desinteresada. La historia tiene como característica el engrandecer y poetizar todas las cosas (1). Por la historia se

---

(1) El placer que va unido a lo que es histórico ha sido poéticamente expresado por Th. Gauthier, en la *Novela de la Momia*. Un inglés, lord Evandale, un sabio alemán y la escolta de ambos, después de haber recorrido en una sepultura egipcia los diversos pasillos y las diversas salas, llegan al dintel de la última, la «Sala dorada», la que contiene el sarcófago:

«Sobre el fino polvo gris que cubría el suelo, se dibujaba muy netamente, con la huella del pulgar, de los cuatro dedos y del calcáneo, la forma de un pie humano; el pie del último sacerdote o del último amigo que de allí había salido mil quinientos años antes de Cristo, después de tributar al muerto los honores supremos. El polvo, tan eterno en Egipto como el granito, había moldeado aquel paso y le conservaba durante más de treinta siglos, como los lodos diluvianos endurecidos guardan la huella de los pies de animales que la imprimieron.

»—Ved esta huella humana cuya extremidad se dirige hacia la



hace una depuración que sólo deja subsistir los caracteres estéticos y grandiosos; los objetos más ínfimos se encuentran despojados de lo que en ellos hay de trivial, de común, de vulgar, de grosero y de sobreañadido por el uso diario; de los objetos rechazados así en el tiempo pasado, no queda en nuestro espíritu sino una imagen sencilla, la expresión del sentimiento primitivo que los ha hecho, y lo que es sencillo y profundo no tiene nada de vil. Una pica del tiempo de los galos no nos recuerda sino la gran idea que ha hecho el arma, cualquiera que sea: la idea de defensa y de fuerza; la pica es el gallo defendiendo sus hogares y la vieja tierra gala. Una ballesta del tiempo de las cruzadas tan sólo evoca en nosotros las imágenes fantásticas de la lejanía de los tiempos, de las antiguas luchas entre las razas del Norte y del Mediodía.

Pero un fusil Gras, un sable, es para nosotros el pantalón rojo y demasiado ancho del soldado que pasa por la calle, con su rostro generalmente coloradote y adormecido del aldeano que sale de su aldea. Así, pues, todo lo que a nosotros llega a través de la historia, nos aparece en toda su sencillez; al contrario, lo útil de cada día, con su exceso de trivialidad, permanece prosaico; y he aquí por qué lo útil, que ha pasado a ser histórico, se hace hermoso.

---

salida del hipogeo... Ese rastro ligero, que un soplo hubiera barrido, ha durado más tiempo que civilizaciones, que imperios, que religiones incluso, y que monumentos que se creían eternos.

»Le pareció, según la expresión de Shakespeare, que la rueda del tiempo había salido de su surco: la noción de la vida moderna se borró en él... Una mano invisible había vuelto el reloj de arena de la eternidad, y los siglos, caídos grano a grano, como las horas en la soledad y la noche, tornaban a empezar su descenso...» (Páginas 35, 36 y 37.)

Lo antiguo es una especie de realidad purificada por el tiempo. Toda edad, dice Isabel Browning, en razón de su misma perspectiva demasiado próxima, es mal mirada por sus contemporáneos. Supongamos que en el monte Athos se haya esculpido, según el plan de Alejandro, una colosal estatua humana. «Los aldeanos que hubiesen recogido las malezas en su oreja, no hubiesen pensado, más que los machos cabríos que en ella pacían, en buscar allí una forma de rasgos humanos; y supongo que les hubiera sido preciso colocarse a cinco millas de distancia para que la gigantesca imagen resplandeciese a sus ojos en pleno perfil humano, nariz y barba distintas, boca murmurando silenciosos ritmos hacia el cielo y alimentada al caer la tarde por la sangre de los soles; gran torso, mano que hubiera esparcido perpetuamente la amplitud de un río sobre los pastos de la región. Sucede lo mismo con los tiempos en que vivimos; son demasiado grandes para que pueda vérselos de cerca. Pero los poetas deben desplegar una doble visión: tener ojos para ver las cosas aproximadas con tanta amplitud como si tomaran su punto de vista a lo lejos, y las cosas distantes de una manera tan íntima y profunda como si las tocasen. Es a lo que debemos tender. Desconfío de un poeta que no ve ni carácter ni gloria en su época, y hace rodar su alma quinientos años atrás, a través de fosos y puentes levadizos, por el patio de un antiguo castillo, para cantar algún sombrío jefe» (1).

---

(1) Isabel Browning, quinto capítulo de *Aurora Leigh*.

## IV

## DESPLAZAMIENTO EN EL ESPACIO E INTERVENCIÓN DE LOS MEDIOS.—EL SENTIMIENTO DE LA NATURALEZA Y LO PINTORESCO

I. El segundo medio de evitar lo trivial pintando al mismo tiempo la realidad, es cambiar de lugar a la imaginación en el espacio, es referir los sucesos a medios o países más o menos desconocidos para nosotros. Este procedimiento es el que inspira las descripciones de la naturaleza, desde las simples *campiñas* de las diversas regiones de nuestra Francia hasta los países exóticos. El resultado es lo que se llama lo *pintoresco*.

La característica de las épocas llamadas clásicas (sobre todo en el siglo de Luis XIV), es que se temía lo trivial aún más que se buscaba lo real; pero es preciso amar la realidad para transfigurarla y desligarla de lo trivial. Ese amor de la realidad no se ha introducido en la literatura francesa sino por un camino torcido, por medio del amor a la naturaleza. Se ha comprendido la naturaleza antes que lo natural, y Rousseau es quien nos ha hecho comprender la naturaleza.

El «género» de La Fontaine, ya lo hemos dicho, había parecido poco «noble». En el siglo XVIII, Buffon, sin duda, sintió algo de la naturaleza: *par majestati naturae*; pero la naturaleza no posee solamente la majestad y la nobleza, posee la gracia, y Buffon lo ha olvidado por completo. Ha dejado caer su vista «sobre la inmensidad de los seres tranquilamente sometidos a leyes necesarias», ha *medido*

las cosas y los seres mejor que los ha pintado: alcanzó bien la forma, el fondo se le escapa; abarca, pero no penetra. ¿Quién no conoce la frase de Mme. Necker: «Cuando M. de Buffon quería poner su gran traje sobre pequeños objetos hacía pliegues por todas partes»? Esos pequeños objetos, era precisamente lo esencial en el arte; era lo que constituye la vida, la ternura y la fuerza a la vez. Se dice que Buffon preguntaba, hablando de Montesquieu: «¿Tiene estilo?». Buffon pregunta también a los animales y a las plantas: «¿Tenéis grandeza, proporción, elegancia; tenéis, en una palabra, el *decorado* de los latinos? Si así es, seréis admitidos en mi museo, cada cual en su sitio, como estatuas de piedra.» Buffon, como todo su siglo, tenía más inteligencia que corazón. «¡Cuánto os compadezco!, decía a Fontenelle Mme. de Tencin; no es un corazón lo que tenéis ahí en el pecho: es cerebro.» Todos los hombres del siglo XVIII han tenido así cerebro en todas partes, y no es con el cerebro con lo que se siente la naturaleza.

Rousseau, se ha dicho frecuentemente, introdujo algo nuevo en la literatura; ese algo es sencillamente el corazón. Su defecto fué tener el corazón enfático. Sentía, pero amplificó hasta parecer algunas veces no sentir. Sin embargo, fué una revolución. Un crítico reciente ha sostenido, a propósito de Rousseau, que era preciso atribuir la mayor parte de su influjo sobre nuestra generación a lo que tiene de malsano, de desequilibrado en su género, es decir, a su locura misma. Si esta afirmación tiene algo de verdad, tiene también mucho de falso. La locura de Rousseau ha contribuido a hacerle sufrir enormemente en la vida; por esto es por lo que ha servido a su éxito y a su

influjo, pues lo que en él hay de original es precisamente que ha sufrido más que todos los escritores contemporáneos suyos, y que ese sufrimiento ha sido bastante agudo para hacerse luz en sus obras, para traducirse en un acento nuevo; sus gritos sinceros, aunque demasiado oratorios a veces, no podían menos de llegar al corazón de los hombres. Es frecuentemente una fortuna relativa cuando se tiene genio, el sufrir mucho: eso inspira y dirige la inspiración del lado real. Podemos comprobarlo mejor hoy que nunca, pues nuestra literatura está en gran parte alimentada por gente que sufre, por semidesequilibrados, camino algunas veces de la locura, pero que tienen un punto común con la eterna realidad: el desgarramiento del dolor (Shelley, Edgard Poë, Baudelaire, Gérard de Nerval, Sénancourt, tal vez Tolstoy).

Así es como, por el sufrimiento, la realidad y la naturaleza se han impuesto a Rousseau, se han abierto paso a través de su retórica; nada vuelve a la realidad como una herida abierta, y aquel que no distingue claramente las rosas verdaderas de las artificiales sabrá reconocer bien las primeras por sus espinas. Por reacción contra sus sufrimientos sociales han nacido en Rousseau dos sentimientos perfectamente verdaderos y sanos, y que se han propagado rápidamente: el amor a la naturaleza y el amor a la libertad. Estos dos sentimientos son eternos, arraigan en el corazón mismo del hombre, y, si fueren un indicio de locura, estaríamos todos locos, según eso; de esos dos sentimientos debía vivir la literatura posterior a Rousseau.

M. Brunetière, creemos, clasifica a Rousseau entre los escritores oradores; y, en efecto, hay retórica en él, pero

es también un lírico y un descriptivo: como lírico y como descriptivo es como ha tenido mayor influjo. Nos cuenta que todas las mañanas iba a pasear al Luxemburgo, con un Virgilio o un Juan Bautista Rousseau en el bolsillo: «Allí, hasta la hora de la comida, recordaba, ya una oda sagrada, ya una bucólica.» Si ha conservado de Juan Bautista Rousseau un resto de mal gusto, ha conservado también de él algo del movimiento de la estrofa, algo de lo contrahecho del entusiasmo profético. Más tarde, debía tomar de San Agustín, otro lírico, la idea y el título de sus *Confesiones*, y puede verse en estas *Confesiones* como el primer bosquejo, ora informe y mezquino, ora poderoso y rítmico, de la poesía lírica y contemporánea. En fin, sabía describir la naturaleza y describirse en los paisajes de la naturaleza. Rousseau, por temperamento, como muchos desequilibrados, es insociable, salvaje, inclinado a la vida solitaria; pero no ha tenido conciencia alguna de las causas patológicas de esa insociabilidad y sus contemporáneos tampoco. Todos lo han atribuido, no a la enfermedad del siglo, al artificio de las convenciones sociales. El resultado es que la literatura que procede de Rousseau debía esmerarse en pintar un estado de sociedad menos convencional, menos falso que la sociedad de los salones de entonces, que sólo había servido de tipo a las literaturas precedentes. Así es como indirectamente la locura de Rousseau ha hecho la causa de la verdad en el arte, y su insociabilidad enfermiza ha conducido los Bernardino de Saint-Pierre, los Chateaubriand y los Lamartine a imaginar tipos literarios nuevos, más simpáticos, dotados de sentimientos más profundos y más sencillos a la vez; en fin, una nueva *ciudad del arte*, con leyes más conformes con

las reglas eternas de la vida. Y como medio, han dado a esa ciudad la naturaleza misma, la verdadera y gran naturaleza.

Muy pocos años antes de la Revolución, Buffon asistía a una reunión de Mme. Necker; se leyó una novelita nueva de un joven discípulo de Rousseau; era, sabido es, *Pablo y Virginia*. La concurrencia permaneció fría y M. de Buffon pidió su coche en alta voz. *Pablo y Virginia* debió, no obstante, iniciar en la literatura francesa el principio de una fase más importante de lo que a primera vista parece: la de la novela realista de forma exótica y poética. Bernardino de Saint-Pierre, por intermedio de Chateaubriand, debía contribuir a formar todo un aspecto del genio de Flaubert. Una cadena no interrumpida une a *Pablo y Virginia* con *Atala y Chactas*, por un lado; por otro, con *Salambó*, con *la Fortuna de los Rougon* (episodio de Miette y Silverio); en fin, con las novelas recientes, que quedarán, de Pedro Loti. Jamás se ha recogido la nota realista que existe en *Pablo y Virginia*, unida a una poesía de un soplo ya romántico; existe, no obstante, y esta nota es, sobre todo, lo que desagradó a M. Buffon y al salón de Mme. Necker. Por nota realista entendemos tan sólo, como es natural, la reproducción exacta de los pormenores de la vida real, sin embellecimiento. «No llegaba aquí una sola vez que no los viese desnudos ambos, según la costumbre del país, pudiendo andar apenas, enlazadas las manos o los brazos... La noche misma no podía separarlos; les sorprendía frecuentemente acostados en la misma cuna, mejilla contra mejilla, pecho contra pecho, enlazadas mutuamente las manos en torno de sus cuellos, y dormidos en brazos uno de otro... Un día que bajaba yo

de la montaña, percibí en el extremo del jardín a Virginia, que corría hacia la casa, cubierta la cabeza con su vestido, que había levantado por detrás para resguardarse de un aguacero. Desde lejos me pareció que estaba sola, y habiéndome adelantado hacia ella, vi que llevaba a Pablo del brazo, envuelto casi por completo en el mismo manto, riendo una y otro de hallarsè juntos al abrigo.»

En el teatro, cuando se ha puesto en ópera *Pablo y Virginia*, ha sido preciso reemplazar el vestido-paraguas— que hubiera hecho reír — por una hoja de palmera. Esto confirma lo que más arriba hemos dicho acerca de la diferencia entre la literatura y las artes más representativas; en estas últimas es necesario, con frecuencia, reemplazar los trajes y las telas de basto algodón por decoraciones convenientes; tener a mano hojas de palmera, y hasta hojas de parra.

Recordemos la escena de la fuente, una de las más castas, de las más poéticas, y, sin embargo, de las más atrevidas de la literatura moderna anterior a Zola. Esa escena pareció en el salón de Mme. Necker tan realista, seguramente, como lo pareció hace treinta años la escena del coche de alquiler de Mme. Bovary o la de Salambó y del pitón. En el célebre dúo de amor que ha servido de modelo a todos los de la literatura contemporánea, se encuentra el acento ardiente y apasionado del *Cántico de los cánticos*, y se presiente esa ternura que parecerá dolorosa en Musset: «Cuando estoy cansado, tu vista me descansa... Algo de tí, que no puedo decirte, queda para mí en el aire por donde tú paseas, en la hierba sobre que te sientas... Si te toco, aún cuando no sea más que con la yema del dedo, todo mi cuerpo se estremece de placer... Dime por qué encanto has



podido cautivarme.» A esta poesía se añaden rasgos de observación psicológica: «Oh, hermano mío, ruego a Dios todos los días por mi madre, por la tuya, por ti; pero, cuando pronuncio tu nombre, paréceme que mi devoción aumenta.» Todo esto rodeado de detalles de familiaridad real: «¿Por qué vas tan lejos y tan alto a buscarme frutos y flores? ¿No tenemos bastantes en el jardín? ¡Qué cansado estás! Sudas a mares...» Y con su pañuelito blanco le enjugaba la frente, las mejillas y le daba repetidos besos.

A decir verdad, el pintoresco puro desempeña en la literatura un papel más negativo que positivo. Sirve para llamar la atención por el contraste de la novedad y para concentrarla sobre el objeto que nos representa. Ejemplo, un *palanquín*; somos transportados al oriente de las maravillas: todas nuestras ideas, bastante vagas en sí, nos parecen inmediatamente encantadoras; la impresión no sería ya la misma si se tratase de una vulgar camilla de nuestros países, en la que vemos en seguida un enfermo echado. De hecho, jamás se sabe, cuando se pronuncia una palabra a todos familiar, qué asociaciones de ideas despertará en los demás; serán tal vez de un género completamente diferente del de las propias para impedirle oír todos los ruidos exteriores. Si, pues, llega a transportarlo a un país desconocido, a hablarle únicamente de lo que ignora, la labor se simplifica; el lector sabrá, verá, entenderá tan sólo lo que le sea dicho y enseñado; asociará tan sólo las ideas elegidas por el escritor; nada se opondrá a los efectos buscados; estará en cierto modo a la merced del escritor. De ahí procede tal vez la magia de lo pintoresco. Lo pintoresco sirve para aislar los objetos de su medio habitual, para desviar nuestras asociaciones demasiado vul-

gares. Su misión principal es la de *disociar* nuestras ideas, romper nuestra pasividad habitual. Representaos con el pensamiento una de esas cañas de Provenza con las cuales se hacen cañas de pesca o silbatos para los niños; he ahí una imagen que podía parecer aún trivial; salid de nuestros jardines, marchad a Grecia, y, en el hueco de una caña muy semejante, veréis a las aldeanas de Olimpia transportar un ascua de una choza a otra. Ya, retrocediendo en el espacio, pasando a ser lejana y exótica, la imagen se poetiza. Hundidla ahora en el tiempo, pensad en esa misma caña (*martea*) de que habla Hesiodo, y en la cual Prometeo trajo el fuego del cielo; estáis en plena poesía clásica. Y si ahora contempláis la humilde caña de Provenza de vuestro jardín, la veréis transfigurada a vuestros ojos por ese viaje a través del espacio y del tiempo, que ha roto, al menos por un momento, las asociaciones de ideas triviales.

La verdad es que, en todo tiempo y en todo país, la vida y sus leyes generales son poco más o menos casi idénticas: en todas partes un mamífero es un mamífero, una planta es una planta; la realidad es la misma en Oriente o en Occidente, en el pasado o en el presente; pero la realidad, la vida, más o menos despojada de lo que la oculta en el mecanismo trivial de nuestras representaciones, es lo que se trata de poner de relieve y que siempre es el constante objeto del arte. Si, pues, siguiendo la expresión de Teófilo Gautier, existen palabras pintorescas que «suenan como clarines», aún es necesario que ese clarín nos anuncie algo, que preceda a un ejército viviente en marcha, que tras él se sienta la fuerza de las ideas, de los sentimientos y de la acción. En eso está el gran error de los

los románticos, y de Víctor Hugo en sus malos momentos; han creído que la palabra que choca era todo, que lo pintoresco era el fondo mismo del arte. Se han detenido deslumbrados ante las frases, como los esclavos sublevados de la *Tempestad* ante los harapos dorados colgados a la puerta de la caverna. Pero lo pintoresco sin la visión neta de lo real está desprovisto de sentido. Lo pintoresco no es sino un procedimiento, y un procedimiento bastante vulgar, el del contraste; como quien diría, en pintura, el color vivo sin el dibujo, la chuchería sin belleza, el traje sin el rostro. Lo momentáneo, lo excepcional sólo pasa a ser objeto de arte a condición de ser considerado desde un amplio punto de vista, y, como por el ojo de un filósofo, de ser referido a las leyes de la naturaleza humana y de pasar así, en cierto modo, a ser una de las formas de lo eterno. Nada fatiga tanto como lo pintoresco descrito superficialmente. Si se quiere trasladarnos a medios lejanos y extraños, es preciso mostrarnos en ellos las manifestaciones de una vida semejante a la nuestra, si bien diversificada; así han hecho Bernardino de Saint-Pierre, Flaubert, Pedro Lotí. Lo que en ellos nos conmueve es lo extraordinario hecho simpático, lo lejano aproximado a nosotros, lo extraño de la vida exótica explicado, no al modo de un engranaje que se desmonta, sino de un sentimiento del corazón que se hace inteligible haciéndose presente, despertándole en otros. Nuestra socialidad se extiende entonces, se afina en ese contacto con sociedades desconocidas. Sentimos enriquecerse nuestro corazón cuando en él penetran los sufrimientos o las alegrías ingenuas, serias no obstante, de una humanidad hasta entonces desconocida, pero a la cual reconocemos tanto derecho como

a nosotros mismos, después de todo, para ocupar su sitio en esa especie de conciencia de los pueblos, que es la literatura.

## V

## INFLUJO DE LA BIBLIA Y DEL ORIENTE SOBRE EL SENTIMIENTO DE LA NATURALEZA

I. Uno de los influjos que poco a poco han transformado la literatura y han introducido, entre otras muchas cualidades, elementos de realidad fuerte, grandiosa, pintoresca, es el de Oriente y de la Biblia. El sentimiento de la naturaleza y también el de la humanidad se han ensanchado así. «He vuelto al Antiguo Testamento, escribía Enrique Heine en 1830. ¡Qué gran libro! Más notable que su contenido es para mí su forma, ese lenguaje que es, por decirlo así, un producto de la naturaleza, como un árbol, como una flor, como el mar, como las estrellas, como el hombre mismo... La frase se presenta en una santa desnudez que estremece.»

La Biblia tiene un influjo literario considerable, principalmente sobre todos los escritores llamados románticos o realistas. Ese influjo ha sido demasiado desconocido. Podría, sin embargo, invocarse en favor del estudio del hebreo parte de los argumentos literarios que se emplean para defender el estudio del griego y del latín. Chateaubriand es el primero que ha entrevisto ese influjo de la Biblia, pero lo ha confundido demasiado con el del «genio cristiano». El genio cristiano es un producto híbrido en que se han mezclado y casado íntimamente el espíritu hebraico y el espíritu griego, pero en el cual domina frecuentemente el platonismo griego; las ideas más elevadas

de la filosofía cristiana provienen de Grecia y de Oriente.

Lo que indiscutiblemente ha nacido en el suelo de la Judea es esa literatura mucho más coloreada y más sencilla a la vez que las obras griegas, mucho más sobria que la literatura india, modelo incomparable de lo que podría llamarse el lirismo realista, y que probablemente nos ofrece, con algunos salmos indios, los ejemplos de la poesía más elevada a que ha llegado la humanidad. Los salmos han sido la poesía de que se ha alimentado la Edad Media. En el siglo XVII, han inspirado también los primeros ensayos líricos de Corneille y de Racine, las estrofas de *Poliuto* y de la traducción de *La Imitación*, los coros de *Esther* y *Athalie*.

Por otro lado, Dante y Milton están completamente impregnados de la Biblia. Lo mismo sucede con Pascal y Bossuet, creadores de nuestro idioma francés actual, que han sido los iniciadores del estilo moderno, caracterizado por una gran familiaridad en la expresión unida al poder de la imagen y de la idea (1).

Después de la Revolución, cuando la fe en el sentido divino de los libros sagrados comenzó a decaer, fué el mo-

---

(1) Para comprender cómo Pascal se había íntimamente penetrado del estilo bíblico, basta con leer las traducciones que ha hecho en los *Pensamientos*, de diversos pasajes de los profetas, sobre todo, las del capítulo CXIX de Isaías: «Escuchad, lejanos pueblos». Es, dice M. Havet, «una obra maestra que contiene toda la inspiración del texto; es hermoso en francés sin dejar de ser bíblico». En cuanto a los Evangelios, jamás han sido mejor comentados desde el punto de vista literario que en este pensamiento: «Jesucristo ha dicho las grandes cosas tan sencillamente, que parece que no las ha pensado, y tan claramente, que se ve bien lo que de ellas pensaba. Esa claridad unida a esa ingenuidad, es admirable». (*Pensamientos de Pascal*, pág. 17.)

mento en que se pudo empezar a comprender y a comentar su valor literario. La admiración de un Chateaubriand debía elevarse del fondo a la forma, aplicarse a los procedimientos estéticos y tratar de reproducirlos. El influjo de la Biblia se deja sentir sucesivamente en el autor de los *Mártires* y en Lamennais; llega hasta el autor de *Salambo*, y hasta el de la *Falta del abate Mouret*. La concepción del *Paradou* es una mezcla del *Génesis* y del *Cántico de los cánticos*, iluminado por los místicos arranques de los salmos y de las letanias de la Virgen. En fin, el influjo de los salmos es más sensible aún en nuestros líricos, desde Alfredo de Vigny y Lamartine hasta Víctor Hugo. Entre todos los poetas, el autor de *Ibo* y de *Plein ciel*, es el que más se acerca a los antiguos poetas hebreos, a los Isaías y a los Ezequiel.

El sentimiento de la naturaleza y el arte de describirle debían modificarse bajo el influjo de la Biblia y del cristianismo. La característica de la literatura greco-latina era pintar las cosas evocando en nosotros las percepciones netas del oído, y, sobre todo, de la vista; las descripciones clásicas son maravillosas en cuanto a la copia de la línea y de la forma. Al contrario, la literatura oriental y romántica, en lugar de insistir sobre la percepción objetiva, insiste sobre la emoción interna que la acompaña, y trata de reanimar en nosotros esa emoción; en vez de apoyarse en el sentido demasiado intelectual de la vista, toma igualmente sus imágenes a los del tacto, del olfato, del sentido interno: llega de ese modo a suscitar representaciones mucho más precisas, si bien menos *formales*. Es que el escritor no nos hace ver las cosas sino indirectamente, suscitando la emoción interna que acompaña a la visión exter-

na. Para suscitar esa emoción, Hugo y Flaubert son comparables a Isaías. Obtienen la realidad de la percepción por la fuerza de la sensación.

El divino Teoclimenes, en el festín de Penélope, se siente inspirado por los presagios siniestros que amenazan: «¡Ah, desdichados! ¿Qué os ha sucedido de funesto? ¿Qué tinieblas se extienden sobre vuestras cabezas, sobre vuestro rostro y alrededor de vuestras débiles rodillas? Un rugido se oye, vuestras mejillas se cubren de lágrimas. Las paredes, los artesonados están teñidos de sangre; esta sala, este vestíbulo están llenos de fantasmas que descienden al Erebo, a través de la sombra. El sol se desvanece en el cielo, y la noche de los infiernos se aparece.» Por muy formidable que sea este sublime de Homero, cede aún a la visión del libro Job.

«En el horror de una visión nocturna, cuando el sueño adormece más profundamente a los hombres,

»Fuí sobrecogido por el miedo y el temblor, y el pavor penetró hasta mis huesos.

»*Un espíritu pasó ante mi rostro, y el vello de mi carne se erizó de horror.*

»Vi a aquél, cuyo rostro no conocía. Un espectro apareció ante mis ojos, y oí una voz como un tenue soplo.»

«La tierra, exclama a su vez Isaías, vacilará como un hombre ebrio: será transportada como una tienda de campaña levantada para una noche.»

Que nuestra literatura romántica se haya inspirado en la Biblia, es muy sencillo, puesto que desde sus comienzos trató de hacer esbozos de género oriental. Pero el pueblo hebreo ha tenido, desde el punto de vista literario, la importante misión de condensar todo el genio oriental. Y

la Biblia nos da, como en una especie de manual, un resumen de las meditaciones sin fin de las razas orientales en los desiertos, ante una naturaleza más coloreada, a veces más inmutable, a veces más mudable que la nuestra.

## VI

### LA DESCRIPCIÓN. — LA ANIMACIÓN SIMPÁTICA DE LA NATURALEZA

Como ya lo hemos hecho notar, para interesarnos y excitar nuestra simpatía, la representación de la naturaleza debe ser la animación de la misma; debe, por consecuencia, ser una extensión de la sociedad viviente a la naturaleza entera. Es necesario que nuestra vida se una a la de las cosas, y la de las cosas a la nuestra. Es lo que sucede en la realidad. Por mi parte, no recuerdo paisaje alguno al que no haya ligado mis pensamientos o mis emociones, que no haya tomado para mí un sentido, que no me haya sugerido alguna reflexión sobre mí mismo o sobre el mundo. Hoy he visto el mar desde lo alto: una gran extensión gris; después, junto a la orilla, una línea de espuma blanca, que avanzaba, cruzaba, se desvanecía y moría; no medía yo la altura de la ola, pues desde la colina en que me encontraba todo estaba casi al mismo nivel, pero sentía su movimiento, y era suficiente para que mi vista se fijara en ella, la siguiera amistosamente en su carrera; esa pequeña ola hacía vivir a mi vista el mar entero. Me parecía que era yo mismo. Obrar, pensaba, moverse, ser la gota de agua que se eleva y blanquea, no la gran extensión tétrica, entumecida en su eterna inmovili-



dad. Un pájaro pescador pasa; es pequeño, ligero, movédizo como una mirada. Resbala sobre las aguas, después desaparece. ¿Dónde está? Su ojo se acomoda a la luz difusa de las profundidades. ¡Oh! ¡Como él, sumergirse bajo las ondas de las cosas, y ver las sombras que proyectan los seres sobre el fondo eterno de la realidad, el deslizar confuso de las corrientes de la vida!

«Nada que a la naturaleza pertenezca me es indiferente — decía Michelet —. La odio y la adoro como se haría con una mujer.» Así debe ser el poeta. El paisaje no es para él un simple agrupamiento de sensaciones; les presta un tinte moral, de tal modo que un sentimiento general se desprenda de ellas. Y a veces ese sentimiento es no sólo moral, sino filosófico. Se ha dicho, con razón, que la total imagen de la tierra está oscuramente evocada en cada paisaje de Loti. El destino humano entero está también presente en todas las descripciones notables de Chateaubriand, de Víctor Hugo, de Flaubert y de Zola.

Animar la naturaleza es estar en lo cierto, pues la vida está en todo, la vida y también el esfuerzo; el querer vivir, ya favorecido, ya contrariado, lleva consigo en todas partes el germen del placer y del sufrimiento, y podemos tener conmiseración hasta de una flor. Desde mi ventana veo un gran rosal y un botoncito de rosa blanca medio desprendido del tallo; sólo tres filamentos de corteza le retienen aún pendiente. Algunas gotas de lluvia, sin embargo, bastaban para hacerle florecer. ¡Flor sin esperanza, que no podías ser fecunda, y que perfumas y alegras, flor doliente que antes de extinguirte sonríes!

Lo falso es nuestra concepción abstracta del mundo,

es la vista de las superficies inmóviles, y la creencia en la inercia de las cosas a las que se limita el vulgo. El poeta, animando hasta los seres que nos parecen más desprovistos de vida, no hace más que volver a ideas más filosóficas acerca del universo. Sin embargo, animando así la naturaleza, es esencial medir los grados de vida que se le asignan. Está permitido a la poesía acelerar un poco la evolución de la naturaleza, no alterarla. Si en virtud de esa ley de evolución la vida penetra y ondea en todas partes, su nivel no se eleva, a pesar de eso, sino por grados, siguiendo una escala regular. En las *metáforas*, que no deben ser sino *metamorfosis* racionales, símbolos de la transformación universal de las cosas, el poeta puede pasar algunos de los grados insensibles de la vida, no saltarlos a placer; puede comparar la máquina con la bestia, el ser inmóvil al ser que se mueve, el animal inferior al animal superior; pero sólo muy alto en la escala de los seres puede, en general, buscar puntos de comparación con el hombre (1). De ahí lo absurdo de la mitología de los salvajes y de ciertos poetas románticos o parnasianos que pretenden animar el océano o el trueno prestándoles

---

(1) «La luna iluminó con su pálida antorcha aquella fúnebre velada. Se alzó a media noche, como una blanca vestal que viene a llorar sobre el ataúd de una compañera. Bien pronto esparció en el bosque ese gran secreto de melancolía, que se complace en contar a los robles seculares y a las antiguas orillas de los mares.»—*Atala*.

«Los dos peñascos, chorreando aún agua de la tempestad del día anterior, parecían combatientes anegados en sudor. El viento había amainado, el mar se plegaba plácidamente, a flor de agua se adivinaban algunas rompientes en que los penachos de espuma volvían a caer con gracia; de la costa venía un ruido semejante al murmullo de las abejas. Todo estaba a nivel, menos las dos Douvres, en pie y erguidas como columnas negras. Estaban, hasta cierta altura, cubier-

pensamientos y haciéndoles resonar por silogismos. Todos esos procedimientos de la antigua epopeya son empleados desde Virgilio. La poesía debe ir en el sentido y según los grados de evolución científica. Graduar todos sus puntos de comparación, engrandecer los seres y la vida que en si llevan sin deformarlos, sin convertirlos en monstruos tan ridículos en el orden del pensamiento como en el de la naturaleza.

Asignar vida consciente y una voluntad a las cosas es siempre delicado; prolongar esa concepción es ya peligroso; lo sublime es el fin deseado; pero el mal gusto, el absurdo inclusive, pudieran ser el fin alcanzado; y eso por muchas razones. En primer lugar, ha sido ya necesaria una sugestión para hacer aceptar la animación demasiado completa de la naturaleza; pero, sólo para sostener esa sugestión, el esfuerzo lírico del poeta deberá ir creciendo y se estrellará bien pronto contra la idea de que hay una verdadera contradicción entre la realidad y la ficción poética. En efecto, si la vida de las cosas —de las montañas, del mar, del sol y de las estrellas— pudiera llegar hasta

---

tas de algas. Sus flancos escarpados tenían reflejos de armaduras. Parecían dispuestas a recomenzar...»—(*Los trabajadores del mar.*)

«Había extensas nubes en el cenit; la luna huía y una gran estrella corría tras ella.»—(*Los trabajadores del mar.*)

«Todo ese azul, abajo como arriba, estaba inmóvil... El aire y la ola estaban como adormecidos. La marea crecía no por ondas, sino por hinchamiento. El nivel del agua se alzaba sin palpitación. El rumor de la costa, apagado, parecía una respiración de niños.»—(*Los trabajadores del mar.*)

Hugo describe el bosque en que Cosette va a buscar agua: «Un viento frío del llano. El bosque estaba tenebroso... Algunas malezas secas, empujadas por el viento, pasaban rápidamente y parecían huir con espanto ante algo que llegaba.»—(*Los Miserables.*)

la conciencia, hasta la voluntad, esa conciencia no podría ser entonces idéntica a la nuestra ni a la que imagina el poeta; su drama, por mucho que haga, será siempre demasiado mezquino, demasiado estrecho para contener la naturaleza, su fuerza y su vida. Así, pues, sólo muy excepcionalmente la animación de la naturaleza puede llevarse hasta una vida demasiado manifiestamente intensa. En la mayoría de los casos, poetas y novelistas se limitarán a la vida, poderosa sin duda, pero sorda, latente, que todos, más o menos, sentimos en las cosas.

De un modo general puede decirse que uno de los medios de despojar, aun de esa proporción sencilla, de vida a la naturaleza, es caer en el minucioso análisis de los pormenores, tanto más que todo análisis es una descomposición. Y sin embargo, el pormenor ha tomado una importancia considerable en el arte moderno. A veces, en una descripción de Víctor Hugo, de Balzac, de Flaubert, un hecho en apariencia inapreciable, un objeto mínimo pasa de pronto al primer plano; toda la perspectiva habitual parece deshecha. Los críticos clásicos no ven en eso más que un procedimiento reprobable; es que no hacen las distinciones necesarias. El arte de la descripción consiste, sobre todo, en hacer coincidir las imágenes que pasan por el espíritu del escritor, no con recuerdos vagos y borrosos del alma del lector, sino con recuerdos vibrantes aún. Por eso es preciso distinguir el pormenor simplemente exacto, que tiene tan sólo una importancia relativa, y el pormenor intenso, saliente, característico, que despierta de pronto el recuerdo neto de una *sensación*, de una *emoción sentida* anteriormente, o que se cree haber sentido. Todas las variedades objetivas no son equivalen-

tes desde el punto de vista del arte; es, pues, necesario escoger entre la masa de las cosas vistas las que pueden ser profundamente sentidas, los pormenores capaces de despertar en nosotros una emoción dormida o de excitar una emoción nueva.

Chateaubriand abunda en ejemplos. ¿Quién no recuerda la descripción de la luna descansando sobre grupos de nubes semejantes a la cima de las montañas coronadas de nieve? Hay en ella una impresión nocturna que se ha experimentado seguramente en cierta medida, aunque muy probablemente se haya traducido de un modo diferente.

*Esas nubes, plegando y desplegado sus velos, se desenvolvían en zona diáfana, de raso blanco, se dispersaban en ligeros copos de espuma, o formaban en los cielos bancos de algodón en rama deslumbrante, tan dulce a la vista que parecía sentirse su blandura y su elasticidad.* La escena en la tierra no era menos encantadora: *la luz azulada y aterciopelada de la luna caía por los intervalos de los árboles y lanzaba destellos hasta en el espesor de las tinieblas...* En una sábana, al otro lado del río, la claridad de la luna *dormía sin movimiento sobre los céspedes;* los álamos, agitados por las brisas y dispersados a uno y otro lado, *formaban islas de sombras flotantes sobre ese inmóvil mar de luz.* Todo hubiera sido silencio y descanso sin la caída de algunas hojas, el paso del viento súbito, el gemido del mochuelo; a lo lejos, por intervalos, se oían los sordos mugidos del Niágara, que en el silencio de la noche se prolongaban de desierto en desierto y espiraban a través de los bosques solitarios.

Los pormenores que hacen ver, aun cuando no se ha visto, constituyen igualmente el valor de otra descripción de noche oriental:

Era media noche...; percibí de lejos una multitud de luces diseminadas... Acercándome, distinguía camellos, unos acostados, otros de pie; éstos, cargados con sus bagajes; aquéllos, desembarazados de su peso. *Algunos caballos y burros sueltos comían cebada en cubos de cuero;* algunos jinetes permanecían aún a caballo, y las mujeres, cubiertas con sus velos, no habían bajado de sus dromedarios. *Sen-*

*tados, cruzadas las piernas; sobre tapices, mercaderes turcos estaban agrupados en torno de los fuegos que servían a los esclavos para preparar el arroz cocido con manteca y carne. Se tostaba el café en cazos; las vivanderas iban de fuego ofreciendo pasteles y frutas; cantores distraían la multitud; los imanes hacían las abluciones, se prosternaban, tornaban a levantarse invocando el profeta; los conductores de los camellos dormían tumbados en la tierra. El suelo estaba sembrado de paquetes de sacos de algodón, de banastas de arroz. Todos esos objetos, ya distintos y vivamente iluminados, ya confusos y sumergidos en una media sombra, según el color y el movimiento de los fuegos, ofrecían una escena de las Mil y una noches.*

He aquí ahora una salida de sol en Grecia, con pequeños detalles de encantadora precisión:

El sol se alzaba entre dos cimas del monte Himeto; las cornejas que hacen sus nidos alrededor de la ciudadela volaban debajo de nosotros; *sus alas negras y lustrosas aparecían teñidas de rosa por los primeros reflejos del día*; columnas de humo azul y ligero se elevaban en la sombra a lo largo de los flancos del Himeto; Atenas, la Acrópolis y las ruinas del Paternón, se coloreaban *del más hermoso tinte de la flor del almendro*; las esculturas de Fidias, heridas horizontalmente por un rayo de oro, se animaban y parecían moverse sobre el mármol por la movilidad de las sombras del relieve: a lo lejos, el mar y el Pireo estaban blancos de luz, y la ciudadela de Corinto, reflejando el esplendor del nuevo día, brillaba en el horizonte de poniente como un peñasco de púrpura y de fuego.

En realidad, hay dos géneros de pormenores característicos: el primero traduce las sensaciones y emociones experimentadas o que pueden ser generalmente sentidas por todo el mundo; el segundo traduce las sensaciones y emociones de un personaje dado en un estado pasional determinado. Pero, hasta cierto punto, cada uno de nosotros es todo el mundo, por lo menos durante el mismo tiempo que permanece en estado de calma; y el personaje de un drama también es todo el mundo, a menos de estar revestido de una personalidad excesivamente saliente. Así, pues, siempre que el escritor hace una descripción, sea *at*

lado del personaje, sea *por los ojos* de ese personaje cuyo espíritu está en reposo, no se sirve sino de detalles característicos *impersonales*. Al contrario, si el héroe en escena está representado en un estado pasional cualquiera, su personalidad aparece, se afirma; su visión de las cosas nos llega solamente deformada o transformada por esa personalidad, y sólo los pormenores característicos de segundo orden surgen. Ahora, notemos que la personalidad puesta así ante nuestros ojos es rara vez la nuestra propia; a veces, hasta es precisamente la opuesta; sin embargo, nosotros somos los designados para jueces, y el medio de hacernos buenos jueces es, para el escritor, colocarnos exactamente en el mismo ángulo que su personaje; éste debe ver, sentir, pensar con una precisión y una intensidad tales que, víctimas de la ilusión, creemos casi que somos nosotros los que vemos, sentimos y pensamos; es preciso, en fin, que durante algunos instantes, esté a nuestros ojos más presente, más vivo que nosotros mismos.

Flaubert sobresale en el arte de encontrar así el pormenor característico, el que provoca la sensación, la emoción, porque él mismo no es sino la fórmula de una emoción:

Cuando iba al jardín botánico, la vista de una palmera le arrastraba hacia lejanos países. Entonces viajaban juntos, montados en dromedarios, *bajo el tenderete de los elefantes*, en el camarote de un *yatch*, entre los *archipiélagos azules*, o al lado uno de otro sobre dos mulos provistos de campanillas que tropiezan entre las hierbas contra trozos de columnas rotas. (*La educación sentimental*.)

Una llanura se extendía a la derecha, y a la izquierda una pradera se unía suavemente a una colina en que se percibían viñedos, nogales, un molino en medio del verde, y, en último término, algunos senderos *formando zig-zás sobre la roca blanca que tocaba el borde del cielo*. ¡Qué dicha subir juntos los dos, enlazado el brazo entorno de su talle, en tanto que su falda *barrería las hojas amarillen-*

tas, escuchando su voz bajo el esplendor de sus ojos! El barco podía detenerse, no tenían más que bajarse, y esa cosa bien sencilla no era más fácil, sin embargo, que mover el sol. (*Ibid.*)

Vuestra persona, vuestros menores movimientos me parecían tener en el mundo una importancia extra-humana. Mi *corazón*, como el *polvo*, se levantaba tras vuestros pasos. Me hacíais el efecto de la *luz de la luna en una noche de verano*, cuando todo es perfumes, dulces sombras, blancuras, infinito; y las delicias de la carne y del alma estaban contenidas para mí en vuestro nombre, que yo me re-pretía tratando de *besarle sobre mi labios*. (*Ibid.*)

Pero Flaubert abusa frecuentemente de su arte. Busca efectos, y todo efecto que aparece como buscado resulta, por lo mismo, deshecho. La emoción más viva es el estado mental más inestable. Demasiados pormenores, en vez de completarse, se borran unos a otros. Querer *enseñar* todas las cosas a la vez, es no *hacer ver* absolutamente nada. El arte de describir es el de mezclar lo particular a lo general, para hacer distinguir un pequeño número de detalles precisos que son simples puntos de referencia en el aspecto general, que acusan los contornos del cuadro sin suprimir las perspectivas. Se trata no solamente de hacer abarcar con la mirada muchos objetos (todo el mundo visible, como decía Gauthier), sino de discernir, entre todas las sensaciones, las que encierran más emoción latente, con objeto de reproducir éstas con preferencia. No debe jamás sentirse hastío leyendo una descripción, como no se siente al salir de casa, al abrir los ojos y mirar lo que se tiene delante. Describir no es enumerar, clasificar, rotular, analizar con esfuerzo; es representar o, aún mejor, presentar, hacer presente. Describir es hacer revivir para cada uno de nosotros algo de su vida, no representarle sensaciones completamente nuevas y extrañas. Podría definirse el arte de la descripción, como Michelet definía la



historia: una resurrección. La novela, demasiado descriptiva, sujeta a los pequeños detalles de la vida, confunde las dos representaciones diferentes del mundo: la que de él se hace el observador curioso, considerando todas las cosas con igual interés, y la que se forma el actor conmovido de un drama, que ve tan sólo en el mundo el pequeño número de cosas que se refieren a su emoción, no se fija en nada del resto y lo olvida. El sentimiento apasionado nos obliga a limitar y a inmaterializar más o menos nuestras representaciones de las cosas: en el recuerdo, como en la llama, se queman todas las impurezas de la vida; querer hacerlas revivir es frecuentemente, por demasiada conciencia, ser infiel al verdadero método de la naturaleza y a la marcha natural del espíritu. Por esto mismo, es detener en el lector la emoción simpática. Puede haber algo de contradictorio en querer que el lector sienta simpáticamente la pasión de un personaje y en no ponerle frente a frente del mundo exterior en la misma situación que el personaje mismo, en distraer su mirada con una multitud de objetos que el otro no ve o no para mientes en ellos. Es como si para reproducirnos la impresión del crepúsculo, por ejemplo, se comenzase por transportarnos a un lugar fuertemente iluminado, o viceversa. Hay en toda emoción profunda algo de crepuscular, un velo arrojado sobre parte de la realidad: la vista neta y objetiva del mundo es así incompatible con la percepción apasionada, siempre parcial, infiel y, para ciertos temperamentos, completamente idealista: la pasión produce psicológicamente el mismo fenómeno que la abstracción; quita por un lado la intensidad de emoción y de color que produce por otro. Así, pues, cuantas veces quiera el novelista ex-

citar en nosotros la pasión, debe hacernos ver las cosas desde el punto mismo de la pasión, y no desde otro. Mientras que en las artes plásticas los objetos presentados conservan una belleza intrínseca de forma o de color, en la literatura tienen valor sobre todo como centro y núcleo de asociaciones de ideas y de sentimientos. Su importancia, su grandeza para el pensamiento, su puesto en la perspectiva general, depende, pues, de la cantidad y de la cualidad de las ideas o sentimientos que despiertan. Incluso los escritores que se creen más coloristas y que creen pintar al escribir, no obtienen en realidad el pretendido *color* de sus descripciones, sino del arte con el cual saben despertar por asociación sensaciones fuertes (en la mayoría de los casos muy diferentes de las sensaciones *visuales*). El arte del escritor consiste *en hacer pensar o en hacer sentir moralmente para hacer ver*. Así, cuando quiere copiar un cuadro de la naturaleza, puede escoger a su gusto su centro de perspectiva; no tiene, como el pintor, su punto de vista determinado por la naturaleza misma de los lugares, sino antes bien por la naturaleza y las tendencias de su espíritu personal: la disposición de su ojo suministra el plano del paisaje, y no se trata tan sólo del ojo físico, sino aún, y sobre todo, del ojo interno.

En una palabra, sólo el sentimiento dominante constituye la unidad de la descripción y, es el único que puede hacerla simpática.

---

# SEGUNDA PARTE

---

## LAS APLICACIONES. — EVOLUCIÓN SOCIOLÓGICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

---

### CAPÍTULO I

#### LA NOVELA PSICOLÓGICA Y SOCIOLÓGICA DE NUESTROS DÍAS

I. Importancia social alcanzada por la novela psicológica y sociológica.

II. Caracteres y reglas de la novela psicológica.

III. La novela sociológica. — El naturalismo en la novela.

I. Un hecho literario y social cuya importancia se ha indicado frecuentemente es el desarrollo de la novela moderna; ahora bien, es un *género* esencialmente psicológico y sociológico. Zola, con Balzac, ve en la novela una epopeya social: «Las obras escritas son expresiones sociales, nada más. La Grecia heroica escribe epopeyas; la Francia del siglo XIX escribe novelas: estos son fenómenos lógicos de producción muy equivalentes. No hay be-

llezza particular, y esa belleza no consiste en enfilear palabras en un orden determinado; no hay sino fenómenos humanos que llegan a su tiempo y que tienen la belleza de su tiempo. En una palabra, tan sólo la vida es bella.» Reconociendo siempre la parte de exageración que en esto hay no puede menos de reconocerse la importancia sociológica de la novela. La novela relata y analiza *acciones* en sus relaciones con el *carácter* que las produce, y el *medio* social o natural en que se manifiestan; según que se insista sobre la acción, o el carácter, o el medio, la novela pasa, pues, a ser dramática (novela de aventuras), psicológica y sociológica, o paisajista y pintoresca. Pero por poco que se profundice en la novela dramática, se la ve transformarse en novela psicológica y sociológica, pues nos interesamos más por una acción, cuando se la ha visto nacer, incluso antes de salir a luz, en el carácter del personaje y en la sociedad en que vive. De igual modo los paisajes interesan más cuando tan sólo sirven de marco a la acción, la apoyan o la hacen resaltar, no encontrándose allí como fuera de su sitio y como al lado del interés dramático. Por otra parte, la novela psicológica misma no es completa sino cuando conduce, dentro de cierta medida, a generalizaciones *sociales*; cuando se complica, como diría Zola, «con intenciones sinfónicas y humanas». Al mismo tiempo exige escenas *dramáticas*, puesto que allí donde no hay drama de ningún género no hay nada que relatar: las aguas tranquilas no nos interesan durante mucho tiempo, y la psicología de los espíritus a quienes nada conmueve, se hace bien pronto. En fin, entre todos los sentimientos del alma individual o colectiva

que analiza, el novelista debe tener en cuenta el sentimiento que inspira toda poesía, quiero decir, el sentimiento de la armonía entre el ser y la *naturaleza*, el eco del mundo visible en el alma humana. La novela reúne, por tanto, en sí todo lo esencial de la poesía y del drama, de la psicología y de la ciencia social. Añadamos a esto lo esencial de la historia. Pues la verdadera novela es historia, y, como la poesía, «es más verdad que la historia misma». En primer término estudia en su principio las ideas y los sentimientos humanos, cuyo desarrollo es tan sólo la historia. En segundo lugar, ese desarrollo de las ideas y de los sentimientos humanos comunes a toda una sociedad, pero personificadas en un *carácter* individual, puede ser más acabado en la novela que en la historia. La historia, en efecto, encierra una multitud de accidentes imposibles de prever y humanamente irracionales, que vienen a desgraciar toda la lógica de los sucesos, matan a un gran hombre en el momento en que su acción iba a ser preponderante, hacen abortar bruscamente el plan mejor concebido, el carácter mejor templado. La historia está así llena de pensamientos incompletos, de voluntades rotas, de caracteres truncados, de seres humanos incompletos y mutilados; por esto, no sólo dificulta el interés, sino que pierde en verdad humana y en lógica lo que gana en exactitud científica. La verdadera novela es historia condensada y sistematizada, en que se ha reducido a lo estrictamente necesario la parte de éxitos de azar, conducente a esterilizar la voluntad humana; es historia *humanizada* en cierto modo, en que el individuo se trasplanta a un medio más favorable al vuelo de sus tendencias in-

ternas. Por eso mismo es una exposición simplificada y notable de las leyes sociológicas (1).

II. La novela comprende la vida en masa, la vida psicológica se entiende, que se desarrolla con más o menos rapidez; sigue el desarrollo de un carácter, le analiza, sistematiza los hechos para referirlos siempre a un hecho central; representa la vida como una gravitación en tono de actos y de sentimientos esenciales, como un sistema más o menos semejante a los sistemas astronómicos. Eso es filosóficamente la vida, aunque no siempre lo sea realmente, en razón de todas las causas perturbadoras que hacen que casi ninguna vida se complete, ni sea lo que hubiera debido ser lógicamente. La humanidad, en conjunto, es un caos, no es aún un sistema estelar.

En la pintura de los hombres la investigación del «ca-

---

(1) Existen novelas llamadas *históricas*, como *Nuestra Señora de París*, que son aún menos historia humana que las novelas no históricas de Balzac, por ejemplo. Víctor Hugo no se preocupa para nada de la realidad en la *trama* y en el encadenamiento de los sucesos; considera todos los sucesos de la vida, todo lo verosímil de los sucesos, como cosas sin importancia. Su novela y su drama viven del efecto teatral, que, en la mayoría de los casos, no se toma siquiera el trabajo de economizar, de hacer más o menos plausible. Sin embargo, lo que establece una considerable diferencia entre él y, por ejemplo, Alejandro Dumas, el gran narrador de aventuras, es que el efecto teatral no es por sí mismo y en sí solo su fin: para Hugo es solamente el medio de producir una situación moral, un caso de conciencia. Casi todas sus novelas y sus dramas, desde *El noventa y tres* y *Los Miserables* hasta *Hernani*, conducen a dilemas morales, a grandes pensamientos y a grandes acciones; y es así, a fuerza de elevación moral, como el poeta acaba por reconquistar esa realidad que le falta por completo en el encadenamiento de los sucesos y en la lógica habitual de los caracteres.

rácter dominante», de que habla Taine, no es otra cosa sino la investigación de la individualidad, forma esencial de la vida moral. Las personalidades poderosas tienen por lo general un rasgo característico, un carácter dominante. Napoleón es la ambición; Vicente de Paúl la bondad, etc. Si el arte, como lo indica Taine, trata de poner de relieve el carácter dominante, es porque trata preferentemente de reproducir las personalidades poderosas; es decir, precisamente la vida en lo que tiene de más manifiesta. Taine, por decirlo así, ha demostrado su propia teoría del predominio del carácter esencial, nos ha dado un Napoleón cuyo único resorte es la ambición. Su Napoleón es hermoso en su género, pero simplificado como un mecanismo construido por mano de hombre, en que todo el movimiento se produce por un solo engranaje central; no es esto ni la complejidad de la vida real ni la del gran arte. La vida es una dependencia recíproca y un perfecto equilibrio de todas las partes; pero la *acción*, que es la manifestación misma de la vida, es precisamente la ruptura de este equilibrio. La vida se reduce así a un equilibrio esencialmente *inestable*, movedizo, en el que alguna parte debe predominar siempre, algún miembro elevarse o descender, en que, en fin, el sentimiento dominante debe ser expresado al exterior y correr bajo la carne como la sangre misma. Toda vida completa, en cada momento de la acción, tiende a hacerse, pues, *simbólica*; es decir, expresiva de una idea o de una tendencia que le imprime su carácter esencial y distintivo. Pero muchos autores creen que para representar un carácter basta figurar una tendencia única: pasión, vicio o virtud. Ahí está precisamente el error. En realidad, en un ser existente no hay

tendencia *única*, tan sólo hay en él tendencias *dominantes*; y el triunfo de la tendencia dominante es en cada momento el resultado de una lucha entre todas las fuerzas conscientes y aun inconscientes del espíritu. Es la diagonal del paralelogramo de las fuerzas, y se trata aquí de fuerzas muy diversas y muy complejas. Limitándoos, como Taine, a representar esa diagonal, os representáis, no un ser viviente, sino una simple línea geométrica. Es un exceso en el cual Balzac mismo ha caído con frecuencia.

Por regla general es preciso desconfiar de las teorías, pues en la realidad, si nada está abandonado al azar, no puede tampoco tratarse de una sistematización demasiado estrecha; tantas cosas se encuentran al paso de las líneas rectas que se truecan rápidamente en líneas quebradas; el fin se alcanza a pesar de todo. De igual modo una manera de ver es ya por sí misma una teoría; unos son atraídos casi únicamente por la luz, los otros consideran la sombra que a ésta sigue siempre; sus concepciones de la vida y del mundo resultan en igual proporción iluminadas u oscurecidas. Tal vez sería prudente limitarse a esa diferencia forzada sin acentuarla aún más formulándola. De lo que se culpa a las diferentes escuelas literarias no es de la diversidad de sus puntos de vista—todos existen—sino de las exageraciones de esos mismos puntos de vista.

El carácter no es revelado y apreciado siempre por la *acción*: no podemos pretender conocer bien una persona con la cual *hablamos* frecuentemente en tanto que no la *hayamos visto obrar*, del mismo modo que no podemos pretender conocernos a nosotros mismos mientras no nos



hayamos visto con las manos en la obra. Por eso es tan necesaria la acción en la novela psicológica. No lo es menos en el fondo que en la novela de aventuras, pero de un modo muy distinto. En aquélla no se busca el aspecto extraordinario de la acción, sino su lado expresivo: moral y social. Un accidente no es una acción. Hay acciones verdaderamente expresivas del carácter constante o del medio social, otras más o menos *accidentales*; las acciones expresivas son las que debe escoger el novelista para componer su obra. De igual modo que cada fragmento de un espejo roto puede reflejar una imagen, un rostro, así en cada vida humana debe pintarse en perspectiva un carácter entero. No es preciso para eso que haya sucesos muy numerosos, muy diversos y salientes. «Os lamentáis de que los *acontecimientos* (de mi asunto) no son variados, respondió Flaubert a un crítico; ¿qué sabe usted? Basta con mirarlos más de cerca.» Las diferencias entre las cosas, en efecto, las semejanzas y los contrastes dependen más aún de la mirada que contempla que de las cosas mismas; pues todo es diferente en la naturaleza desde cierto punto de vista y todo es igual desde otro. El valor literario de los acontecimientos está en sus consecuencias psicológicas, morales, sociales, y esas consecuencias son lo que se trata de alcanzar. Dos gotas de agua pueden llegar a ser para el sabio dos mundos llenos de interés, y de un interés casi dramático, mientras que para el ignorante, dos mundos, dos estrellas de Orión o de Casiopea, pueden llegar a ser dos puntos tan indiscernibles e indiferentes como dos gotas de agua.

Una novela es más o menos un drama, conducente a cierto número de escenas, que son como los puntos culmi-

nantes de la obra. En la realidad, las grandes escenas de una vida humana se preparan de antemano por esa vida misma: el individuo de las horas sublimes puede revelarse en los menores actos; se hace presentir, por lo menos, pues el que sea capaz de un impulso, aunque haya tenido necesidad de toda la vida para prepararlo, no es del todo semejante al que nada encierra en sí. Así debiera suceder en la novela: cada acontecimiento, que interese siempre por sí mismo (esto es de primera necesidad) sería una preparación, una explicación de los grandes acontecimientos futuros.

La novela no sería sino una cadena no interrumpida de acontecimientos que encajan estrechamente unos en otros, y conducen todos al acontecimiento final. Uno de los rasgos característicos de la novela psicológica así concebida, es lo que podría llamarse la *catástrofe moral*: queremos hablar de esas escenas en que ningún suceso grave ocurre en apariencia, y en las cuales, sin embargo, puede percibirse claramente el desaliento, la reacción, el desgarrarse de un alma. Balzac abunda en escenas de este género, en situaciones de un poder dramático extraordinario, y que, sin embargo, harían poco efecto en el teatro, porque todo, o casi todo, pasa por dentro; los acontecimientos exteriores son síntomas insignificantes, no causas. Esos acontecimientos constituyen simples medios empíricos de *medir* la catástrofe interna, de calcular la altura de la caída o la profundidad de la herida que tan sólo han provocado indirectamente. Puede hallarse un ejemplo de catástrofe puramente moral en la escena culminante de *La Curée*, una novela prolija en lo demás y con frecuencia declamatoria. Todo conduce a esa escena; se espera,

pues, una acción, un acontecimiento, un choque de fuerzas y de hombres: no hay más que una crisis psicológica. La Fedra moderna tiene de pronto conciencia de la profundidad de su degradación. Desenlace más conmovedor en su sencillez que todos los que pudieran preverse. Ese desenlace, completamente moral, nos basta, y la muerte de Renée, que acaece más tarde, es casi una superfluidad: había muerto ya moralmente.

Uno de los más notables dramas de la literatura moderna — las sencillas páginas en las cuales Loti presenta a Goud esperando a *su hombre* el marino, que tarda en volver — no se compone, por decirlo así, más que de acontecimientos psicológicos: esperanzas que caen una tras otra; después, una noche, un golpe dado en la puerta por un vecino. Esos pormenores minúsculos nos abren, sin embargo, perspectivas inmensas acerca de la intensidad de dolor que puede experimentar un alma humana.

A decir verdad, lo dramático está donde se encuentra la emoción, y la gran superioridad de la novela sobre la obra de teatro es que toda emoción está a su alcance. En el teatro, lo dramático externo, de gran ruido, es casi lo único posible; en la escena, pensar no basta, es preciso hablar; si se llora, es con ruidoso llanto. Ahora bien, en la realidad hay lágrimas del todo internas, y no son las menos emocionantes; hay cosas pensadas que no podrían decirse, y no son siempre las menos significativas. El teatro es una especie de tribunal, en el cual es preciso presentar pruebas visibles y tangibles para ser creído. La novela, simple y compleja, como la vida, no excluye nada, acoge todo testimonio, puede decir y contener todo. Y en tanto que con la mayor frecuencia los héroes de teatro se encuen-

tran alejados de nosotros por toda la longitud de la sala, nos sentimos bien próximos, a veces, de un personaje de novela que, como nosotros, se mueve bajo la simple claridad del día.

La forma menos complicada de la novela psicológica es la que se ocupa únicamente de un solo personaje, sigue su vida paso a paso y enseña el desarrollo de su carácter. *Werther* es una novela de ese género; un solo personaje cuenta, sueña, actúa; es una especie de monografía. Pero como el individuo es al mismo tiempo un tipo, el alcance social de la obra subsiste. En una monografía perfecta, todo acontecimiento que se produce influye sobre los acontecimientos siguientes; a su vez está influido por los que le preceden; por otro lado, toda la serie de los acontecimientos gravita en torno del carácter y le envuelve. En otros términos: la novela ideal, en ese género, es la que hace resaltar las acciones y reacciones de los acontecimientos sobre el carácter, del carácter sobre los acontecimientos, ligando siempre estos sucesos entre sí por medio del carácter, lo que forma una especie de triple determinismo.

Un efecto escénico no interesa cuando aparece tan sólo para resolver una situación: debe, por el contrario, plantearla. Al novelista corresponde deducir de lo planteado todas las consecuencias; el golpe escénico pasa a ser la solución necesaria de una especie de ecuación matemática. En la vida real, el azar produce acontecimientos: se constituye una situación, a los caracteres corresponde resolverla; una cosa análoga debe ocurrir en la novela. El azar produce el encuentro de tal hombre y tal mujer; no es el encuentro en sí lo que es interesante, sino las consecuencias de ese encuentro, consecuencias determinadas por los

caracteres de los héroes. Cuando los acontecimientos y el carácter están ligados entre sí, hay continuidad, pero es necesario también que haya progresión. En la realidad, la acción de los acontecimientos sobre el carácter produce efectos acumulados: la vida y las experiencias le moldean y le desarrollan; una tendencia primitiva, una manera de sentir o de obrar van exagerándose con el tiempo. Una novela debe, pues, economizar la progresión en todas las fases de la acción; en cuanto a los acontecimientos diversos, se encuentran ligados por la trama única del carácter. *Werther* es el modelo del desarrollo continuo y progresivo de un carácter dado. Escogemos esa obra porque es clásica, y porque nadie puede negar hoy su valor ni sus defectos. En las primeras páginas del libro se encuentra a Werther contemplativo, con tendencia a analizarse a sí propio. Esa disposición contemplativa no tarda en producir un ligero tinte de melancolía: envidia al que «vive dulcemente al día y ve caer las hojas sin pensar en nada, sino en que el invierno se acerca». En ese momento encuentra a Carlota, la quiere, y entonces su amor ocupa todos sus pensamientos. Menos que nunca, Werther se encontrará dispuesto a hacer una vida activa: «Mi madre quisiera verme ocupado; esa idea me hace reír...; ¿no soy ahora bastante activo? Y en el fondo, ¿no es indiferente que yo cuente guisantes o lentejas?» Un acontecimiento muy sencillo se produce: la vuelta de Alberto, novio de Carlota. Alberto es un muchacho encantador; Werther y él traban amistad. Un día que se pasean juntos hablan de Carlota; la tristeza de Werther se hace más profunda, la idea vaga del suicidio se apodera de él bajo una forma alegórica que permite adivinarla: «Ando a su lado, habla-

mos de ella, recojo flores a mi paso, hago cuidadosamente un ramillete con ellas, después... le arrojo al río que corre inmediato, y me detengo a verle hundirse insensiblemente. Así ha entrevisto el abismo final bajo la forma de algunas flores desapareciendo bajo el agua. En el cuarto de Alberto, la vista de dos pistolas impulsa a Werther a una discusión filosófica acerca del suicidio, discusión del todo impersonal, bien lejana aún de la resolución que tomará un día. De esa disposición de espíritu pasa fácilmente a la plena metafísica: mira a su alrededor, se sorprende de la fuerza destructiva encerrada en el gran todo de la naturaleza, que no ha formado nada que no se destruya a sí mismo y lo que le rodea. «Cielo, tierra, fuerzas diversas que en torno mío se mueven, no veo en ellas sino un monstruo pavoroso, siempre devorante y siempre famélico.» De esas alturas nebulosas y completamente generales de la metafísica desciende por grados hasta sí mismo, y eso por efecto de incidentes muy sencillos: el hallazgo de una mujer que ha perdido su hijo, la vista de dos árboles cortados, una conversación de Carlota que habla con indiferencia de la próxima muerte de una persona; en fin, encuentra un pobre loco que en pleno invierno cree recoger las más hermosas flores para su amada. Sobreviene una separación, vuelve arrastrado por su amor hacia Carlota. Y cuando se exaspera ese amor, Carlota comienza a compartirle. «Cuando ayer me retiraba, me tendió la mano y me dijo: adiós, querido Werther.» Desde ese momento Werther no tiene paz; la imagen de Carlota le sigue por todas partes, es para él una obsesión: «¡Cómo me persigue su imagen! Que vele o que sueñe, llena toda el alma mía. Aquí, cuando cierro los ojos; aquí, en mi

frente, donde se reúne la fuerza visual, encuentro sus ojos negros. ¡Aquí!... No puedo expresártelo... No tengo más que cerrar los ojos, los suyos están ahí, ante mí, como un mar, como un abismo.» Y Werther será verdaderamente muerto por la imagen de Carlota: esa obsesión le llevará al suicidio. El novelista ha representado groseramente ese suicidio moral haciendo llegar por medio de Carlota misma la pistola de que Werther se servirá para matarse. Desde entonces, por la fuerza del sentimiento que le anima, Werther no puede permanecer más en la inacción; le es necesario obrar, irá a Carlota y, rechazado, realizará en fin la gran acción originada por toda su vida, y puede decirse que la novela en completo no es más que la preparación del pistoletazo final (1).

Cuando se pasa de la simple monografía, como *Werther* o *Adolfo*, a la novela de dos personajes sobresalientes, el problema se complica. Los dos personajes deben estar incesantemente reunidos, mezclados uno a otro, permaneciendo siempre bien distintos uno de otro. La vida debe producir sobre cada uno de ellos una acción particular, pero no aislada, que se refleje después sobre el otro. Cada acontecimiento debe, después de haber, por decirlo así,

---

(1) Se ha reprochado frecuentemente a Gœthe el suicidio de su héroe en vez de dejarle llegar a una vista más clara, a un sentimiento más tranquilo y a una tranquila existencia después de sus penas. El doctor Maudsley hace notar con razón que el suicidio era la inevitable y natural terminación de las tristezas enfermizas de tal carácter. Es la explosión final de una serie de antecedentes, preparada por todos ellos; un acontecimiento tan seguido y fatal, como la muerte de la flor dañada en el corazón por un insecto. «El suicidio o la locura, tal es el fin natural de una naturaleza dotada de una sensibilidad morbosa cuya débil voluntad es incapaz de luchar con las duras pruebas de la vida.» (Maudsley, *El crimen y la locura*, pág. 258.)

atravesado el primero, llegar el segundo. La acción total del drama es una especie de cadena sin fin que comunica a cada personaje movimientos diversos, ligados entre sí, aunque individuales, y que obran sobre el conjunto acelerando o retardando el movimiento general.

Como ejemplo de una novela de dos personajes tomaremos una obra completamente diferente de *Werther*, de una psicología tan sencilla como la de Goethe es refinada. Esa obra, que dentro de sus pequeñas dimensiones es seguramente una obra maestra, ha tenido la ventaja de servir de transición entre Stendhal y Flaubert; queremos hablar de la *Carmen* de Mérimée (1). Es la historia del encuentro y de la lucha de dos caracteres que tienen como únicos rasgos comunes la obstinación y el orgullo; desde todos los demás puntos de vista presentan los antagonismos de las dos razas más opuestas: la del montañés de cabeza estrecha como sus valles, la de la gitana errando por todo país, enemiga natural de las convenciones sociales. Él es vasco y cristiano viejo, tiene el *don*; es un dragón tímido y violento enteramente desorientado fuera de su «montaña blanca». — «Yo pensaba siempre en mi tierra, y no creía que existiesen muchachas bonitas sin faldas azules y sin trenzas cayendo sobre las espaldas.» — Ella es una descarada, una coqueta hasta la brutalidad; «avanzaba balanceándose sobre sus caderas como un potro de la

---

(1) Aunque *Carmen* data ya de hace cuarenta años, nada ha envejecido en ella, excepto la introducción, bastante débil y poco útil. Es preciso, además, no juzgar la novela por el mal libreto de ópera cómica que de ella se ha sacado, en que el grave D. José Lizavrabengoa pasa a ser un «fantoche» sentimental y Carmen una simple mujer de mala vida.



yeguada de Córdoba». A primera vista no le agrada; con ella se siente demasiado lejos de todas las cosas de su país; «pero ella, siguiendo la costumbre de las mujeres y de los gatos, que no vienen cuando se les llama, y que vienen cuando no se les llama, se detuvo ante mí y me dirigió la palabra». Sus primeras frases son de burla; después, el encuentro de esas voluntades, duras y tenaces las dos, hostiles en el fondo, se resume en un gesto que vale una acción. «Cogiendo la flor de acacia que tenía en la boca, me la tiró, con un movimiento del pulgar, dándome entre los dos ojos. Señor, me hizo el efecto de una bala que me alcanzaba...» El pequeño drama comienza; están ligados uno a otro, a pesar de los instintos de sus razas, que los empujan en sentido contrario; todo lo que sucede al uno se reflejará sobre el otro, y todos sus puntos de contacto con la vida producirán puntos de contacto entre sus dos opuestos caracteres. La cruz de San Andrés, dibujada por Carmen con un cuchillo sobre la mejilla de un camarada de la fábrica, no es un incidente vulgar, escogido al azar para producir un nuevo encuentro de los dos personajes; permite alcanzar inmediatamente el fondo de salvajismo del carácter de Carmen; es psicología en acción. Esa escena de violencia se funde inmediatamente en una escena de coquetería: de seducción por la mirada, por la actitud, por la caricia de la voz, en fin, por la caricia misma del lenguaje (ella habla en vasco); «nuestra lengua, señor, tan hermosa que, cuando la oímos en país extranjero, nos hace estremecer». — «Ella mentía, señor; ha mentado siempre. No sé si en su vida esa muchacha ha dicho jamás una palabra de verdad; pero, cuando hablaba, la creía; podía más que yo.» — Desde ese momento, los acontecimien-

tos muy sencillos de la acción se encadenan y siguen con el rigor de una deducción, acercando cada vez más, hasta triturarlas, las dos individualidades antagonistas. Es primero la evasión de Carmen, seguida del encarcelamiento del dragón: «En la cárcel, no podía dejar de pensar en ella... Sus medias de seda, completamente agujereadas, que me enseñaba enteras al huir, las tenía siempre ante los ojos... y, además, a pesar mío, sentía la flor de acacia que me había tirado, y que, seca, conservaba siempre su perfume.» Es la degradación, es la guardia humillante como simple soldado, a la puerta del coronel, un día en que precisamente Carmen viene a bailar en el *patio*: «A veces percibía su cabeza, a través de la reja, cuando saltaba con su pandereta.» Es la loca jornada en casa de Lillas Pastia.. Después, las primeras infidelidades a la disciplina, y, en fin, la serie de degradaciones y de resbalamientos por los que llega hasta el bandolerismo. Toda esa primera parte está dominada por una escena muy sencilla, imposible de reproducir en el teatro: queremos hablar de esa tarde en que los contrabandistas, perseguidos, después de haber rematado por sí mismos a uno de los suyos, se detienen en un jaral, extenuados de hambre y de fatiga; algunos de ellos, sacando un paquete de cartas, juegan al resplandor de un fuego que encienden. «Durante ese tiempo, yo estaba acostado, mirando las estrellas, pensando en el Remendado (el hombre degollado), y diciéndome que me sería indiferente estar en su lugar. Carmen estaba acurrucada cerca de mí, y de cuando en cuando tocaba las castañuelas canturreando. Después, aproximándose como para hablarme al oído, me besó, casi a pesar mío, dos o tres veces.—Eres el diablo, le decía yo.—Sí, me respondió

ella.» El asesinato de García el tuerto, el *rom* de Carmen, indica una nueva fase en el pequeño drama. Puede creerse de primer intento que la introducción del personaje de García rompe la unidad de la obra, y que su muerte es un episodio inútil. Al contrario, Carmen no sería completa sin su marido, y la lucha contra el tuerto es el primer paso camino del asesinato de Carmen. García muerto, el estado moral del matador está pintado en una palabra, indirectamente: «Le enterramos y fuimos a establecer nuestro campo doscientos pasos más allá.» Pasemos por alto los demás pequeños incidentes, determinados por la vida de contrabandista, vida que ha sido determinada a su vez por el exclusivo amor a la gitana; llegamos al desenlace, que es admirable, porque está contenido anticipadamente en todos los acontecimientos que preceden, como una consecuencia en sus premisas.—«Estoy cansado de matar a todos tus amantes, a ti es a quien mataré. —Me miró fijamente con su mirada salvaje, y me dijo: He pensado siempre que me matarías...—Carmencita, le pregunté, ¿es que ya no me quieres?... No respondió nada. Estaba sentada, con las piernas cruzadas, sobre una estera y trazaba rayas en la tierra con su dedo...—No te quiero ya; tú me quieres aún y por eso quieres matarme.» Durante toda la acción, uno de los rasgos característicos de los dos caracteres es que Carmen, más fría, ha sabido siempre lo que hacía y hace o hace hacer lo que quería; mientras que el otro no lo ha sabido jamás bien.

La lucidez y la energía obstinada de Carmen, no podía menos de resaltar en la sobreexcitación de la última lucha: «Hubiera podido coger mi caballo y salvarse, pero no quería que pudiera decirse que yo la había asustado.»

En la lucha interna de algunas horas que precede en ambos al desenlace, lo que tan sólo flota entre todos los sentimientos desquiciados, son las creencias religiosas o supersticiosas de la niñez; y así debía suceder. Carmen hace magia, él hace decir una misa; oída la misa, vuelve hacia ella y, después de una última provocación, la mata. «Le apesté dos golpes. Era el cuchillo del tuerto el que tenía en la mano, habiendo roto el mío. Cayó al segundo golpe sin gritar. Me parece ver aún sus grandes ojos negros mirarme fijamente; después nubláronse y se cerraron.» Muerta Carmen, su vida ha terminado; no le queda más ya que galopar hasta Córdoba para denunciarse y esperar el *garrote*, privilegio de los nobles, que no son ahorcados como los villanos. Antes, una última contradicción que resume todas las debilidades y todas las incertidumbres de ese violento. «Me acordé de que Carmen me había dicho con frecuencia que desearía ser enterrada en un bosque. Le hice una fosa con mi cuchillo, y en ella la coloqué. Busqué durante mucho tiempo su anillo, y lo encontré al fin. Lo puse en la fosa junto a ella, con una pequeña cruz» (1).

---

(1) Se ve, por este ejemplo, hasta qué punto la composición es esencial a la novela, a pesar de lo que han dicho ciertos críticos: «La novela es el género más libre y tolera todas las formas. Hay las hermosas y las malas novelas; no hay novelas bien compuestas y novelas mal compuestas. Una composición cerrada puede contribuir a la hermosura de una obra; pero no constituirla sola. Podrían citarse en la historia de las literaturas obras maestras casi tan mal compuestas como *Manette*.» (Julio Lemaitre, *Estudio acerca de los Goncourt*.—*Revue bleue*, 30 septiembre, 1882.)

Tales novelas, que parecen hacer excepción a las leyes de composición y de desarrollo sentadas más arriba, son, al contrario, la confirmación de las mismas cuando se las examina con más atención. El

No hay más que complicar así ese estudio de las acciones y reacciones entre los caracteres, el medio, la época, el estado social, para llegar a las grandes novelas de Stendhal. Este último es, como se ha hecho notar varias veces, prodigioso en el análisis psicológico; pero su psicología descansa enteramente sobre las *ideas* perfectamente conscientes de sus personajes, no sobre los *móviles* oscuros del sentimiento.

Además, sus héroes son italianos, y los italianos se dejan dominar poco por el puro sentimiento; razonan siem-

---

*Pescador de Islandia*, una de las obras más notables de nuestro tiempo, está absolutamente conforme con la progresión y la continuidad en el desarrollo de los caracteres. Los dos héroes principales se nos presentan por vez primera de perfil tan sólo, como envueltos en las eternas brumas grises de Bretaña. El carácter de Gaud se dibujará el primero. Al comienzo es el amor sencillo e instintivo de una hermosa muchacha hacia un hermoso muchacho. Gaud sueña en su ventana, y eso sienta bien a la bretona; en fin, una idea clara y obstinada se implanta en su espíritu; la de que tiene derecho al amor de Yann. Un primer acontecimiento psicológico se produce: su visita a la familia de los Gaos, visita que debe su importancia a la estación que la joven hace en el camino delante de la iglesia de los Náufragos. Allí, ante aquellas placas que recuerdan los nombres de los Gaos muertos en el mar, su amor se fortalece, echa raíces eternas en su corazón; adivina el porvenir y va más allá de la muerte.

Después viene la espera; hechos muy sencillos, como una visita frustrada, un encuentro que toma desmesurada importancia a sus ojos. En ese momento el episodio de Silvestre interviene. Después la intriga principal se reanuda a un acontecimiento insignificante que produce la declaración de Yann. Otra fase: el amor compartido. Después la marcha para Islandia, y entonces la espera que empieza de nuevo, pero esta vez más emocionante, desmesurada. El carácter de Gaud no es, por decirlo así, más que el análisis profundo y seguido del amor en la espera, y la progresión está maravillosamente observada. Es primero el dulce esperar, casi cierto, en el ensueño que la transporta a ese baile en que le ha parecido ser amada, después doloroso en el amor desdenado, y en fin, desesperado en la ausencia.

pre y son fríos aun en la ira; tienen un proverbio característico: «La venganza es plato fiambre.» Stendhal analiza, pues, y a perfección, los motivos conscientes de las acciones, pero no hace más que análisis, nada más que análisis y completamente intelectual. No llega a la síntesis de la inteligencia y del sentimiento, la sola que reproduce la vida, expresa el hombre completo, en su fondo más oscuro como en su ser más consciente. No se explican ya, en la *Cartuja de Parma*, los dos amores sinceros

---

indefinida del bien amado; angustia, desesperanza que deben acabar en la certidumbre de la muerte. Yann nos es representado como hermoso; pero detrás de sus ojos francos no se sabe lo que hay. ¿Es el oscurecimiento de un espíritu perseguido por las leyendas? ¿Es la testarudez bretona? No sabemos. Tan sólo se nos revela dos veces: cuando sabe la muerte de Silvestre, y después, cuando bruscamente se casa con Gaud.

Durante el resto del tiempo, es el bello marido atractivo, pero inaccesible, y del cual no se sabe a ciencia cierta qué pensar. Obra, habla como un ser ordinario y, sin embargo, hay algo en él que se nos escapa. Es el tipo del bretón, del espíritu lleno de leyendas, de supersticiones, en el cual se implantan las ideas irracionales y no pueden ser arrancadas más que por una brusca determinación, como la que decide a Yann a pedir la mano de Gaud; carácter obstinado en una decisión, una vez tomada; es la personificación de las cosas inmóviles que velan las brumas grises de Bretaña. Yann es un personaje simbólico, un poco al modo de algunos héroes de Zola, como Albina, por ejemplo, simbolizando la tierra, y Serge el Sacerdote. De punta a punta, Yann permanece para nosotros misterioso, misterioso como el mar que ha arrebatado tantos de los suyos, que le cogerá a su vez, que le impide el día de su boda ir a arrodillarse con su mujer en la pequeña capilla tan querida de los pecadores. Misterioso permanecerá hasta el fin en su muerte, a la que nadie ha asistido, muerte simbólica que hace resaltar el lado maravilloso de la obra —por desgracia un poco pesadamente, lo que estropea algo el efecto—. Pero, sea lo que quiera, ese carácter extraño, indefinible de Yann se reflejará incluso sobre Gaud, carácter que, sin embargo, en sí mismo no tiene nada de oscuro. Yann está perfectamente pintado en el abordaje de

que dirigen la narración, el de la tía por el sobrino y el del sobrino por *Clelia*; los establece como un geómetra plantea un teorema que se le presenta y al cual van a encadenarse todos sus razonamientos. Esos dos amores admitidos, no explicados, van deduciendo las acciones y sus móviles. Stendhal analiza ideas, pero ideas en suma bastante sencillas porque son superficiales. La concepción de la vida que se forman sus personajes es de las más primitivas; supersticiones dignas de un salvaje, diplomacia de

---

la *Reina-Berta*. Ese barco que se presenta de golpe, sin que se le haya visto venir, es como la proyección de lo vago nebuloso, de la superstición y de lo maravilloso contenidos en el espíritu de Yann. La anciana Yvonne está maravillosamente pintada de punta a punta; solamente que, en lugar de ser presentada progresivamente, la pobre vieja aparece en el ocaso de su personalidad. En cuanto a Silvestre, es tan sólo un bosquejo: un sentimiento muy sencillo le anima el amor hacia Bretaña y hacia la vieja abuela. Es preciso convenir en que hubiera sido difícil asignarle otro más complejo, so pena de quitar interés a Yann. Es el que actúa más, y en suma, cerrado el libro, no es más que un bosquejo; ¿por qué? Porque no hay acontecimiento psicológico. Marcha a la guerra, cae herido, muere. El amor de la patria, que jamás volverá a ver, es el único sentimiento en juego, y eso es bien suficiente para interesarnos por él. Así, ¡con qué arte el autor une a Silvestre, o vivo o muerto, a esos dos héroes para evitar el inconveniente de ver el interés y la emoción dividirse! Silvestre es el lazo de unión entre su hermano y su hermana adoptivos. Gaud está presente por él en las primeras páginas del libro, allá abajo, en Islandia, cerca de Yann. Muerto Silvestre, a su choza, al lado de su anciana abuela, es donde viene a vivir Gaud. Bajo su retrato, rodeado de una corona de perlas negras, es donde Yann y Gaud se dicen su amor. Es en cierto modo un medio en que se mueven los dos amantes. La forma de novela-balada convenía admirablemente para pintar la Bretaña y el mar, los Bretones y las nieblas, y, dentro de una apariencia de desordenada, la obra tiene una continuidad extrema; si parece saltarse de un personaje a otro, de un país a otro, de un lugar a otro, es porque el autor y su obra lo quieren así; pero en realidad, nada es más seguido que esas notas y esos pequeños saltos.

coqueta o prejuicios de devota, escrúpulos de etiqueta propios del hombre de mundo, y el todo descansando sobre sentimientos muy netos y definidos, precisos como fórmulas matemáticas — ambición, amor, celos — y desarrollándose sobre el viejo fondo humano más primitivo. Son esos resortes muy complicados, pero que después de todo no mueven más que muñecos. Una claridad, una lucidez perfecta que depende a veces de que no se llega hasta el fondo del sentimiento último y oscuro, o de que no hay sentimiento, ni corazón, ni nada más que ideas, motivos pueriles o refinados, superficies. Es demasiado consciente, o por lo menos demasiado razonado y demasiado seco. Stendhal semeja al disector que pone al descubierto todas las fibras nerviosas, por muy imperceptibles que sean, pero que en suma trabaja sobre cadáveres; la vida se le escapa con sus múltiples fenómenos, su química compleja, su fondo impersonal; no se siente en sus personajes lo que hay en todo ser de fugaz, de infinito, de indeterminado, de sintético. Balzac es incomparablemente más completo como psicólogo.

Se ha encontrado extraño que los naturalistas contemporáneos criticasen a Stendhal.—A Balzac, sí; pero a Stendhal, ¡ese novelista del gran mundo, francés o italiano, que jamás se quita los guantes, sobre todo cuando toca la mano de ciertos personajes sospechosos! Stendhal es un puro psicólogo, y hay otra cosa muy distinta de la psicología en la novela moderna—. Esas razones son buenas seguramente, y sin embargo nuestros naturalistas no se equivocan; el pormenor psicológico, que abunda en Stendhal, está, en efecto, en él ligado siempre a la vista neta de la realidad de cada uno de sus personajes, de



sus movimientos, de su actitud, de una ventana que abren o de un talle que discretamente envuelven con su brazo (1).

No hay jamás psicología en lo abstracto como se encuentra, y admirable, por lo demás, en *Adolfo*; se está en tal lugar, en tal tiempo, ante tal máquina humana; no

---

(1) He aquí un pasaje de Stendhal, característico, en el que toda la observación psicológica va unida a un pormenor de la vida familiar, a un pormenor que los clásicos hubieran rechazado como trivial, y en el cual no hubiesen pensado los románticos en su preocupación de lo romanesco; y notad, sin embargo, que se trata en esta página de una escena de novela, si las ha habido, de un escalón de ventana, de noche, por un joven estudiante que no ha vuelto a ver a su querida desde hace catorce meses.

«Temblándole el corazón, pero, sin embargo, resuelto a morir o a verla, arrojó piedrecitas contra las ventanas; nadie responde. Colocó una escalera al lado de la ventana y golpeóla por sí mismo, primero suavemente, después con más fuerza: «Por más oscuridad que haya, pueden dispararme un tiro, pensó Julián.» Esta idea redujo la loca empresa a una cuestión de valor... Descendió, apoyó la escalera contra una de las ventanas, volvió a subir y, pasando la mano por la abertura en forma de corazón, tuvo la dicha de encontrar bastante pronto el alambre atado al gancho que cerraba la ventana. Tiró de ese alambre con una alegría indescriptible; sintió que la ventana no estaba ya fija y cedía a su esfuerzo. «Es preciso—dijo—abrir poco a poco y hacer conocer mi voz.» Abrió la ventana lo suficiente para pasar la cabeza, y repitiendo en voz baja: «Es un amigo.»

»Se aseguró, prestando atento oído, de que nada alteraba el profundo silencio del cuarto. Pero decididamente no había una lamparilla, ni aun medio apagada, en la chimenea; era una mala señal.

»¡Cuidado con un disparo! Reflexionó un poco; después se atrevió a llamar sobre el cristal, con el dedo; nadie respondió; llamó más fuerte. «Aun cuando tuviese que romper el cristal—dijo—es preciso acabar.» Como llamase con mucha fuerza, creyó entrever, en plena oscuridad; una sombra blanca que atravesaba el cuarto. En fin, no cabía duda alguna, vió una sombra que parecía avanzar con gran lentitud. De pronto vió una mejilla que se apoyaba sobre el cristal.

»Se estremeció y alejóse un poco...

Un ruidito seco se oyó »

solamente se desmontan los resortes, se nos enseñan. Añádase a eso cierto modo de ver pesimista de la naturaleza humana y de sus egoismos, como se encuentra fácilmente en toda alma de diplomático, y se comprenderá el estrecho parentesco que une las visiones ya sangrientas del autor de *Rojo y Negro* con los sombríos dramas de Zola.

Otro precursor verdadero de la novela sociológica, como se ha hecho notar, muy justamente, es Jorge Sand en persona; *Indiana*, *Valentina* y *Santiago* implican la introducción de las «cuestiones sociales» en la novela. Cier-to es que Zola critica a Jorge Sand por no hablar «sino de aventuras que jamás han pasado y de personajes que jamás se han visto»; es verdad, además, que Brunetiére, después de haber protestado contra ese aserto, acaba por conceder que, en *Valentina* misma y en *Santiago*, los personajes concluyen por ser «puros símbolos»; pero, en fin, no sigue siendo menos cierto que en las novelas de Jorge Sand «los personajes no están ya, como antes, encerrados en el círculo de la familia. Están en perpetua comunicación con los prejuicios, es decir, con la sociedad que los rodea, y con la ley, es decir, con el Estado (1). Más tarde, el novelista pondrá en contacto al rico con el pobre (Balzac), al patrón con el obrero, al pueblo con la burguesía, para instituir lo que Zola quiere que se llame *experiencias*. Pero el *Molinero de Augibault*, el *Compañero de la vuelta a Francia*, establecen ya problemas sociales: «Lo que no puede negarse es que, pasando a ser la substancia misma de la novela, esas tesis hayan como in-

---

(1) M. Brunetiére, *La novela naturalista*, págs. 256, 257 y 258.

troducido en ella necesariamente todo un mundo de personajes que aún no se habían visto figurar» (1).

La novela no era aún más que *social* con Jorge Sand: novela de tesis en que el estudio de la vida en sociedad no es el propio objeto. Con Balzac, en mi opinión, la novela se hace *sociológica*. Hace, desde luego, mucho tiempo que se ha notado ese carácter de la obra de Balzac (2). Está claro, también, que Balzac es, con Stendhal, el antepasado del realismo contemporáneo. Tiene la preocupación de la verdad psicológica y social, y la busca en lo feo como en lo hermoso, con más frecuencia en lo feo que en lo hermoso. Su objeto es expresar la vida tal cual es, la sociedad tal cual es; como los realistas, acumula el pormenor y la descripción, cae incluso en lo técnico. Pero su procedimiento de composición es aún una abstracción y una generalización. Además, Balzac es lógico ante todo: sus caracteres son teoremas vivos, tipos que desenvuelven todo lo que encierran. Tiene un procedimiento de simplificación poderosa, que consiste en recoger todo un hombre

---

(1) *Ibid.*

(2) Hugo decía sobre su tumba: «Todos sus libros forman un solo libro, libro viviente, luminoso, profundo, en el cual se ve ir y venir, y andar y moverse, con yo no sé qué de asustado y terrible, mezclado con lo real, toda nuestra civilización contemporánea; libro maravilloso que el poeta ha titulado «comedia» y que hubiera podido titular «historia», que reviste todas las formas y todos los estilos, que sobrepuja a Tácito y que llega hasta Suetonio, que atraviesa por Beaumarchais y que llega hasta Rabelais; libro que es la observación y que es la imaginación; que prodiga lo verdadero, lo íntimo, lo burgués, lo trivial, lo material, y que por momentos, a través de todas las realidades brusca y ampliamente desgarradas, deja entrever de pronto el más sombrío y trágico ideal. (*Miscelánea de literatura y filosofía*, discurso pronunciado en los funerales de Balzac, vol. II, pág. 318.)

en una sola y única pasión: el tío Grandet no es más que un *avaro*; el tío Goriot no es más que adorador de sus hijas, y así el resto. Se ha dicho, con mucha justicia, que, por eso, Balzac no es verdaderamente realista; es clásico, como los poetas dramáticos del siglo xvii, con la diferencia de que lo es mucho más, y que, «simplificador en extremo, no hubiera admitido siquiera la clemencia de Augusto, ni las vacilaciones de Nerón, ni hecho de Harpagon un enamorado; concibe todos sus personajes sobre el modelo del menor de los Horacios, de Narciso o de Tartufo». El realismo verdad consiste, al contrario, en no admitir jamás que un hombre sea una pasión única encarnada en sus órganos, sino un juego y frecuentemente un conflicto de pasiones diversas, que es necesario apreciar cada una en su valor relativo (1).

El naturalismo contemporáneo procede no solamente de Balzac, sino del romanticismo de Hugo, por *reacción* y por *evolución*. Hugo, desechando las reglas arbitrarias y los personajes de convención, decía en el prólogo de *Cronwell*: «El poeta no debe aconsejarse más que de la naturaleza, de la verdad y de la inspiración.» Ensayando la novela histórica en *Nuestra Señora de París*, Hugo había pintado ya un estado *social* y un conjunto de costumbres, por mucha debilidad que haya demostrado en su concepción de los caracteres individuales. Más tarde, en *Los Miserables*, Hugo hace una novela a la vez social y sociológica. El *Asommoir* está en germen en *Los Miserables*. Véase, por ejemplo, el original del interminable paseo de Gervasia por la acera de los *boulevards*, sobre la nieve:

---

(1) M. Faguet, *Estudios literarios sobre el siglo xix*.

Hacia los primeros días de enero de 1823, un anochecer que había nevado una criatura vagaba en traje de baile y completamente escotada, con flores prendidas en el pelo, delante del café de los oficiales. Cada vez que esa mujer pasaba (ante uno de los elegantes del lugar), él la echaba, con una bocanada de humo de su cigarro, algún apóstrofe que él creía espiritual y alegre, como: «¡Cuidado que eres fea!» «Haz el favor de esconderte.» «¡No tienes dientes!», etcétera, etc. Ese señor se llamaba M. Bamatabois. La mujer, triste espectro ataviado, que iba y venía sobre la nieve, no le respondía, ni siquiera le miraba, y no por eso dejaba de realizar en silencio y con una regularidad sombría su paseo, que la volvía a colocar de cinco en cinco minutos bajo el sarcasmo, como el soldado condenado que vuelve a las baquetas... (1).

He aquí la familiaridad y el lenguaje lleno de imágenes del pueblo:

Cuando no se ha comido es muy gracioso.—Sabe usted, cuando de noche ando por el boulevard, veo árboles como horcas, veo casas completamente negras, grandes como la torre de Nuestra Señora; me figuro que las paredes blancas son el río; me digo: ¡Toma, hay agua ahí! Las estrellas son como lamparillas de iluminaciones; se diría que humean y que el viento las apaga; estoy aturdido, como si tuviera al lado caballos que me resoplasen los oídos; aunque es de noche, oigo los organillos y las máquinas de los telares, qué se yo. Creo que me tiran piedras, escapo sin saber dónde, todo da vueltas, todo se mueve (2).

He aquí por último las ingenuidades infantiles, tomadas del natural. Juan Valjean lleva el cubo, demasiado lleno, de Cosette; la pequeña camina a su lado, le habla:

—¿Así, pues, no tienes madre?

—No sé, respondió la niña.

Antes que el hombre tuviese tiempo de volver a hablar, añadió ella:

—Creo que no, Los demás la tienen. Yo no la tengo.

Y después de un silencio, dijo:

—Creo que jamás la he tenido.

(1) *Los Miserables*.

(2) *Relato de Eponine*.—*Los Miserables*, tomo VI, págs. 143-144.

Las dos pequeñas Thénardier, se han apoderado de un gatito, le han fajado como una muñeca; la mayor dice a su hermana:

Mira hermana, juguemos con él. Era mi niña. Yo era una señora. Yo iba a verte y tú la mirabas. Poco a poco veías sus bigotes, y eso te chocaba, y después veías sus orejas, y después veías su cola, y te chocaba. Y me decías: ¡Ay! ¡Dios mío! Y yo te decía: Sí señora, es una niña que tengo, que es así. Las niñas son así ahora.

Léase aún el diálogo de Fantina y de la anciana Margarita. Han dicho a Fantina que su hija, la que tenía en nodriza, estaba enferma con una fiebre miliar:

—¿Qué es eso, una fiebre miliar? ¿Sabe usted?

—Sí, respondió la vieja, es una enfermedad.

—¿Necesita, pues, eso muchas drogas?

—¡Oh! drogas terribles.

—¿Por dónde entra eso?

—Es una enfermedad que se tiene, así...

.....  
—¿Se muere de ella?

—Muy fácilmente, dijo Margarita.

He aquí un fragmento entresacado de la narración del infeliz Champmathieu, a quien la justicia toma por un antiguo penado:

Con eso, yo tenía mi hija, que era lavandera en el río. Ella ganaba un poco por un lado; entre los dos íbamos pasando. Su vida era penosa también. Todo el día en un cajón hasta medio cuerpo, a la lluvia, a la nieve, con el viento que corta la cara; cuando hiela, lo mismo, es menester lavar; hay personas que no tienen mucha ropa y que la esperan; si no se lavase se perderían clientes. Las maderas están mal unidas y por todas partes caen gotas de agua. Se tiene las faldas completamente mojadas, por encima y por debajo. La humedad penetra. Ha trabajado también en el lavadero de los Enfants-Rouges, al cual llega el agua por grifos. No se tiene cajón. Se lava de frente al grifo, y se aclara detrás, en el estanque. Como está cerrado, se tiene menos frío en el cuerpo. Pero hay un vaho de agua caliente que es terrible y que echa a perder los ojos. Salía a las siete de la tarde y se acostaba en seguida; ¡estaba tan cansada! Su marido la

pegaba... Era una buena muchacha, que no iba al baile, que era bien tranquila. Recuerdo un martes de Cuaresma en que se había acostado a las ocho...

El registro de la policía en *Nana*, está en germen en la fuga asustada de las hijas de Thénardier, que tropiezan con Mario: «He galopado, galopado, galopado.» El Jeanlín de *Germinal* es un Gavroche tiznado de negro, y su retirada a un pozo abandonado es semejante a la de Gavroche al vientre gigantesco del elefante de mampostería (1).

El jardín de la calle Plumet, combinado con recuerdos de niñez, es el original del jardín del Paradou.

Ese jardín, abandonado así a sí mismo desde hace medio siglo, era extraordinario y encantador. Los transeúntes de hace cuarenta años se paraban en la calle para contemplarle, sin suponer los secretos que ocultaba tras sus frescas y verdes espesuras.

Había un banco de piedra en un rincón, una o dos estatuas cubiertas de moho, algunos emparrados desclavados por el tiempo pudriéndose sobre la pared; por lo demás, nada de paseos ni de césped... Las malas hierbas abundaban, admirable ventura para un pobre pedazo de tierra. El triunfo de las campanillas era espléndido. Nada en ese jardín contrariaba el sagrado esfuerzo de las cosas hacia la vida... Los árboles se habían inclinado hacia las malezas, las malezas se habían elevado hacia los árboles...; lo que flota al viento se había inclinado hacia lo que se arrastra sobre el musgo.... Ese jardín no era ya un jardín, era una mata colosal, es decir, algo que es impenetrable como un bosque, poblado como una ciudad, vibrante como un nido, sombrío como una catedral, perfumado como un ramillete, solitario como una tumba, vivo como una muchedumbre.

En Floreal, esa enorme maleza, libre tras su reja y sus cuatro paredes, en sordo trabajo de la germinación universal, se estremece

---

(1) El destino de los novelistas y de todos los escritores es coger mucho unos de otros; a veces se dan cuenta de ello, y con la mejor fe del mundo, exclaman con Rossini: «¿Cree usted que esa frase no es mía? ¡Bah! Paesiello no merecía haberla encontrado.» Otros no se dan cuenta siquiera; todos podían aplicarse la oración famosa del labriego normando: «Dios mío, no os pido bien alguno; dadme tan sólo un vecino que le tenga.»

al amanecer, casi como un animal que siente la savia de Abril subir y circular por sus venas, y, sacudiendo al viento su prodigiosa cbellera verde, sembraba sobre la tierra húmeda, sobre las estatuas antiguas, sobre la ruinosa gradería exterior del pabellón y hasta sobre el pavimento de la calle desierta, las flores en estrellas, el rocío en perlas, la fecundidad, la belleza, la vida, la alegría, los perfumes. A mediodía mil mariposas blancas se refugiaban en él, y era un espectáculo divino ver allí revolotear en copos en la sombra esa nieve viva del estío... Por la tarde, un vapor se desprendía del jardín envolviéndole; el olor tan penetrante de los madresevas y de las manzanillas brotaba por todas partes como un veneno exquisito y sutil; se oían las últimas llamadas de los trepadores y de los aguzanieves adormeciéndose en los ramajes... Era un jardín cerrado, pero una naturaleza acre, rica, voluptuosa y perfumada.

Cuando Cosette llegó allí, no era más que una niña. Juan Valjean la abandonó en ese jardín inculto.— Haz en él todo lo que quieras, le decía. Aquello divertía a Cosette; removía todas las matas y todas las piedras, buscaba en ellas «animales»; jugaba hasta que llegase la época de soñar (1).

(1) En todos los románticos, el idealismo y el realismo están tan poco fundidos que, cuando éste aparece, en todo momento desentona y hace disonancia; he aquí un ejemplo:

«Una tarde, Cosette meditaba; una tristeza la invadía poco a poco, esa invencible tristeza que da el crepúsculo y que procede tal vez, ¿quién sabe?, del misterio de la tumba, entreabierto a esa hora... Cosette se levantó, anduvo sobre la hierba inundada de rocío y diciéndose a través de esa especie de sonambulismo melancólico en que estaba sumida: «—Verdaderamente serían necesarios zuecos para andar por el jardín a esta hora. Puede cogerse un resfriado...» (*Los Miserables*, tomo VII, pág. 360.)

Otro ejemplo de espera frustrada y de una mala coordinación de ideas e imágenes: «Jamás nada que no fuese alado había posado allí el pie. Aquella meseta estaba cubierta de excrementos de pájaros.» (*Los trabajadores del mar.*)

Pero si se encuentran ejemplos sobrados de realismo, de realismo ridículo, en el romanticismo, se encuentran sobrados ejemplos de romanticismo frustrado en nuestros realistas contemporáneos. Recuerdese la exhibición que hace la *Mouquette*: «en una última llamada de sol». Lo que ella enseñaba «no tenía nada de obsceno y no hacía reír.» Son los procedimientos del más puro y peor romanticismo, es el esfuerzo para llegar al sublime con lo grotesco. Estas



Flaubert continúa el romanticismo por su culto de la forma y del estilo poético; anuncia el realismo por los estudios psicológicos y sociales de *Madame Bobary* y de la *Educación sentimental* (1). Aplica ya a la novela el sistema de los pequeños hechos *significativos*, sostenido por Taine. El *yo* de sus héroes no es más que una «colección de pequeños hechos», una «serie de hechos mentales», una asociación de ideas y de imágenes que desfilan en cierto orden. Sus novelas son «monografías psicológicas». Además, introduce en ellas la idea predilecta de los alemanes y de los ingleses, de la evolución, del desarrollo (*entwicklung*), que consiste, dice Taine, «en representar todas las partes en un grupo como solidarias y complementarias, de suerte que cada una de ellas necesite el resto, y que, reunidas todas, manifiesten por sus sucesiones y por sus contrastes la cualidad interior que las reúne y que las produce». Esa cualidad interna era llamada por Hegel la *idea* del grupo; Taine la llama un carácter dominante. Los hechos significativos, preferidos a los hechos sugestivos, son la característica de la ciencia; la ciencia penetra, pues, en el arte. El héroe romántico, perdido en plena fantasía, recae sobre la tierra con todo el peso de los hechos observados; se precisa, trata de personificar el hombre real, no ya el ensueño del poeta en una hora de entusiasmo. Pero la realidad es cosa tan fugaz que puede encontrar medio de escapar

---

líneas proceden evidentemente de la misma inspiración que el comentario lírico de la frase de Cambronne en los *Miserables*. Una especie de revolución fué iniciada por Boileau, que pedía que se llamase *gato* al *gato*, continuada por el romanticismo de Victor Hugo, que prescribe el llamar a un cerdo por su nombre, y terminada, por lo menos hay que esperarlo, por el naturalismo, que ha aplicado como calificativo al hombre el sustantivo del romanticismo.

(1) Madrid, Jorro, Editor.

aun a ese método todo de exactitud científica. Ver de muy cerca incluso, es, seguramente, la mejor condición para alcanzar los pormenores en su más rigurosa precisión, pero este puede ser también un excelente medio de limitar la vista a esos pormenores; crecerán en proporción a la atención que se les preste, y su relación con el conjunto podrá alterarse en igual medida. Para conocer bien las proporciones de las diferentes partes del todo, lo más seguro es mirar desde cierta distancia, aunque tenga que sufrir la claridad de ciertos pormenores. Si además se habla del hecho dominante al cual todos los demás se refieren, tiene la mayor importancia el no equivocarse en la perspectiva, el mirar desde un poco lejos, desde un poco alto, sobre todo. El defecto que podría ponerse a Flaubert, maestro, sin embargo — sobre todo a su escuela —, es el haberse complacido en el estudio y en la descripción de la medianía, bajo pretexto de que es más verdad. Más común, sea; ¿pero más verdad? ¿Es que la realidad más alta no pertenece siempre a sentimientos capaces de llevarnos adelante, aunque no fuese más que durante un solo instante; de elevar por cima de nuestras cabezas aunque no fuese más que uno solo de nosotros? Juzgamos las épocas pasadas por sus grandes hombres. Juzguemos, pues, un poco la medianía contemporánea, precisamente por lo que de ella sale. El pesimismo se ha introducido en el arte, con ese modo de ver; ¿qué hay de extraño? (1).

---

(1) En su *Viaje a Italia*, ante las obras maestras de los siglos antiguos, Taine exclama: «¡Cuántas ruinas, y qué cementerio es la historia!...» «Fría y fija la *Niobe* se alza sin esperanza, y fijos los ojos en el cielo, contempla con admiración y con horror el nimbo

Es casi un refrán popular que los hombres parecen peores que en realidad son; si, pues, los juzgamos tan sólo por sus actos, los cuales están determinados por una multitud de choques y de circunstancias que han desviado la impulsión primera, tan sólo podremos encontrar en ellos materia de reflexiones pesimistas. —¿Pero qué me importa, se pensará, el hombre interior, si no tengo que habérmelas más que con el hombre exterior?—Importa más de lo que se cree, pues si hay, en realidad, en el hombre dos tendencias, casi dos voluntades inversas, habrá también lucha para llegar al equilibrio; esa lucha se manifestará por actos de generosidad espontáneos e inesperados, y también por cierto número de naturalezas excepcionales. En nombre de la ciencia, nuestros novelistas se dicen pesimistas, pero la ciencia no es pesimista más que por las inducciones que de ella se sacan; y muy probablemente el estudio del corazón humano es, de todos, el que menos debe llevar al pesimismo. «¿Has reflexionado, escribe Flaubert, joven, has reflexionado cómo estamos organizados para la desgracia?...» Y más tarde: «Es extraño, con qué poca fe he nacido para la dicha. He tenido, de muy joven, un presentimiento completo de la vida. Era como el olor nauseabundo de cocina escapándose por un respiradero.

---

deslumbrante y mortal, los tendidos brazos, las flechas inevitables, y la implacable serenidad de los dioses...» Para Taine, la «razón y la salud son accidentes felices»; «el mejor fruto de la ciencia es la resignación fría que, pacificando y preparando el alma, reduce el sufrimiento al dolor del cuerpo...» ...Después de haber demostrado que la imperfección humana está en el orden, como la irregularidad inherente de las facetas de un cristal, Taine pregunta: «¿Quién se indignará contra esa geometría?» (Véase M. Bourget, *Estudio de psicología contemporánea*, págs. 204, 216).

No se necesita comer de aquéllo para saber que sólo es bueno para hacer vomitar.»

M. Bourget ha notado que cuando Salambó se apodera del zaïmph, de esa túnica de la Diosa «a la vez azulada como la noche, amarilla como la aurora, púrpura como el sol, numerosa, diáfana, brillante, ligera...», queda sorprendida, como Emma entre los brazos de León, de no sentir esa dicha que se imaginaba antes: «Permanece melancólica en su sueño realizado...» El ermitaño San Antonio en la montaña de Tebaida, habiendo él también realizado su quimera mística, comprende que el poder de sentir le falta; busca con angustia la fuente de emociones piadosas que antes brotaban del cielo en su corazón: «Está agotada ahora; y ¿por qué?» Flaubert se llamaba a sí mismo irónicamente el R. P. Cruchard, director de las monjas de la Desilusión. *La Tentación de San Antonio* conduce al deseo de no pensar más, de no querer más, de volver a descender grado por grado la escala de la vida, de perderse en la materia. «Tengo deseo de volar, de nadar, de mugir, de ladrar, de ahullar. Quisiera tener alas, un caparazón, una corteza, respirar humo, tener una trompa, retorcer mi cuerpo, dividirme por todas partes, estar en todo, emanarme con los olores, desarrollarme como las plantas, correr como el agua, vibrar como el sonido, brillar como la luz, refugiarme bajo todas las formas, penetrar cada átomo, descender hasta el *fondo de la naturaleza — ser la materia!*» Ilusión, desilusión, ¡ah!, ser el eterno héroe del eterno poema. Solamente que es de los poetas que se complacen en enseñar la ilusión nueva surgiendo inmediatamente—pues si nuestros sueños, como las cosas, nos engañan y pasan, el sentimiento que había producido nuestra

espera permanece—; pero en nuestra época, del todo obscurificada, oprimida por el pesimismo, gusta meditar sobre el ensueño que se encuentra desprovisto de sentido. En fin, Flaubert tiende ya a preferir los análisis «de los casos patológicos», preconizados por los psicólogos, y en los cuales se han complacido los de Goncourt. Todos los elementos del naturalismo contemporáneo están así reunidos. Llegamos a la era de las «historias naturales y sociales» (1).

III.—El naturalismo se define a sí mismo «la ciencia aplicada a la literatura». Da como razón de esa definición ambiciosa el que tiene el mismo fin y los mismos métodos que la ciencia. El mismo fin: la verdad, tan sólo la verdad; desgraciadamente no añade: toda la verdad. El mismo método: el método experimental, que además de la observación comprende la experimentación. El novelis-

---

(1) Antes de examinar la novela naturalista y sociológica, digamos algunas palabras sobre las costumbres mundanas, que para algunos son un asunto preferido. Mientras que en nuestra época algunos novelistas han tomado como tema de estudio la sociedad popular o burguesa, y sus obras versan en parte sobre groserías, otros han pintado con amor la sociedad mundana. Es, sin duda, un asunto de estudio legítimo como todos los demás. Desgraciadamente, las obras de esos novelistas versan con demasiada frecuencia sobre convenciones y sobre majaderías. La vida mundana es aquella en la cual el corazón y el pensamiento tienen seguramente menos parte. Quedan los sentidos, pero están tan empobrecidos y de tal modo usados, que tan sólo pueden ser principio de sensaciones enfermizas, de inclinaciones desquiciadas. Todo eso, desde luego, no conduce a nada; las verdaderas personas de mundo tienen apenas la fuerza de ser francamente carnales, y querer sin poder es el resumen de su existencia. Esas marionetas encierran en sí muy poco de humano; así, la pintura que de ellas puede hacerse no es más que la sombra

ta naturalista debe ser ante todo un observador: antes de escribir, hace como Taine; reúne multitud de notas, de pequeños hechos, documentos sobre documentos. Pero no basta; cambia su novela misma en una «experimentación». El observador copia los hechos tal como los ha visto, establece el punto de partida, fija el terreno sólido sobre el cual van a moverse los personajes, a desarrollarse los fenómenos con sus leyes. Después, el experimentador aparece y «realiza la experiencia», es decir, hace moverse los personajes en una historia particular, para enseñar en ella que la sucesión de los hechos será tal como lo exige el determinismo de los fenómenos en estudio. Es casi siempre una experiencia «para ver», como la llama Claudio Bernard. El novelista parte en busca de una verdad. Ved la figura del barón Hulot en *La prima Bette*, de Balzac. El hecho general observado por Balzac es el destrozo que el temperamento amoroso de un hombre produce en él, en

---

de sombras. La novela mundana es la chuchería y la etiqueta invadiendo el arte. Nada es despreciable para el artista, sea; pero hay cosas que son vanas y fútiles; en todo caso, sería preciso no dejarse engañar por su asunto, y sería preciso conocer los sitios en que sueña a hueco. Ciertas personas, no teniendo verdadera distinción en la cabeza o en el corazón, la buscan en su mobiliario, en sus vestidos, en la noble apostura de sus lacayos; los novelistas no deben dejarse engañar por esa comedia, ni creer que han pintado un mundo distinguido porque han pintado un mundo en el cual cada uno quisiera serlo y cree serlo, incluso los porteros. La mayoría de las agudezas que se repiten en salón semejan a esas frases de los niños, a esas pequeñas sandeces graciosas que las madres repiten con agrado y que no podemos escuchar sin enojo. Querer hacer una obra de verdadera psicología individual y social con la vida de los salones, es tomar en serio ni siquiera niños—pues los niños son seres reales, simpáticos, gérmenes de hombres—, sino niñeces; es decir, nada: polvo de palabras.

su familia, en la sociedad. Desde el momento en que Balzac hubo escogido su tema, parte de los hechos observados, después realiza su experiencia, dice Zola, sometiendo a Hulot a una serie de pruebas, haciéndole pasar por ciertos medios, para enseñar cómo funciona el mecanismo de su pasión. Ya no hay allí solamente observación, de creer a los teóricos del naturalismo; hay experimentación, desde el momento en que Balzac no se limita estrictamente, como fotógrafo, a los hechos por él observados; interviene de un modo directo para colocar su personaje en condiciones «de las cuales permanezca dueño». El problema es saber lo que tal o cual pasión, actuando en tal medio y en tales circunstancias, producirá desde el punto de vista del individuo y de la sociedad; y una novela experimental, *La prima Bette* por ejemplo, es sencillamente «el proceso de la experiencia que el novelista repite a los ojos del público». En suma, toda operación consiste «en tomar los hechos de la naturaleza, después en estudiar el mecanismo de los hechos, actuando sobre ellos por las modificaciones de las circunstancias y de los medios, sin apartarse jamás de las leyes de la naturaleza. Al fin se encuentra el conocimiento del hombre, el conocimiento científico en su acción individual y social. La novela experimental se da, pues, como una consecuencia de la evolución científica del siglo; continúa y completa la fisiología, que a su vez se apoya en la química y la física; sustituye al estudio del «hombre abstracto», del «hombre metafísico», el estudio del hombre natural, «sometido a las leyes físico-químicas y determinado por los influjos del medio»; la novela experimental, en una palabra, es la literatura de nuestra era de ciencia, como la literatura clásica y ro-

mántica correspondía a una era de escolasticismo y de teología (1).

Parece que se ha dicho todo cuando se ha calificado la novela de científica. En suma, ¿qué es lo que hay de inmediatamente cierto en la ciencia? El hecho visible, tangible. Admitamos que los hechos reunidos por el novelista sean de rigurosa exactitud — si bien en realidad ver, sea ya interpretar, por consecuencia transformar —; queda el deducir las conclusiones, las cuales dependerán de la naturaleza del espíritu del novelista, de sus ideas preconcebidas, de su genio, en fin. Si, por fortuna, está dotado de un sentido recto, guardará la exacta medida; pero existen muchos a quienes la imaginación desborda; entonces tienen más de un punto de contacto con los románticos, tan criticados por ellos. La falta asignada a los románticos es, ante todo, la exageración; como tan sólo encarnan una pasión en cada personaje, reducen así la máquina humana a una sola rueda, y toda la fuerza ahorrada de este modo es empleada por ellos para llevar al extremo la pasión dada. Pero los partidarios a todo trance del hecho dominante, los adeptos de lo gigantesco y de lo simbólico (al modo de Zola) ¿hacen otra cosa? Unos y otros, románticos y realistas, en su carrera, pueden perder pie; todos, en la misma medida, son idealistas, si bien son en sentidos contrarios; idealizar, es aislar y engendrar una tendencia existente para hacerla predominar: tal es el fin perseguido por todos ellos. Solamente los románticos tienen de bueno que no desprecian el lado generoso del hombre, el cual no es el menos real ni el menos poderoso; tal obra ro-

---

(1) *La novela experimental*, págs. 18, 19, 20 y 22.



mántica que, al leerla, ha podido parecernos un tejido de exageraciones y de absurdos, cerrado el libro, nos deja, a pesar de todo, un tipo en el espíritu. Lo que falta a los románticos es menos aún lo real que lo real tomado del hecho. Bastante más difícil sería acordar a gran número de héroes realistas el valor de tipos de hombre real.

Los novelistas naturalistas estiman que la cuestión de herencia tiene un gran influjo sobre las manifestaciones intelectuales y pasionales del hombre. Conceden también gran influjo al medio. «El hombre no está sólo, vive en una sociedad, en un medio social, y desde entonces, para nosotros, novelistas, ese medio social modifica incesantemente los fenómenos. Incluso, que ahí está nuestro gran estudio en el trabajo recíproco de la sociedad sobre el individuo y del individuo sobre la sociedad.» Y es precisamente, según Zola, lo que constituye la novela experimental: poseer el mecanismo de los fenómenos en el hombre, enseñar «los engranajes de las manifestaciones intelectuales y sensuales», tales como la fisiología nos las explica bajo el influjo de la herencia y de las circunstancias ambientes; en fin, enseñar el hombre viviendo «en el medio social que él mismo ha producido, que modifica diariamente, y en el seno del cual experimenta, a su vez, una continua transformación». Así, pues, «nos apoyamos en la fisiología, tomamos el hombre aislado de las manos del fisiólogo, para continuar la solución del problema y resolver científicamente la cuestión de saber cómo se conducen los hombres desde el momento en que viven en sociedad...» — «Quisiera, dice además Zola en un prólogo reciente, acostar a la humanidad so-

bre una página blanca, todas las cosas, todos los seres, una obra que sería el arca inmensa...»

¿Cuál es el valor de toda esa teoría de la novela experimental, fisiológica y sociológica? La antigua epopeya conoce el destino de las naciones. Pero el sentimiento patriótico ha cambiado de norma; la palabra *nación* es demasiado extensa, demasiado vaga tal vez para caber en un poema. En vista de eso, un poeta ha pensado que la epopeya debía transformarse y aplicarse a tal o cual *clase* de individuos dignos de interés y de piedad, y Víctor Hugo ha escrito *Los Miserables*. Pero el asunto era demasiado vasto aún, y, por lo mismo, la obra un poco difusa. Zola ha creído que reducirle era dar su forma verdadera a la epopeya moderna; estudia tal grupo en las diversas clases de nuestra sociedad; el *Assommoir*, es el obrero parisiense; *Germinal*, es el minero. Desgraciadamente, una concepción justa del alcance social que la novela puede tener se estropea por el sistema materialista que nuestros novelistas profesan, bajo pretexto de realismo o de naturalismo, de tal modo que, en lugar de hombres, tan sólo pintan, con demasiada frecuencia, bestias: es el reino de la «literatura brutal». Es verdad que hay una semejanza entre el experimentador y el novelista: ambos, por medio de una *hipótesis*, conciben una experiencia posible, ideal; ambos son imaginativos, inventores. Pero no basta imaginar una experiencia; es preciso *realizarla* objetivamente para *comprobar* la idea preconcebida. Zola tiene buen cuidado de no decir palabra sobre esto. El físico dice primero:—«Si el rayo es producido por la electricidad, imaginemos una cometa terminada en una punta y lanzada al aire; de ella debo obtener chispas.» — Después realiza la cometa, obtiene

las chispas, y comprueba de ese modo la ley antes hipotética de las relaciones entre el rayo y la electricidad. La *experimentación* tan sólo empieza con la realización objetiva y la comprobación de la hipótesis. El novelista se atiene a la *hipótesis*, a la idea preconcebida, a la imaginación, que es precisamente la parte del *idealismo* verdadero en la ciencia. No hace, pues, más que imaginar y suponer; no *experimenta*. — «¡Pero mis *documentos* humanos, mis cuadernos de notas, mis pequeños hechos significativos ordenados al modo de Taine!»—Esas son observaciones, exactas o inexactas, completas o incompletas; no son experiencias; decid que sois un observador, os lo acordamos, reservándonos el derecho de hacer nuestras salvedades acerca de lo que vuestras observaciones pueden tener de insuficiente, de limitado y de sistemático; pero no os presentéis como *experimentador* cuando tenéis por todo laboratorio tan sólo vuestra propia cabeza. La familia de los Rougon-Macquart no es una herencia experimentada, sino una herencia imaginada, entre padres e hijos, que son todos hijos de vuestro cerebro. Si se parecen tanto entre sí y parecen heredar uno de otro, es porque han salido del mismo molde en que se les ha forjado. La única experiencia, aquí, es aquella de la cual es objeto el novelista mismo, y que permite a los lectores decir que tiene el cerebro constituido de tal o cual modo, ojos que ven de tal o cual color. Por mucho que hable de *fisiología*, Zola es un *psicólogo* — esa palabra que tal vez le parezca una injuria, es, desde luego, para nosotros un elogio—. El psicólogo es también un novelista; imagina caracteres, pasiones, recuerdos, voluntades; se coloca por medio de la imaginación en tal o cual circunstancia; se pregunta lo que

haría, lo que ha hecho en análogas circunstancias, lo que ha visto hacer. Después busca leyes, teorías.

El método de nuestros realistas, además de lo que tiene de psicológico, es aún análogo al método deductivo de los geómetras. Dadas tales líneas y dados tales puntos de intersección, resultará tal figura, *abstracción* hecha de todas las demás circunstancias. Dada (por abstracción) una cortesana que nada tiene de la mujer, será de tal y tal manera, será Nana. Es siempre el método de simplificación que caracteriza la deducción geométrica. No hay más que encontrar cortesanas que no tengan nada de la mujer; y todavía, si se encuentran, serán puras excepciones que no probarán nada general. ¿Quiere esto decir que desechemos, que nos burlemos de ese método y de sus resultados? De ningún modo. Es siempre bueno examinar las consecuencias de una hipótesis, a condición de no presentar esa hipótesis abstracta como el todo de la realidad. Un geómetra no cree que los puntos, las líneas y las superficies agoten el mundo.

Además de ser un geómetra, el realista por sistema es también un metafísico—es metafísico materialista y pesimista—; pero un sistema materialista y pesimista es tan sistema metafísico como los demás que pretenden revelarnos la última palabra y el último fondo de nuestra conciencia. Zola puede reirse de los *escolásticos*, con los cuales identifica a los *idealistas*: en lugar de una experiencia «a lo Claudio Bernard» nos da construcciones a lo Keplero (sin que esto sea dicho con ánimo de ofenderle). Keplero decía, con Aristóteles: «Todo debe ser hermoso en la obra de Dios; la línea circular es la más hermosa de las líneas; así, pues, los astros deben describir círculos, incluso los

que, como Marte, parecen tener un trayecto tan irregular.» Solamente que Keplero buscó la confirmación de su hipótesis, y encontró no círculos, sino elipses. A su vez nuestros realistas dicen: «Todo debe ser feo en el hombre, o próximamente, pues en él domina la bestia; así, pues, todas sus líneas de conducta deben ser tortuosas, siniestras, horribles.—Es el idealismo al revés; y ¿dónde está la prueba del sistema?—En mis novelas.—Una novela no será jamás una prueba.—En mis notas de hechos pequeños.—Pues los hechos pequeños mismos no prueban en modo alguno lo que Taine quiere hacerles probar. Todo depende del modo de ordenarlos.» Con su colección de notas, Taine ha hecho un Napoleón que no es más que un monstruo. Con otra colección de notas, o con la misma, otro historiador rehará un héroe. ¿Quién puede jactarse de poseer la totalidad de los hechos y, si la tuviera, de poseer su ley? En suma, en sus novelas, el realista hace este bello razonamiento: «*Si* el hombre no es más que un bruto dominado por todos los instintos de la bestia y casi incapaz de todo lo que es hermoso y generoso, deberá obrar de tal suerte en tales circunstancias que yo imagino.» Después realiza las circunstancias—¿en dónde?—en su imaginación, y comprueba la radical bestialidad de la naturaleza humana—¿en dónde?—siempre en su imaginación. Ese modo de experimentar es demasiado cómodo. Cuando Claudio Bernard ha supuesto que una picadura en tal parte del encéfalo debía producir la diabetes, ha picado realmente el cerebro de un animal y *comprobado* la diabetes consecutiva. El realista nos atribuye todas las enfermedades morales posibles en su espíritu, y, muy afortunadamente, no realiza la comprobación al exterior.

Además, se confunde frecuentemente, en esta cuestión, el arte con la ciencia. El novelista, se repite, es un naturalista que no tiene más que observar a los hombres y clasificarlos; ahora bien, así es como la ciencia obra con respecto a toda cosa: no hay nada de vil en el arte, como tampoco en la ciencia. El novelista observa las costumbres y, representándonoslas, debe dar cuenta de ellas por los sentimientos y las sensaciones que son causa de las mismas: hasta entonces se han dejado en el olvido ciertos sentimientos, ciertas sensaciones; el novelista actual debe ponerlos en escena como todos los demás, en calidad de fisiólogo y de psicólogo.

Esta teoría, en nuestra opinión, es insostenible. Es falso que la ciencia y la novedad constituyan una sola entidad. Y su efecto no es el mismo: la ciencia puede ser enojosa, la novela debe ser interesante; jamás una novela será un tratado científico. Si el novelista presenta en escena un perro o un gato, a lo que tiene perfecto derecho (véase el perro y el gato del *Capitán Fracasa*), no se limitará a copiar a M. de Buffon completándole por una anatomía más exacta del perro y del gato. No, lo cierto es que la novela, si no es un tratado científico, debe ser de espíritu científico; el progreso de las ciencias es tal en nuestros días que hay cierto número de ideas y de teorías que es necesario tener en cuenta para construir la novela, para hacer comprender y aceptar sus personajes. El novelista no debe *elaborar* ciencia, pero debe emplearla para rectificar sus concepciones. El mundo se ha complicado de tal modo para nosotros, y nosotros mismos hemos llegado a ser tan complejos a nuestros ojos, que la imaginación creadora del novelista debe de operar sobre materia-

les cada vez más vastos y múltiples; ningún pormenor debe ser olvidado. El escritor, lo mismo que el pintor, no intentará ya representarnos seres que vivan fuera de las leyes y de las clases en que sabemos que están colocados. El gran Rafael ha pintado ciertos camellos tan diferentes a los camellos del desierto que nos hacen reír hoy; el camello no es ya un animal fantástico que nadie conoce. En nuestra época, Rafael, al pintar sus camellos, estaría obligado a darles la exactitud de los leones de Rosa Bonheur. Las ciencias y la filosofía han penetrado de tal modo nuestra sociedad moderna, que es justo decir que no vemos ya el mundo y los hombres de igual modo que nuestros abuelos. Siendo la misión del novelista representar precisamente la sociedad bajo el aspecto en que todos la ven, no puede permanecer en una completa ignorancia científica, por bajo de sus contemporáneos; de ese modo no podría interesarlos; pero, por otra parte, no debe mostrarse más sabio que ellos, pues tampoco sabría interesarlos. Una novela es un espejo que refleja lo que vemos, no lo que aún no vemos.

Todo, en verdad, ofrece un interés científico del cual debe saber aprovecharse el novelista, y merced a que toda cosa pertenece a la ciencia los naturalistas han podido tratar todas las cosas en la novela; pero tan sólo han logrado éxito en su obra cuando no han puesto sólo en juego el interés científico (1). El relato puro y simple, es de-

---

(1) Zola, bajo este aspecto, tiene cierto parecido con Julio Verne.

Son con frecuencia muy ingeniosas y muy atractivas, literariamente hablando, las aplicaciones de las verdades científicas en las novelas de Julio Verne. Recordemos la última cerilla, el único gra-

cir, pura y simplemente científico de ciertos experimentos de Lavoisier, que se han hecho célebres, no tendrían ciertamente el don de interesarnos estéticamente; tan sólo podrían ser aceptables a condición de tomar, como asunto principal, a Lavoisier mismo y no los experimentos de hacer resaltar su constancia y su valor de sabio que no se deja rechazar por nada. La ciencia no tiene más fin que sí misma; nada existe para ella fuera del resultado obtenido; el hombre no importa más que como medio que se aparta a un lado en el momento en que deja de ser útil; no haría sino retardar, embarazar su marcha; la novela, por el contrario, vuelta entera hacia el hombre, verá tan sólo la obra del hombre a través de sus esfuerzos. Así han podido encontrar lugar en la novela moderna asuntos que se tenía costumbre de considerar como feos o inconvenientes; pero para eso es necesario arte, y mucho arte; lo que es hermoso necesita menos, lo que es feo lo necesita muchísimo. Se trata sencillamente de encontrar por qué lado lo feo deja de serlo; es decir, en qué sentido tiene derecho a nuestra simpatía; derecho que es el de todo lo que existe, bajo la única condición de que se sepa considerar las cosas bajo un cierto aspecto. Los jóvenes que debutan con obras naturalistas, atacan lo más difícil que hay. Antes de los progresos crecientes de la ciencia contemporánea, el novelista, en un estudio psicológico, se contentaba con copiar el estado anímico existente y lo pintaba tal como lo

---

no de trigo, el diamante reduciéndose a polvo, el hielo engendrando el fuego después de pasar a ser una lente que refleja los rayos solares. Zola se ha acordado evidentemente del modo de contar de Julio Verne en el episodio del pequeño Jeanlin bajando al pozo de la mina abandonada con su linterna en la mano.



hallaba, sin pedir cuenta de él ni a las razones fisiológicas; ni al medio en que se hallaba colocado su héroe. Extendiendo, al modo moderno, el estudio psicológico a los estudios fisiológicos y a los estudios de los medios, el novelista ha dado más color a su pintura del alma humana. Pero, una vez más, la ciencia sola no basta; he ahí por qué una nomenclatura no podría interesarnos, porque describir por describir nos cansa a la larga, cualesquiera que sean desde luego las cualidades de exactitud y de colorido que el autor pueda desenvolver. El interés científico debe aliarse siempre a un interés moral y social para llegar a ser un verdadero interés estético.

La cuestión del ideal, científicamente, se reduciría, según Zola, a la cuestión «de lo indeterminado y de lo determinado». Todo lo que no sabemos, todo lo que aún se nos escapa, es para él «el ideal» y el objeto de nuestro esfuerzo humano es siempre «reducir el ideal, conquistar la verdad de lo desconocido». Llama idealistas a «los que se refugian en lo desconocido por el placer de estar en él», que tan sólo se complacen en las hipótesis más arriesgadas, que no se cuidan de someterlas a comprobación «bajo pretexto de que la verdad está en ellos y no en las cosas» (1). Pero si es filosóficamente inadmisibles llamar *ideal* a lo indeterminado, a lo desconocido, no es menos inadmisibles llamarlo a lo fantástico, a lo falso. El ideal no es otra cosa sino la naturaleza misma considerada en sus tendencias superiores; el ideal es el término a que tiende la evolución misma. En cuanto al ideal clásico, que está lejos de coincidir siempre con el otro, es, sencillamente,

---

(1) *La novela experimental*, págs. 33, 34, 35, 36, 37.

el tipo general y más o menos abstracto de una clase de seres. Pero no es difícil demostrar que todo falso realista hace idealismo, a pesar suyo. El procedimiento de simplificación, de abstracción, de generalización absoluta, que caracteriza los *ideales* clásicos, especies de teoremas vivos al modo de Taine, es el mismo procedimiento del naturalismo contemporáneo. Solamente que en lugar de eliminar lo concreto *feo*, como los idealistas clásicos, se elimina lo concreto hermoso, o sencillamente de orden intelectual y *psíquico*, para dejar tan sólo lo bestial y lo material. Lo que interesa a Zola, por ejemplo, en el hombre, es, sobre todo y casi exclusivamente, el animal, y, en cada tipo humano, el animal particular que aquel envuelve. El resto *lo elimina*, al contrario de los novelistas propiamente idealistas, pero por un método no menos algebraico. Con su aparato pesado y complicado de fisiología, es, pues, un *simplicista*. En la «historia natural y social» de los *Rougon-Macquart*, declara él mismo que estudiará en sus héroes «el desbordamiento de los apetitos». Dice de los personajes que pueblan una de sus novelas: «El alma está ausente por completo, y en ello convengo, puesto que así lo he querido.» Pretende pintar «bestias humanas». ¿Dónde está aquí la imparcialidad de espíritu «extraño a los sistemas»?

Todo el mundo ha notado, además del materialismo, el segundo rasgo del «sistema» metafísico de moda entre los novelistas del día, el pesimismo. El maestro mismo nos dice: «El arte es grave, el arte es triste.» Según él, «toda novela verdadera debe envenenar a los lectores delicados». Un discípulo de la escuela, Guy de Maupassant, ha encontrado una fórmula mejor y más verdadera diciendo: «La

vida, sabéis, no es nunca ni tan buena ni tan mala como eso.» Pero para la mayoría de los realistas la humanidad parece compuesta de «brutos», de locos, de granujas. Después de haber prometido pintarnos la vida *real*, nuestros realistas casi no nos pintan más que monstruosidades, es decir, en suma, excepciones. En lugar de los prodigios de virtud, tenemos prodigios de vicio, pero no salimos de lo extraordinario.

Más cercana al realismo verdadero es la teoría que de él nos da Jorge Elliot:

«Encuentro una fuente de más inagotable interés en esas fieles representaciones de una monótona existencia doméstica, *que ha sido el lote de una muy gran parte de mis semejantes*, que en una vida de opulencia o de indigencia absolutas, de trágicos sufrimientos de brillantes acciones. Me aparto sin pesar de vuestras sibilas, de vuestros profetas, de vuestros héroes, para contemplar una anciana inclinada sobre un tiesto de flores, comiendo su almuerzo solitario.... o aun esa boda de aldea que se celebra entre cuatro paredes ahumadas, *en la que se ve un novio patán comenzar torpemente el baile, con una prometida de cuadrada espalda y de ancho rostro....* Tengamos, pues, siempre hombres dispuestos a dar con amor el trabajo de su vida a la minuciosa reproducción de esas cosas sencillas. Los pintorescos lazzaroni o los criminales dramáticos *son más raros* que nuestros vulgares labradores, que ganan honradamente su pan y lo comen prosaicamente con la punta de su navaja. Es menos necesario que una fibra simpática me una a ese magnífico bandido de roja escarapela y plumero verde que a ese vulgar ciudadano que pesa mi azúcar, de corbata y de chaleco mal combinados... *No quisiera, aun teniendo la elección, ser el hábil novelista que pudiera crear un mundo de tal modo superior a este en que vivimos, en el que nos levantamos para entregarnos a nuestros trabajos diarios*, que llegaréis tal vez a mirar con indiferencia, nuestras carreteras empolvadas y los campos de un verde ordinario, los hombres y las mujeres en realidad existentes.....»

Ciertamente la vida es una en todas partes y siempre; bajo cualquier exterior que os plazca observarla, la encontraréis con sus mismas alegrías y sus mismas penas.

Entre nosotros no existen, como en las comedias, unos encargados especialmente de reír y de ser felices; otros de sufrir; la balanza se inclina solamente para algunos un poco más hacia un lado que hacia otro; o sencillamente, tal vez, hay algunos que se dejan afectar más por las tristezas inherentes a la existencia. Pero nada de lo que conmueve a un ser humano o sencillamente vivo nos es extraño. Todo el arte del novelista o del poeta consiste, pues, en hacer brotar esa simpatía ya existente; y para eso, lo más seguro bien pudiera ser aún no jactarse de una frialdad, de una impasibilidad desde luego imposible de obtener de un modo absoluto: no me dejéis el trabajo de descubrir, enseñadme las cosas; emocionáos antes y me emocionaré también. Los magníficos bandidos de plumero verde invocados por Jorge Elliot, caen un poco en el dominio de la fantasía: son puros arabescos de imaginación de poeta. Además, el personaje extraordinario y de una sola pieza no es con frecuencia, como ya se ha demostrado, más que un artificio, una confesión de impotencia para abrazar y comprender todo por parte del escritor. En la realidad el hombre superior no lleva ninguna estrella en la frente, no blande sobre su cabeza, a la manera de ciertos héroes de novela y como una hoja de espada brillante y afilada, esa superioridad; a lo más se adivina a veces en el fondo de su mirada; la prueba, y eso basta. Frecuentemente son los más insignificantes en apariencia los que resultan ser los mejores y más sobresalientes. Jorge Elliot nos dice que le basta contemplar la anciana pensativa, inclinada sobre un tíesto de flores, comiendo su almuerzo solitario; ¡ah!, toda la poesía de la vejez, del recuerdo del pasado, allí está; la flor y la soledad, si es

casi una decoración escénica para esa figura de mujer vieja, y ahora, si pasamos al novio rústico y a su prometida de cara redonda, por oscuros e imperfectos que sean, no dejan de caminar, como nosotros, por la vida y hacia lo desconocido; y ¿hace falta más para concederles nuestra amistad? Pero ese realismo es tan viejo como la realidad, y su poesía es la eterna, la primera en fecha; en sus mejores inspiraciones, los poetas de todos los tiempos y de todos los países no han conocido otro. Son ligeras, en suma, las modificaciones producidas por las escuelas y las épocas; lo que las distingue unas de otras es, ante todo, sus exageraciones, y es precisamente lo que no se tiene en cuenta en la obra.

Si la verdadera sociabilidad de los sentimientos es la condición de un naturalismo digno de tal nombre, el realista, queriendo conservar una frialdad absoluta, llega a ser parcial. Toma su punto de apoyo en las naturalezas antipáticas, en lugar de buscarle entre las naturalezas simpáticas. ¿No ha llegado Zola hasta pretender que el «personaje simpático» era una invención de los idealistas, que no se encuentra casi nunca en la vida? (1). Verdaderamente no ha sido afortunado en sus hallazgos.

La única excusa de los realistas, tanto de Zola como de Balzac, es que han querido pintar sobre todo los hombres en sus relaciones sociales; es que han hecho sobre todo novelas «sociológicas». Pero el medio social, examinado no en las apariencias exteriores, sino en la realidad, es una continuación de la lucha por la vida que reina en las especies animales. De pueblo a pueblo, todo el mundo

---

(1) *La novela naturalista*, p. 309.

sabe cómo se tratan. De individuo a individuo, la competencia es menos terrible, pero más continua: no es ya el exterminio, pero es la *concurrència* bajo todas sus formas. Además, jamás se está seguro de encontrar en los demás las virtudes o la honradez que se desearía; de ahí resulta que se teme ser engañado, y se ahulla con los lobos. Sin embargo, es preciso no exagerar esa parte de la competencia en las relaciones sociales: hay también, por todos lados, *cooperación*. Y eso precisamente es lo que los realistas olvidan.

Según Tourguenef, un buen relato de novela debe, con objeto de reproducir las diversas capas de la sociedad, distribuirse, por decirlo, así en tres planos superpuestos. Al primero de esos tres planos pertenecen —y es también su lugar en la vida— las criaturas muy distinguidas, ejemplares completamente acabados y por consecuencia típicos de toda una especie social. En el segundo plano se encuentran las criaturas medianas, esas que la naturaleza y la sociedad suministran a saciedad. En el tercer plano, los grotescos y los abortados, desecho inevitable de la cruel experiencia. Toda regla, en materia de arte, no puede tener nada de absoluto; aquí o en ningún caso se confirma por la excepción más aún que por una rigurosa aplicación. Pero los realistas se limitan de intento a los grotescos, a los abortados, a los monstruosos. Su «sociedad» es por tanto incompleta.

Un tercer rasgo del *sistema* filosófico sustituido por los realistas a la observación de la realidad, es el *fatalismo*. Zola se defiende de él con energía: cita una vez más a su Claudio Bernard, que ha dicho: «el fatalismo supone la manifestación necesaria de un fenómeno independiente-

mente de sus condiciones, mientras que el determinismo es la condición necesaria de un fenómeno cuya manifestación no se ha forzado». *El novelista debe ser determinista*, añade con razón Zola, no fatalista: «es el origen de su imparcialidad». ¿Puede concebirse un sabio encolerizándose contra el nitrógeno porque el nitrógeno es impropio para la vida? El sabio suprime el nitrógeno cuando es perjudicial y nada más. Como el poder de los novelistas no es el mismo que el de los sabios; «como son experimentadores sin ser practicantes», deben contentarse con buscar el determinismo de los fenómenos sociales, dejando a los hombres de aplicación el cuidado de dirigir pronto o tarde esos fenómenos, para desarrollar los buenos y reducir los malos, desde el punto de vista de la utilidad humana. «Enseñamos el mecanismo de lo útil y de lo perjudicial, obtenemos el determinismo de los fenómenos humanos y sociales, para que se pueda un día dominar y dirigir esos fenómenos» (1). El «*circulus social*» es idéntico al *circulus vital*; en la sociedad, como en el cuerpo humano, existe una solidaridad que une los diferentes miembros, los diferentes órganos entre sí, de tal modo que si un órgano se pudre muchos otros son contagiados y se declara una enfermedad muy compleja. Así, pues, en las novelas, «cuando se hace experiencias sobre una llaga grave que envenena la sociedad», se procede como el médico experimentador: se remueve el terreno fétido de la vida, se trata de encontrar el determinismo sencillo, inicial, para llegar después al determinismo complejo cuya acción ha seguido. Puede tomarse como ejemplo el barón

---

(1) *La novela experimental*, p. 24.

Hulot, en *La prima Bette*. Ved el resultado final, el desenlace de la novela: una familia completamente destruida, produciendo toda clase de dramas secundarios bajo la acción del temperamento amoroso de Hulot (1).

Como se ve, el autor de *Nana* es un excelente profesor de novela realista; pero, en resumen, en sus propias novelas es fatalista y no determinista. En efecto, ha suprimido toda reacción de la voluntad, todo determinismo intelectual y moral en beneficio exclusivo del determinismo fisiológico; ha eliminado sistemáticamente todo «factor personal», como decía Wundt, en las ecuaciones de la conducta. Sus personajes, como los de Balzac, son «fuerzas de la naturaleza», no verdaderas voluntades. Ciertamente, no pedimos al novelista que nos represente el «libre albedrío»; pero, a lo menos, debería enseñarnos también la fuerza de los sentimientos y de las ideas, incluso la de los hermosos sentimientos y de las hermosas ideas, que no dejan de tener alguna; debería, en una palabra, poner en juego lo que se ha llamado las «ideas-fuerzas», que no excluyen el determinismo, pero que le completan, le hacen flexible, y, acercándole a la libertad, permiten la realización progresiva del ideal moral y social.

Tememos mucho que los efectos sociales del realismo, de que hacen alarde nuestros novelistas, vayan contra sus bellas intenciones de *moralistas* y de *sociólogos*. Si bueno es enseñar el camino que no debe seguirse, mejor es aún, tal vez, indicar el que es preciso seguir. Quién sabe si se hubiese hablado menos a la pequeña Caperuza roja del

---

(1) *La novela experimental*. (Ibid.)



camino de los alfileritos —y de las avellanas que no debía coger—, quién sabe si no hubiera tomado el camino derecho, el de las agujitas. Suponer la desobediencia era sugerirla, era realizarla. A pesar de eso, apresurémonos a añadir que una natural tendencia era necesaria, y que la Caperucita roja había traído consigo al nacer una predisposición a la desobediencia. Es conocido el precepto antiguo: «fuera del templo y de los sacrificios, no enseñéis los intestinos». La novela naturalista es una protesta llevada al límite contra ese precepto: se han roto las bóvedas del templo del arte para igualarle al mundo; sea, pero el cerebro y el pensamiento acaban por desaparecer a beneficio de los intestinos. Todas las funciones fisiológicas adquieren derecho de ciudadanía en el arte. El experimentador de los Rougon-Macquart se jacta de haber dado el primero, en la novela, su verdadero lugar al instinto genésico. Hasta entonces se había dicho «el amor» sencillamente; el novelista tiene derecho a emplear términos científicos como a enseñarnos las cosas bajo un aspecto científico; pero hay entre los sabios mismos ciertos vulgarizadores que insisten con placer sobre tales o cuales aspectos escabrosos con otro fin muy diferente que el puro espíritu científico: quieren lograr, sencillamente, un éxito de librería. Gran número de realistas han hecho como ellos. La ciencia no es jamás impúdica porque escudriña con una intención completamente desinteresada; ignora sencillamente el pudor. Nuestros modernos naturalistas no lo ignoran, ni mucho menos; saben muy bien cómo se le hiere, y le han herido con frecuencia deliberadamente, para obtener uno de esos escándalos que se transforman también en éxitos de librería. Su actual maestro, como

los primeros románticos, desde luego, trata ciertamente de escandalizar; sin embargo, parece tener una predisposición nativa a complacerse en ciertos temas, predisposición que, según sus mismas teorías, debe explicarse por alguna causa hereditaria, por algún rastro morboso. Debe hacersele esta justicia: que en ninguna parte, tanto como en sus novelas, se encuentra una persistencia semejante para buscar los temas escabrosos y para detallarlos. El *instinto genésico*, como le llama, llegaría a ser, de creerle, la incesante preocupación del género humano; así, por ejemplo, los mineros rendidos, agotados, destrozados por largas horas de trabajo en el fondo de una mina, después de regresar a su casa, no tienen más que una idea en la cabeza: el ideal genésico. El héroe de *Germinal*, después de siete días de encierro y de dieta, piensa aún en satisfacer ese instinto, y su idea fija, al caer en un desmayo, que tal vez es la muerte, es que Catalina podría bien estar embarazada... Si los obreros y labriegos fueran así, se tendría derecho a no extrañarse de la infecundidad de la raza francesa. Cuando se tratan rudamente semejantes asuntos, las cualidades científicas son de rigor: exactitud, pero también sencillez y concisión. Nuestros naturalistas, aun siendo exactos, están lejos de ser concisos: son abundantes, y no sólo exponen ante nuestros ojos el amor natural, sino que se complacen en amor anormal. Es de notar que los modernos, en la descripción de esos amores antinaturales, creen ocultar lo que el asunto tiene de repugnante por medio de efusiones líricas y paisajistas. Teófilo Gautier primero, después Zola — Daudet mismo, a pesar de su delicadeza de sentimientos — y gran número de nuestros novelistas modernos se han complacido en esa pintura de

los amores contrarios a la naturaleza; y un error, en el que han caído casi todos, es haber creído que extenderse mucho es suavizar las cosas. Lejos de excitar el interés, esa insistencia aumenta la repulsión y quita a la obra todo carácter estético. Cuando se trata de esa clase de asuntos, es menester tratarlos como el médico examina una llaga, o sigue un caso patológico, nada más: no se corona de flores una jiba.

Un profesor de Lausana, M. Renard, en un excelente estudio acerca del realismo contemporáneo, había notado, después de otros críticos, que el realismo llega a poblar el mundo de alucinados, de histéricos, de maníacos, que al terminar alguna lectura se está tentado de repetir la frase famosa: «Hay casas en que los hombres encierran a los locos para hacer creer que los otros no lo son» (1). Zola ha respondido: «Nos habéis encerrado demasiado en lo bajo, lo grosero, lo popular. Personalmente tengo, a lo más, dos novelas sobre el pueblo, y tengo diez sobre la burguesía, pequeña y grande. Habéis cedido a la leyenda, que nos concede ciertos éxitos ruidosos, no viendo de nuestra obra más que esos éxitos. La verdad es que hemos abordado todos los mundos, persiguiendo en cada uno, es cierto, el estudio fisiológico. Ahora, no acepto sin reserva vuestra conclusión. Jamás hemos arrojado del hombre lo que llamáis el ideal, y es inútil volver a hacerle entrar. Además, me agradaría más ver reemplazar esa palabra *ideal* por la de *hipótesis*, que es su equivalente científico. Ciertamente, espero la reacción fatal, pero creo que se hará más contra


---

(1) G. Renard, *Estudios acerca de la Francia contemporánea*, pág. 21.

nuestra retórica que contra nuestra fórmula. El romanticismo acabará por ser rechazado de nosotros, mientras que el naturalismo se simplificará y se aplacará. Será menos una reacción que una pacificación, que un ensanchamiento. Lo he anunciado siempre» (1). Excelente profesión de fe, profecía de buen augurio; pero probablemente no es en su obra misma donde Zola verá realizarse la «reacción fatal que espera» (y que otros, sin duda, esperan con él), pues desde entonces lo que ha publicado es su novela *La Tierra*.

---

(1) Extracto de una carta de M. Zola a M. Renard, *Ibid.*, páginas 57, 58.



## CAPÍTULO II

### LA INTRODUCCIÓN DE LAS IDEAS FILOSÓFICAS Y SOCIALES EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

I. Poesía, ciencia y filosofía. — II. Lamartine. —  
III. Vigny. — IV. Alfredo de Musset.

#### I

#### POESÍA, CIENCIA Y FILOSOFÍA

I. Uno de los rasgos característicos del pensamiento y de la literatura en nuestra época, es el de ser poco a poco invadidos por las ideas filosóficas. La teoría del arte por el arte, bien interpretada, y la teoría que asigna al arte una función moral y social, son igualmente verdaderas y no se excluyen. Es, pues, bueno, y aun necesario, que el poeta crea en su *misión* y tenga una convicción. «Esta dote — una convicción —, ha dicho Hugo, constituye hoy, lo mismo que en otro tiempo, la identidad misma del escritor. El pensador de este siglo puede tener también su fe santa, su fe útil, y creer en la patria, en la inteligencia, en la poesía, en la libertad» (1). Tener una *convicción*

---

(1) V. Hugo. *Discurso de recepción en la Academia francesa* (II vol. de *Miscelánea de literatura y filosofía*, págs. 211, 212.)

no deja de ser importante, en efecto, aun desde el punto de vista puramente estético; porque una convicción imprime cierta unidad al pensamiento, una convergencia hacia un fin, y, por consiguiente, un orden, una medida. Al mismo tiempo una convicción es el principio de la sinceridad, de la verdad, que es lo esencial del arte, el único medio de producir la emoción y despertar la simpatía. La convicción hace que vibre la palabra del poeta, y no tardamos en vibrar con ella, lo que constituye la más alta y la más completa manera de admirar (1).

Así, es imposible negar el papel social y filosófico de la poesía y del arte. «El poeta tiene cura de almas», ha dicho Hugo. Y Hugo ataca a los partidarios del arte por el arte, porque se niegan a poner lo *bello* en la más alta verdad, que es al mismo tiempo la más alta utilidad social. Hugo se precia de ser «útil», derrama a manos llenas sobre los corazones la piedad y la generosidad, como el sacerdote reparte sus bendiciones sobre las cabezas; bendecir eficazmente, ¿no es ante todo hacer mejor? Ya, en *René*, Chateaubriand había dicho de los poetas: «Estos cantores son de raza divina; poseen el único talento indiscutible que el cielo ha dado a la tierra. Su vida es a la vez cándida y sublime; celebran a los dioses con boca de oro y son los más sencillos de los hombres; hablan como inmortales o como niños; explican las leyes del universo,

---

(1) Podríamos citar algún poeta contemporáneo, por ejemplo, M. Richepin, que carece más bien de convicción que de talento, y ya veremos que esta falta de sinceridad es la que le ha hecho quedarse a mitad de camino, entre el charlatán y el poeta. Además, ocurre que las pocas cosas elocuentes mezcladas en su retórica son cosas que ha creído, expresiones de creencias por lo menos negativas.

y no pueden comprender los asuntos más inocentes de la vida; tienen ideas maravillosas de la muerte y mueren sin enterarse de ello, como recién nacidos.»

Lo que hay que excluir es la teoría de que el arte permanece indiferente en el fondo. Ya no es el arte por el arte, es el arte por la *forma*. Por nuestra parte, no podríamos admitir una doctrina que nos parece que despoja al arte de toda su seriedad. Víctor Hugo había comprendido desde el primer momento y mucho mejor que sus sucesores, que la idea, inseparable de la imagen, es la substancia de la poesía lírica misma. Desde 1822, en el prefacio a las *Odas y Baladas*, explica por qué la oda francesa ha permanecido monótona e imponente; porque hasta entonces ha estado compuesta de procedimientos, de «máquinas poéticas», como se decía entonces, de figuras de retórica, desde la exclamación y el apóstrofe hasta la prosopopeya. En lugar de todo esto hay que «asentar la composición sobre una idea fundamental» sacada del corazón del individuo, «poner el movimiento de la oda en las ideas más bien que en las palabras». Buscar el arte por el arte mismo no es, pues, buscar exclusivamente el arte por su forma, es amarle también por el fondo que envuelve. «La poesía es todo lo que hay de íntimo en todo» (1). La poesía está «en las ideas; las ideas vienen del alma». La poesía puede expresarse en prosa, sólo que es más perfecta bajo la gracia y la majestad del verso. La poesía del alma es la que inspira los sentimientos nobles y las acciones nobles, así como los escritos nobles. Las curiosidades de rima y de forma pueden ser, en talentos completos, una

---

(1) Prefacio de las *Odas y Baladas* (1822).

cualidad más, preciosa sin duda, pero que no añade ninguna cualidad esencial. Que un verso tenga buena forma no es el todo; es absolutamente preciso, para que tenga perfume, color y sabor, que contenga una idea, una imagen o un sentimiento. La abeja construye artísticamente de cera las seis caras de su alveolo y después lo llena de miel. El alveolo es el verso, la miel es la poesía» (1).

Los grandes poetas, los grandes artistas, se convertirán algún día en grandes iniciadores de las masas, en sacerdotes de una religión sin dogma (2). Es propio del verdadero poeta creerse un poco profeta; y, después de todo, ¿no tiene razón?

Todo grande hombre se siente providencia, porque siente su propio genio. Sería extraño negar a los hombres superiores la conciencia de su propio valor, siempre ampliado por el inevitable aumento de la ilusión humana. «El Eterno me ha nombrado desde mi nacimiento, exclamaba el gran poeta hebreo. Ha hecho que mi boca parezca una espada cortante. Ha hecho de mí una flecha aguda y

(1) Víctor Hugo, *Miscelánea de literatura y filosofía*, vol. II, pág. 60.

(2) Pourquoi donc faites-vous des prêtres...

¿Para qué hacéis, pues, sacerdotes, cuando los tenéis entre vosotros? Los espíritus conductores de los seres llevan un signo sombrío y dulce. No nacemos siendo todo lo que somos: Dios, con sus manos, consagra hombres en las tinieblas de la cuna; su terrible dedo invisible escribe sobre su cráneo la biblia de los árboles, de los montes y de las aguas.

Esos hombres son los poetas, aquellos cuyas alas suben y bajan; todas las bocas inquietas que abre el verbo estremezedor; los Virgilio, los Isaías; todas las almas invadidas por las grandes brumas de la suerte; todos aquellos en quienes se concentra Dios; todos los ojos donde entra la luz; todas las frentes de donde sale el rayo.



me ha ocultado en su carcax. Él dijo: Yo te creo para ser la luz de las naciones; así habla el Eterno a aquel a quien se desprecia.» Se puede decir del alto pensamiento filosófico y moral lo que Víctor Hugo ha dicho de la naturaleza misma: que mezcla

toujours un peu d'ivresse au lait de sa mamelle (1).

Las religiones dógmáticas se van debilitando; cuanto más insuficientes se hacen para contentar nuestra necesidad de ideal, más necesario es que el arte las sustituya, uniéndose a la filosofía, no para sacar de ella teoremas, sino para recibir inspiraciones de sentimiento. La moralidad humana se consigue a este precio, y también la felicidad. El que no conoce la distracción del arte y está completamente reducido a la bestialidad, no conoce ya casi más que una distracción en el mundo: comer y beber, sobre todo beber (2). El hombre es quizás el único animal que tiene la pasión de los licores fuertes. Apenas si hay algunos casos excepcionales de monos o perros que beban alcohol disuelto en agua y que parezcan encontrar placer en ello. Pero la pasión de los licores fuertes en el hombre es universal, porque el hombre es desgraciado y necesita olvidar. Un grande hombre de la antigüedad decía que prefería la ciencia de olvidar a la de recordar; un medio de olvido, eso es el alcohol. Así, el obrero de las grandes ciudades olvida su miseria o su agotamiento, el campesino de Noruega o de Rusia olvida el frío y el sufrimiento, las tribus salvajes de América y de Africa olvidan su corrupción. Todos los pueblos esclavos o deste-

(1) Siempre un poco de embriaguez a la leche de su pecho.

(2) Véase nuestra *Irreligión del porvenir*, p. 362. (Madrid, Jorro, Editor.)

rrados beben. Los irlandeses y los polacos son los pueblos más borrachos de Europa. Los que no tienen bastante fuerza para rehacerse un porvenir cierran los ojos al pasado. Esta es la ley humana. Sólo hay dos medios de liberación para el desgraciado: el olvido o el ensueño. Aun entre nuestras felicidades no hay quizás una que no tenga su origen o su protección en algún olvido, en alguna ignorancia, aunque no fuese más que la ignorancia del día en que debe acabar. En cuanto al ensueño, con su inseparable la esperanza, es lo más dulce que hay. Es un puerto vislumbrado entre lo ideal lejano y lo real demasiado próximo, entre el cielo y la tierra. Y entre los ensueños el más hermoso es la poesía. Es como esa columna que parece alargarse sobre el mar al aparecer Sirio, rastro lácteo de luz que se para inmóvil sobre el estremecimiento de las olas, y que, a través del infinito del mar y de los cielos, une a la estrella con nuestro globo por medio de un rayo.

El privilegio del arte es no demostrar nada, no «probar» nada y, sin embargo, introducir en nuestro espíritu algo irrefutable (1). Es que nada puede prevalecer contra el sentimiento. El que se cree un puro sabio, un investigador desengañado, ama y ha llorado como un niño; y su razón protesta, y tiene razón, y sin embargo no le impide llorar. En vano el sabio se sonreirá de las lágrimas del poeta; aun en el espíritu más frío hay una multitud de ecos dispuestos a despertarse, a responder; una simple idea, ocurrida por casualidad, basta para llamar otra infinidad de ellas que se levantan del fondo de la conciencia.

---

(1) V. nuestra *Irreligión del porvenir*. (Madrid, Jorro, Editor.)

Y todos estos pensamientos, hasta entonces silenciosos, forman un coro innumerable, cuya voz resuena en nosotros. Esto es todo lo que hemos pensado, sentido, amado. El verdadero poeta es el que despierta esas voces. Los conceptos abstractos de la filosofía y de la ciencia moderna no están hechos para la lengua del verso; pero hay una parte de la filosofía que se refiere a lo que hay de más concreto, más capaz de apasionar en el mundo; la que plantea el problema de nuestra *existencia* misma y de nuestro *destino*, sea individual, sea social. Comparar una sencilla descripción poética, por bella que sea, con un hermoso trozo inspirado por una idea o por un sentimiento verdaderamente elevado y filosófico: a igual mérito del poeta los versos puramente descriptivos son siempre inferiores. Los mismos versos científicos mal entendidos no son más que *descripciones* de cosas aburridas. La ciencia se compone de un número definido de ideas, que el entendimiento percibe por entero; señala un triunfo y un reposo de la inteligencia; la poesía, por el contrario, nace de la evocación de una multitud de ideas y de sentimientos que obsesionan al espíritu sin poder ser percibidos todos a la vez; es una sugestión, una excitación perpetua. La poesía es la mirada que se echa sobre el fondo brumoso, movedizo e infinito de las cosas. Nuestros sabios se asemejan a los mineros en la profundidad de los pozos; sólo está iluminado lo que les rodea inmediatamente; después está la obscuridad, lo desconocido. No considerar más que el estrecho círculo luminoso en que nos movemos, querer limitar a él nuestra vista sin recordar la inmensidad que desconocemos, sería soplar la oscilante llama de la lámpara del minero. La poesía aumenta la cien-

cia con todo lo que ésta ignora. Nuestro espíritu viene a sumergirse en la noción del infinito, a tomar fuerza e impulso, como las raíces del árbol se introducen cada vez más en la tierra para tomar la savia que ha de extender y lanzar las ramas en el aire libre bajo el cielo profundo. Un teorema de astronomía nos da una satisfacción intelectual, pero la vista del cielo infinito excita en nosotros una especie de inquietud vaga, un deseo no satisfecho de saber, que es lo que forma la poesía del cielo. Los sabios tratan siempre de satisfacernos, de responder a nuestras interrogaciones, mientras que el poeta nos encanta por la interrogación misma. Haber encontrado por el razonamiento de la experiencia: esa es la ciencia; sentir o presentir ayudándose de la imaginación es la más alta poesía. La ciencia, y sobre todo la filosofía, permanecerán, pues, siempre poéticas, primero por el *sentimiento* de las grandes cosas conocidas, de los grandes horizontes abiertos y después por el *presentimiento* de las cosas todavía más grandes que quedan desconocidas, de los horizontes infinitos que sólo dejan vislumbrar sus comienzos en una semiobscuridad. Además, las inspiraciones que vienen de la ciencia y de la filosofía son a la vez siempre antiguas y siempre renovadas. En efecto, de un siglo a otro el aspecto del mundo cambia para los hombres; recorriendo el ciclo de la vida les sucede lo que a los viajeros que recorren los grandes círculos terrestres; ven levantarse sobre su cabeza astros nuevos que se ocultan en seguida para ellos y sólo al terminar el viaje podrán esperar conocer toda la diversidad del cielo.

El concepto moderno y científico del mundo no es menos estético que el concepto falso de los antiguos. La

idea filosófica de la evolución universal está próxima a la otra idea que constituye el fondo de la poesía: vida universal. El mismo *firmamento* ya no es firme e inmóvil, sino que se mueve, vive. En el infinito, en los cielos, al parecer, inmóviles, se verifican dramas análogos al drama de la vida en la superficie de nuestro globo. En el inmenso bosque de los astros, dice el astrónomo Janssen, se encuentra la semilla que se levanta, el árbol adulto o la huella negra que deja la vieja encina. Las estrellas tienen su edad: las blancas y las azules, como Sirio, son jóvenes, en plena fusión; las rojizas, Arturo o Antares, son viejas, en vías de extinción, como una fragua que del blanco pasa al rojo. La evolución está en el infinito. Al mostrárnosla en todas partes, la ciencia no hace más que reemplazar la belleza enteramente relativa de los antiguos conceptos por una belleza nueva, más parecida a la verdad final, a lo que los astrónomos llaman el cielo absoluto. Pero, sobre todo, en la filosofía es donde hay un fondo siempre poético, precisamente porque permanece siempre intangible para la ciencia el misterio eterno y universal, que reaparece siempre, al fin, envolviendo con su noche nuestra pequeña luz. La conciencia de nuestra ignorancia, que es uno de los resultados de la filosofía más alta, será siempre uno de los sentimientos inspiradores de la poesía.

En el silencio de la noche oigo una vocecita que sale de las cortinas blancas de la cuna. El niño sueña alto con frecuencia, pronuncia trozos de frase; hoy es una simple palabra: «¿Por qué?» ¡Pobre interrogación destinada a quedar siempre sin respuesta! Vuelve a dormirse, vuelve a comenzar el gran silencio de la noche. Nosotros también decimos en vano: ¿Por qué? Nuestra pregunta no recibirá

nunca su última respuesta. Pero si el misterio no puede aclararse completamente, no es imposible dejar de formarnos una representación del fondo de las cosas, no respondernos a nosotros mismos en el triste silencio de la naturaleza. En su forma abstracta, esta representación es la metafísica; en su forma imaginaria, esta representación es la poesía que, unida a la metafísica, sustituirá cada vez más la religión. He aquí por qué el sentimiento de una misión social y religiosa del arte ha caracterizado a todos los poetas de nuestro siglo; si a veces les ha inspirado una especie de orgullo cándido, no por eso era menos justo en sí mismo. El día en que los poetas sólo se consideren ya como cinceladores de copas de oro falso, no se encontrará siquiera un pensamiento que beber, la poesía no tendrá ya de sí misma más que la forma y la sombra; el cuerpo, sin el alma, morirá.

Por fortuna, nuestra poesía francesa ha estado en este siglo cada vez más animada de ideas filosóficas, morales, sociales. Importa presentar esta especie de evolución en este momento de decadencia poética en que ya sólo se preocupan casi de los juegos de la forma. Con Lamartine estamos todavía más cerca de la teología que de la filosofía. Es la religiosidad vaga de los Racine, de los Rousseau, de los Chateaubriand. Con de Vigny y Musset salimos ya de los lugares comunes y de las predicaciones edificantes. Con Hugo tenemos nubes amontonadas de donde salen relámpagos; ya no es la predicación, sino el entusiasmo poético. Nos detendremos con preferencia en Víctor Hugo, el que ha vivido más tiempo entre nosotros y el que ha representado por más tiempo en su persona el siglo diez y nueve.

## II

## LAMARTINE

No hay gran originalidad en la filosofía todavía demasiado oratoria de Lamartine; el cristianismo y el platonismo le han suministrado el conjunto y los detalles, pues querer que toda idea filosófica, puesta en verso por el poeta, le pertenezca siempre en realidad, sería verdaderamente pedir demasiado. En la naturaleza misma del poeta está el ser grande, sobre todo en la superficie: debe ver y sentir más que hacerse pesado; debe tocar a todo y comprenderlo todo; reflejar el espíritu de una generación, de una época; su profundidad es casi siempre intuición. Sus dudas o sus creencias las encuentra la mayoría de las veces, como cada uno de nosotros, en el medio ambiente. Sólo que, como su arte consiste precisamente en engrandecer todas las cosas animándolas, es indispensable que la idea sea *vuelta a pensar* por él, que la haga suya, por decirlo así, haciéndola que viva con su propia vida. En este sentido se podría sostener que quizás no está mal que el poeta se ilusione a sí mismo y acabe por creerse en el mismo grado autor de ciertos pensamientos y de la forma que les ha dado. Contentarse con traducir es, para un poeta, condenarse de antemano a la frialdad; es hacer un trabajo, no una obra de arte verdadera, cualquiera que sea, por otra parte, la perfección que le dé. Así ocurre con Lamartine; aunque el sentimiento sea verdadero, con mucha frecuencia el pensamiento filosófico y religioso, en lugar de proyectar espontáneamente su expresión, está

«traducido en verso»—en versos felices, fáciles, abundantes, poéticos, pero que no por eso dejan de ser traducciones y rasgos de habilidad (1). Hay todavía mucho de Dillille en Lamartine.

La *Muerte de Sócrates* resume elocuentemente a Platón y más de una vez le añade algo. Recuérdense estos versos que expresan tan bien la vida universal y la animación divina de la naturaleza:

Peut-être qu'en effet, dans l'immense étendue... (2)

En *Jocelyn* se enseña poéticamente una teodicea: es la *Religión*, de Racine hijo, con rasgos de genio además:

(1) Véase en *Jocelyn*, las conocidas páginas sobre las estrellas.

Celles-ci, leur disais-je, avec le ciel sont nées...

Estas, les decía yo, han nacido con el cielo; *su rayo viene a nosotros en millares de años*. De los mundos que sólo puede pesar el espíritu de Dios, ellas son los soles, *los centros, el medio; el océano del eter* las absorbe en sus ondas como granos de arena y cada uno de estos mundos es a su vez un *centro para mundos semejantes*, que tienen, lo mismo que nosotros, su luna y sus soles y que ven, como nosotros, firmamentos sin término ensancharse delante de Dios sin que nada le encierre... Estas, *describiendo círculos sin compás, pasaron una noche, no volverán a pasar*. La página inagotable del firmamento entero no contendría la cifra, incalculable, de los siglos que se calcularán hasta el día en que su órbita inmensa haya cerrado la vuelta; siguen la curva por donde las ha lanzado Dios.

Esta es una buena disertación en verso francés.

(2) Quizá, en efecto, hay un alma distribuida en la inmensa extensión, en todo lo que se mueve; quizá esos astros brillantes sembrados sobre nuestras cabezas son soles vivos y fuegos encendidos; quizá el océano, al golpear su orilla espantada, con sus olas mugientes, *lleve un alma irritada*..... y quizá finalmente en el cielo, en la tierra, en todas partes, todo es inteligente, todo vive, todo es un dios (\*).

(\*) Πάντα θεῶν πλήρα, decían los platónicos.



Je suis celui qui suis (1).

Si los primeros versos recuerdan demasiado los de Luis Racine, los últimos contienen felices fórmulas de filosofía neoplatónica.

Dios, según Jocelyn, es superior al pensamiento humano, como es superior a la naturaleza.

Le regard de la chair ne peut pas voir l'esprit!... (2).

Según Lamartine, como según los Alejandrinos, la vida universal es un esfuerzo de todos los seres para volver al primer principio, que todos sienten sin verlo.

¡Trouvez Dieu! son *idée* est la raison de l'*être*... (3).

(1) Yo soy quien soy. Amamantado por mí mismo; cualquier nombre que se me dé me oculta o me profana; pero, para revelarme, el mundo es diáfano (\*). Nada me explica y yo sólo explico el universo; creen verme dentro y me ven a través; «aun roto este inmenso espejo yo brillaría todavía. ¿Quién puede separar el rayo de luz de la aurora?» Aquel de donde salió todo contenía todo en sí. «Este mundo es mi mirada que se contempla en mí.»

Sí; es un Dios oculto el Dios en quien hay que creer; pero, aun oculto como está, para revelar su gloria ¡qué brillantes testimonios reunidos en los cielos! Responded, cielos y mar, y tú, tierra, habla.

(2) ¡La mirada de la carne no puede ver el espíritu! El círculo sin límites en que todo está inscrito, no se concentra en la estrecha pupila. ¿Qué hora contendría la duración eterna? Ninguna vista ha tocado los dos bordes del infinito. Ensanchad los cielos, todavía estoy fuera.

.....  
Yo salto por todos los tiempos, paso por todos los lugares; hombres, sólo el infinito es la fórmula de Dios.

(3) ¡Encontrad a Dios! Su *idea* es la razón del *ser*. La obra del universo no es más que conocerla. Todo lo que ha creado no es más que aspiración hacia aquel cuya emanación es el mundo. El eterno movimiento que rige la naturaleza no es más que el impulso de toda criatura para conformar su marcha con el eterno designio y sumergirse siempre más dentro de su seno.

(\*) Oui, c'est un Dieu...

Las ideas de Rousseau sobre la religión natural vienen a agregarse a las inspiraciones cristianas y platónicas.

La raison est le culte et l'autel est le monde (1).

Con Lamartine, los descubrimientos de la ciencia comienzan a penetrar en la poesía y encuentran en ella su expresión, no sin algún esfuerzo.

... Pourtant chaque atome est un être... (2).

La verdadera poesía está sobre todo en los grandes símbolos filosóficos y aun en los mitos; la imaginación poética se confunde con la imaginación religiosa: la poesía es una religión libre y que sólo a medias es juguete de sí misma; la religión es una poesía sistematizada que cree realmente ver lo que imagina y que toma sus mitos por realidades. Lamartine sólo conoce la forma todavía demasiado fría de la alegoría o de la fábula.

L'aigle de la montagne un jour dit au soleil... (3).

(1) La razón es el culto y el altar es el mundo.

(2) ... Sin embargo, cada átomo es un ser; cada glóbulo de aire es un mundo habitado; cada mundo rige a otros mundos para los que quizá *el relámpago que pasa es una eternidad*. En su fulgor de tiempo, en su gota de espacio, tienen sus días, sus noches, su destino y su sitio; la vida y el pensamiento circulan a torrentes; y mientras que nuestra vista se pierde en esos éxtasis, millares de universos han verificado sus fases entre el pensamiento y la palabra.

(3) El águila de la montaña dijo un día al sol: «¿Por qué alumbras más abajo de aquella cumbre roja? ¿Para qué sirve iluminar esos prados, esas sombrías gargantas, manchar tus rayos sobre la hierba en esas sombras? El musgo imperceptible es indigno de tí...» —«Pájaro, dijo el sol, ven y sube conmigo...» El águila, elevándose en la nube hacia el rayo, vió a la montaña fundirse y bajar a su vista; y, cuando hubo alcanzado su nuevo horizonte, todo pareció del mismo nivel a su vista confundida. «Ya tú ves, dijo el sol, pájaro soberbio, si para mí la montaña es más alta que la yerba. Nada es grande ni pequeño ante mis ojos gigantes; la gota de agua se me pinta como

El mal del siglo se muestra ya en Lamartine, pero sin aïterar jamás con ninguna disonancia la amplitud de sus inspiraciones.

Pressentiments secrets, malheur senti d'avance (1).

y por otra parte:

*ce vide immense* (2).

Byron, que tanto influjo ejerció sobre Lamartine, había concentrado todas las objeciones contra Dios sacadas del mal, en algunas líneas de *Cain*: «ABEL. ¿Por qué no rezas?—CAÏN. Porque no tengo nada que pedir.—¿Y no tienes nada por qué dar gracias a Dios? ¿No vives?—¿No debo morir?» El pesimismo de Byron no podía convenir al temperamento de Lamartine. A pesar de esto, el problema del mal ha inquietado su pensamiento tanto como podía inquietarle cualquier otra cosa. Ya se sabe la manera, un poco declamatoria, como se ha planteado este problema en el *Désespoir*:

Héritiers des douleurs, victimes de la vie... (3).

Lamartine vuelve a tratar más tarde la cuestión:

los océanos; yo soy el astro de la vida de todo lo que me ve; lo mismo que el cedro altivo me glorifica la yerba; yo caliento a la hormiga, bebo el llanto de las noches, mi rayo se perfuma arrastrándose sobre las flores. Y así es como Dios, que es su única medida, con una vista para todos igual ve la naturaleza.»

(1) Presentimientos secretos, desgracia que se siente de antemano, *¡sombra de los malos días que con frecuencia los precede!*

(2) Este *inmenso vacío* y este *fastidio inexorable*, y esta *nada de la existencia, círculo que da vuelta sobre él*.

(3) Herederos de los dolores, víctimas de la vida, no, no esperéis que su rabia suavizada adormezca el dolor, hasta que la muerte, abriendo su ala inmensa, entierre para siempre en el eterno silencio el eterno amor.

Le sage en sa pensée a dit un jour: «Pourquoi... (1).

Y el hombre concluye por comprender que él es, como lo han creído las religiones orientales, el autor de su propio destino, según la mayor o menor altura a que ha llegado en la escala de los seres.

Et son sens immortel, por la mort transformé... (2).

Conocida es la *Profesión de fe del vicario saboyano* puesta en hermosos versos con un acento que recuerda las ideas de Swedenborg sobre el cielo interior a la conciencia misma, sobre el infierno igualmente interior.

La caída de las almas y su regreso a Dios, ese fondo común del platonismo y del cristianismo, han inspirado los dos grandes poemas *Chute d'un ange* y *Jocelyn*:

Borné dans sa nature, infini dans ses vœux .. (3).

Por los deseos sensuales, el alma tiende hacia abajo y cae: «el ser luminoso» se convierte en un «ser obscu-

(1) El sabio, en su pensamiento, ha dicho un día: «¿Por qué, si soy hijo de Dios, el mal está en mí?

.....  
 ¿Hay, pues, ¡oh dolor!, dos ejes en los cielos, dos almas en mi seno, dos dioses en Jehová?» Pero el espíritu del Señor, que se sumerge en nuestra noche, vió su duda y sonrió; y llevándole en sueños al punto del infinito donde la mirada divina ve los comienzos, los medios y el fin: «Mira», le dijo...

(2) Y su sentido inmortal, transformado por la muerte, devolviendo a los elementos el cuerpo que han formado, según que su trabajo le corrompe o le purifica, *vuelve a subir o a bajar con el peso de su naturaleza*. Dos naturalezas combaten así en su corazón. Él mismo es el instrumento de su propia grandeza; libre cuando sube y libre cuando baja, su noble libertad constituye su gloria o su vergüenza. *Bajar o subir es el infierno o el cielo*.

(3) Limitado en su naturaleza, infinito en sus deseos, el hombre es un dios caído que se acuerda de los cielos.

ro». Por el desprendimiento y el sacrificio se remonta hacia la luz.

La patria, la humanidad, el progreso, las revoluciones, las ideas sociales han suministrado a Lamartine muchas inspiraciones, y entre las más elevadas:

C'est la cendre des morts qui créa la patrie!... (1).

En suma, Lamartine, que se acuerda de la tranquilidad de los clásicos mejor que presiente las agitaciones de los modernos, sólo está ligeramente afectado por todas esas cuestiones morales, filosóficas y religiosas que preocuparán a nuestros poetas contemporáneos. Todo está tranquilo en esta poesía ondulante y rítmica, como las olas de las playas en las noches de verano; sólo la melancolía, que nace pronto con su murmullo continuo, viene a velar la inmutable serenidad del poeta del lago del Bourget.

(1) ¡La ceniza de los muertos fué la que creó la patria!...

.....  
¡Marchad! ¡La humanidad no vive de una idea! Cada noche extingue a la que le ha guiado; enciende otra en la inmortal antorcha: de igual modo que los muertos vestidos con su inmundo sudario, las generaciones llevan de este modo sus vestidos a la tumba.

¡Todos son hijos de Dios! El hombre, en quien trabaja Dios, cambia eternamente de formas y de talla; gigante del porvenir, destinado a crecer, usa al envejecer sus viejos vestidos, como los miembros extendidos hacen estallar en el hombre las mantillas en que ha nacido el niño.

La humanidad no es el buey de cortos alientos que ahonda a pasos iguales su surco en la llanura y vuelve a rumiar sobre un surco semejante; es el águila rejuvenecida que cambia su plumaje y sube de nube en nube para afrontar los más altos rayos del sol.

¡Niños de seis mil años, a quienes asombra un poco de ruido, no os turbéis por una palabra nueva que retumba; por un imperio trastornado, por un siglo que se va! ¿Qué os importan los restos que tapizan el camino? Mirad hacia adelante y no hacia atrás: ¡la corriente marcha hacia Jehová!

Estos versos hacen pensar en brillos raros de luna, en la frescura de las brisas, en la luz dulcificada de los rayos bajo los árboles; todo es gracia, medias tintas e indolencia, a pesar, notémoslo de paso, de una perpetua preocupación por la majestad y el aire libre.

### III

DE VIGNY

La filosofía de de Vigny es el pesimismo. «No hay nada, dice, más que el mal que esté puro y sin mezcla de bien. El bien está siempre mezclado con mal. El bien extremado hace mal. El mal extremado no hace bien.» De esto a creer que el mal es el que constituye el fondo de la existencia y que el bien es accidente suyo, no hay más que un paso. La conclusión práctica es que no hay que contar con el bien y con la felicidad, que no hay que esperar. — «Es bueno y saludable no tener ninguna esperanza...; sobre todo hay que aniquilar la esperanza en el corazón del hombre. *Una desesperación apacible, sin convulsiones de cólera y sin reproches al cielo, es la sensatez misma...* ¿Por qué nos resignamos a todo, excepto a ignorar los misterios de la eternidad? A causa de la esperanza, que es el origen de todas nuestras cobardías... ¿Por qué no decir: — Siento sobre mi cabeza el peso de una condena que sufro siempre, ¡oh Señor!, pero, ignorando la falta y el proceso, sufro mi prisión. En ella trenzo paja para olvidar... ¡Qué bueno es Dios! ¡Qué carcelero tan admirable, que siembra tantas flores en el patio de nuestra cárcel!» — «La tierra está *sublevada contra las injusticias* de la ocasión; *disimula* por miedo..., pero se indigna en secreto

contra Dios... Cuando aparece un *despreciador de Dios*, el mundo le adopta y le ama.» — «Dios veía con orgullo a un joven ilustre en la tierra. Pero este joven era muy desgraciado y se mató con una espada.» Dios le dijo: «¿Por qué has destruido tu cuerpo?» Y respondió: «Para afligirte y castigarte.»

Este pesimismo conduce al estoicismo. «Es malo y cobarde tratar de distraerse de un dolor noble para no sufrir tanto. *Hay que reflexionar sobre él* y atravesarse valientemente con esa espada.» ¿Y luego? Luego hay que guardar silencio:

A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse... (1).

Esta fiereza estoica no deja de tener cierto orgullo. De Vigny pone en ella toda su dignidad y ve en ella el fondo del honor mismo. Según él, hay que conformarse con el

---

(1) Al ver lo que se fué sobre la tierra y lo que se deja, sólo el silencio es grande, todo el resto es debilidad... Si puedes, haz que tu alma llegue, a fuerza de estudiar y pensar, hasta el alto grado de fiereza estoica a que, naciendo en los bosques, he llegado desde el principio. Gemir, llorar, rogar, todo es igualmente cobarde. Cumple enérgicamente tu larga y pesada obligación por el camino a que la suerte haya querido llamarte; luego, después, como yo, sufre y muere sin hablar. (\*)

(\*) El poeta hace de paso muchas reflexiones profundas. «Sería hacer bien a los hombres darles la manera de *gozar de las ideas* y de *jugar* con ellas, *en lugar de jugar con las acciones*, que molestan siempre a los demás. Un mandarín no hace daño a nadie, goza de una idea y de una taza de té.» Por otra parte, el hegelianismo se traduce en hermosas fórmulas: «Cada hombre no es más que una imagen del espíritu general. La humanidad constituye un discurso interminable en el cual cada hombre ilustre es una idea.» De Vigny tiene observaciones finas y profundas sobre los defectos del espíritu francés: «Hablar de las opiniones, de las admiraciones, con una semisonrisa, como de poca cosa, que se está dispuesto a abandonar para decir lo contrario: vicio francés.»

sufrimiento como con una distinción; de Vigny insiste sobre un sentimiento refinado que sólo conocen los grandes corazones, «sentimiento fiero, inflexible, instinto de una belleza incomparable, que sólo ha encontrado en los tiempos modernos un nombre digno de él; esta fe, que me parece que todos tienen todavía y que reina como soberana en los ejércitos, es la del *Honor*».

Otra idea querida de de Vigny, y de inspiración pesimista, es que el genio, que parece una dote de Dios, es una condenación a la desgracia y a la soledad; léanse *Moïse* y los episodios de *Stello*.

Je suis très grand, mes pieds sont sur les nations... (1).

Cristo mismo, el más dulce y el más amante de los genios, ¿no fué abandonado por su padre? Alfredo de Vigny ve en él el símbolo de la humanidad entera, abandonada por su Dios. Dios es mudo; es, para nosotros, el eterno silencio y la eterna ausencia; respondámosle por el mismo silencio, señal de nuestro desdén.

.....

Ainsi le divin Fils parlait au divin Père... (2).

(1) Yo soy muy grande, mis pies están sobre las naciones, elevo mis miradas, vuestro espíritu me visita, la tierra entonces vacila y el sol duda; vuestros ángeles están envidiosos y me admiran entre sí. Y sin embargo, Señor, no soy feliz; me habéis hecho envejecer *poderoso y solitario, dejadme que duerma con el sueño de la tierra.....* Envoliéndome entonces en la columna negra he marchado delante de vos, *triste y solo en mi gloria...*

.....

Andando hacia la tierra prometida, Josué avanzaba *pensativo y palideciendo*, porque era ya el *elegido del Todopoderoso*.

(2) Así el Hijo divino hablaba al Padre divino. Se prosterna de nuevo, espera, pero vuelve a subir y dice: «Que vuestra voluntad y no la mía sea hecha, por toda la eternidad.»—Un terror profundo,



Lamartine era de los que creen ver a Dios en la naturaleza, *cæli enarrant gloriam Dei*. Según de Vigny, y según Pascal, la naturaleza oculta a Dios; en lugar de tener el aspecto consolador que le presta Lamartine, es triste. Con el progreso del pensamiento reflexivo, bajo la mirada escrutadora de la ciencia, hemos visto retirarse una a una, a la categoría de las apariencias, las realidades de otro tiempo. Y de todas las creencias inocentes, de todos los hermosos sueños pueriles de la humanidad, ninguno volverá a descender del fondo del infinito azul, grande, abierto sobre nuestras cabezas, y cuya profundidad está formada de soledad.

Al amor, según de Vigny, y no a la naturaleza, es al que hay que pedir alguna dulcificación de nuestros males.

Sur mon coeur déchiré viens poser ta main pure... (1).

una angustia infinita redoblan su tortura y su lenta agonía; mira mucho tiempo, mucho tiempo busca sin ver. Como un mármol funerario todo el cielo estaba negro, la tierra sin claridades, sin astro y sin aurora—*y sin claridades del alma, como lo está todavía*—, se estremecía. Oyó pasos en el bosque y después vió vagar la antorcha de Judas.

Si es cierto que en el jardín de las santas Escrituras, el hijo del hombre ha dicho lo que se ha referido, mudo, ciego y sordo a los gritos de las criaturas, si el cielo nos dejó como un mundo abortado, *el justo opondrá el desdén a la ausencia*, y sólo responderá por un frío silencio *al silencio eterno de la Divinidad*.

(1) Sobre mi corazón desgarrado ven a poner tu mano pura; no me dejes nunca solo con la naturaleza, porque la conozco demasiado para no temerla. Me dice... «Empujo con desdén, sin ver y sin oír, al lado de las hormigas las poblaciones; no distingo su madriguera de sus cenizas; llevándolas, ignoro el nombre de las naciones. Se dice que soy una madre y soy una tumba; mi invierno toma como hecatombe a vuestros muertos; mis primaveras no son vuestras adoraciones. Antes de vosotros, estaba yo hermosa y siempre perfumada; abandonaba al viento mis cabellos, seguía en los cielos mi camino

Esta personificación de la naturaleza en marcha por el infinito es poética de muy distinto modo que las admiraciones acompasadas, arregladas de antemano, de Lamartine, para la creación y el creador.

He aquí uno de los pensamientos más originales y más profundos que resultan de esta visión del Todo eterno y eternamente indiferente: *no hay que amar lo que es eterno, sino lo que pasa*, porque lo que pasa es lo que sufre. En lugar de perderse en la admiración beatífica del optimismo hacia esa gran naturaleza indiferente, en lugar de querer lo que *no siente* y *no ama*, hay que reservar para el hombre nuestras ternuras. «Yo he visto la naturaleza y he comprendido su secreto.»

Et j'ai dit à mes yeux qui lui trouvaient des charmes... (1).

Si hubiese por cima de la naturaleza seres superiores y verdaderamente divinos — un Dios, dioses o ángeles — sólo tendrían un medio de probar su divinidad: descender para compartir nuestros sufrimientos, para amarnos por estos sufrimientos y aun por nuestras faltas. El asunto de Eloa es el pecado amado por la inocencia, porque, para la

---

acostumbrado, sobre el eje armonioso de los divinos péndulos. Después de vosotros, atravesando el espacio donde se lanza todo, iré sola y serena en un casto silencio; hendiré el aire con la frente y con mis senos altivos.»

(1) Y he dicho a mis ojos, que la encontraban encantadora: «Para otros todas vuestras miradas, todas vuestras lágrimas: ¡*Amad a lo que nunca se verá dos veces!*»

.....  
 Vive, fría naturaleza, y vive sin cesar...  
 .....

Más que todo tu reino y sus esplendores vanos, *amo la majestad de los sufrimientos humanos; no recibiréis de mí ni un gesto de amor.*

inocencia, «el pecado no es más que la mayor de las desgracias». No hay, pues, en definitiva, nada verdadero y precioso más que el amor; todo el resto es falsedad e ironía.

En este pesimismo, aparte de cierta afectación aristocrática, parece que la «enfermedad del siglo» ha caminado; llegamos con de Vigny al estado agudo. Pero todavía no es más que el primer choque, y se le soporta con toda la valentía que había dejado intacta la hermosa tranquilidad de los antecesores. Al prolongarse el esfuerzo, la sensibilidad se exaspera; con Musset vienen en seguida los gritos de dolor y los sollozos.

## IV

## ALFREDO DE MUSSET.

El problema del mal, de la vida y del destino, es el que da su sentimiento profundo a tantos versos de Musset.

L'homme est un apprenti, la douleur est son maître... (1).

En la *Carta a Lamartine* se recuerda el retrato que hace Musset del hombre y de su condición.

(1) El hombre es un aprendiz, el dolor es su maestro. Nadie se conoce hasta tanto que ha sufrido (\*).

Los más desesperados son los cantos más hermosos, y yo los conozco inmortales que son puros sollozos.

.....  
Sus declamaciones son como espadas; trazan en el aire un círculo resplandeciente, pero siempre pende alguna nota de sangre (\*\*).

(\*) *La nuit de octobre.*

(\*\*) *La nuit de mai.*

...Marchant á la mort, il meurt á chaque pas... (1).

*Le Souvenir* expresa magníficamente la misma idea que *Le Lac* y que la *Tristesse d'Olimpio*.

Oui, sans doute, tout meurt; ce monde est un grand rêve... (2).

Menos amargo que de Vigny, pero también menos fuerte, no se subleva, sino que cede; no desprecia, olvida, o, por lo menos, intenta olvidar, y como no puede conseguirlo, su religión y su filosofía son las de la esperanza.

L'oubli, ce vieux remède à l'humaine misère... (3).

(1) ... Marchando hacia la muerte, muere a cada paso. Muere en sus amigos, en su hijo, en su padre; muere en lo que llora y en lo que espera; y sin hablar del cuerpo, que hay que enterrar, *¿qué es olvidar, sino morir?*

*¡Ah!, es más que morir: es sobrevivirse a sí mismo. El alma sube al cielo cuando se pierde lo que se ama. Sólo queda de nosotros un cadáver vivo; la desesperación le habita y la nada le espera (\*).*

(2) Sí, sin duda, todo muere; el mundo es un gran sueño, y la poca felicidad que nos toca, en seguida que tenemos esta caña en la mano, el viento nos la quita.

Sí, los primeros besos, sí, los primeros juramentos que dos mortales cambiaron en la tierra, fué al pie de un árbol deshojado por los vientos, sobre una roca pulverizada.

Tomaron por testigos de su alegría efímera un cielo siempre velado que cambia a cada momento y astros sin nombre a quienes su propia luz devora incesantemente.

Todo moría alrededor de ellos: el pájaro en el follaje, la flor entre sus manos, el insecto bajo sus pies, el manantial seco donde vacilaba la imagen de sus facciones olvidadas.

Y sobre todos estos restos, uniendo sus manos de arcilla, aturridos por los relámpagos de un instante de placer, creían escapar *del ser inmóvil que mira cómo se muere (\*\*).*

(3) El olvido, ese antiguo remedio para la miseria humana, parece haber caído del cielo con el rocío. Acordarse ¡ay!—olvidar—es

(\*) *Lettre a Lamartine.*

(\*\*) *Souvenir.*

El olvido, si fuere siempre posible, le parecería el verdadero remedio para todos los males:

A défaut du pardon, laisse venir l'oubli (1).

Se podría decir de Musset que es un niño, un niño grande, que tiene genio. ¿No tiene el humor variable, hasta caprichoso, la vivacidad y la gracia, la ligereza alegre del niño? Para él,

Les lilas au printemps seront toujours en fleurs (2).

Se divierte y se aflige por todo, y esto sin transición, lo más a menudo simultáneamente:

Il est doux de pleurer, il est doux de sourire (3).

Y como último rasgo de semejanza con el niño, no sabe nunca si va a reír o va a llorar, y podría decir de todas sus obras lo que dice de dos de ellas:

lo que en la tierra nos hace jóvenes o viejos, según los días... (\*).

Al atravesar la inmortal naturaleza, el hombre no ha sabido encontrar ciencia que dure más que andar siempre y siempre olvidar (\*\*).

.....  
Despertemos al azar los ecos de tu vida, hablémonos de felicidad, de gloria y de alegría, y que esto sea un sueño y el primero que llegue; inventemos alguna parte de los lugares donde se olvida (\*\*\*).

(1) A falta de perdón deja que venga el olvido (\*\*\*\*).

(2) Las lilas de la primavera estarán siempre en flor.

(3) Es dulce llorar, es dulce sonreír al recordar males que se podrían olvidar (\*\*\*\*).

Una lágrima tiene su valor, es la hermana de la sonrisa (\*\*\*\*\*).

(\*) *Le Saule.*

(\*\*) *La nuit d'août*, p. 63.

(\*\*\*) *La muse dans la nuit de mai.*

(\*\*\*\*) *La nuit d'octobre.*

(\*\*\*\*\*) *La nuit d'octobre.*

(\*\*\*\*\*) *Idylle.*

Il se peut que l'on pleure a moins que l'on ne rie... (1).

Por lo demás, he aquí cómo define la poesía:

Chanter, rire, pleurer, seul, sans but, au hasard... (2).

Parecería que tuvo conciencia de la afinidad que existe entre él y «esa edad» que nos confiesa haber amado siempre «con locura». «Mi opinión es mimar a los niños»—añade en seguida. En efecto, es el poeta encantador y mimado, el que encuentra sitio en todas las memorias, aun en las más morosas. Le queremos por sus ocurrencias tan graciosas y tan alegres; le queremos por la tristeza que se escapa de su misma risa. La movilidad del poeta traduce a nuestra vista la movilidad de las cosas o más bien su encadenamiento, que las hace salir sin cesar las unas de las otras. Musset es el primero que dice, hablando de sí mismo:

Je me suis étonné de ma propre misère... (3).

En otra parte confiesa haber sollozado «como una mujer». Ciertamente que es débil ante los sufrimientos diarios y ante la ansiedad de lo desconocido. Arrojado entre los que creen y los que niegan, sin poder encontrar un motivo de absoluta certidumbre, ni resignarse, aunque sólo

(1) Es posible que se lllore, a menos que se ría. Dime: ¿qué sueños de oro van a arrullar nuestros cantos? ¿De dónde vienen las lágrimas que vamos a verter? (\*).

...En la pobre alma humana, el mejor pensamiento es siempre incierto, pero una lágrima corre y no se engaña.

(2) Cantar, reír, llorar, solo, sin objeto, al azar.

...Hacer una perla de una lágrima.

(3) Me he asombrado de mi propia miseria y de que un niño pueda sufrir sin morir (\*\*).

(\*) *La muse dans la nuit de mai.*

(\*\*) *Lettre à M. de Lamartine.*

fuese por un momento, con que la esperanza pudiera ser vana, su primer movimiento es recurrir al olvido, su primer pensamiento es aturdirse siempre, pero no puede.

Je voudrais vivre, aimer, m'accoutumer aux hommes... (1).

Entonces se queja, se lamenta como un niño que sufre:

En se plaignant on se console (1).

Pero cuando esto no le basta, cuando se ve llevado al extremo, ya no son razones de esperanza las que se forja, sino que es un acto de fe el que pronuncia; espera, no porque se crea con derecho a hacerlo, sino porque no está en su poder el dejar de esperar.

J'ai voulu partir et chercher  
Les vestiges d'une espérance (3).

Y le basta menos que un vestigio, y reza:

Console-moi ce soir, je me meurs d'espérance... (4),

hace decir a su musa en *La nuit de mai*.

(1) Querría vivir, amar, acostumbrarme a los hombres..... y mirar al cielo sin inquietarme. No puedo; a mi pesar me atormenta el infinito; no puedo pensar en él sin temor y sin esperanza.....

Feliz o desgraciado, he nacido de una mujer, y no puedo huir fuera de la humanidad.....

La duda ha desolado la tierra; demasiado lo vemos, o demasiado poco (\*).

(2) Al quejarse se consuela (\*\*).

(3) He querido partir y buscar los vestigios de una esperanza (\*\*\*)

(4) Consuéleme esta noche, yo me muero de esperanza; tengo necesidad de orar para vivir hasta el día.

(\*) *L'Espoir en Dieu.*

(\*\*) *La nuit d'octobre.*

(\*\*\*) *La nuit de décembre.*

A los que han dudado siempre, desde hace cinco mil años, les dice:

Pour aller jusqu'aux cieux, il vous fallait des ailes... (1).

Y la plegaria siempre elevada, atractiva, brota en grandes impulsos del corazón del poeta. A pesar de todo, hay que creer, hay necesidad de apoyarse, a pesar de todo. Su filosofía es la del que sufre, toda de impulsos, de gritos y de sollozos; y, después de todo, es, quizá, la filosofía eterna, la que está segura de no pasar como éste o el otro sistema. Pero si buscáis un pensamiento vigoroso y sostenido, no es a Musset a quien hay que pedirselo. Se podrá objetar que nadie se preocupa por una serie de razonamientos en verso; sin duda, pero no olvidemos, sin embargo, que las grandes ideas hacen la poesía grande y que, aun para el mismo Musset, su valor real no está en la ligereza, por elegante y encantadora que sea, sino en la expresión sincera, a veces penetrante, del sufrimiento moral y de la angustia de la duda.

Alfredo de Musset mezcla, con todos sus amores, esa sed de ideal que no puede extinguir «los pechos de bronce de la realidad»; llega hasta a prestársela a su *D. Juan* idealizado y nos pinta el deseo clavado a la tierra,

---

(1) Para ir hasta los cielos os hacían falta alas. Teníais el deseo, la fe os ha faltado.

.....  
 Pues bien, oremos juntos... Ahora que vuestros cuerpos están reducidos a polvo, iré a arrodillarme por vosotros, sobre vuestras tumbas.



Comme un aigle blessé qui meurt dans la poussière... (1).

En Musset, la consecuencia de esta investigación del más allá, es que la creencia en la realidad de este mundo se debilita; «este mundo es un gran sueño», una «ficción». En el *Idylle* dialogado se encuentra expresada la teoría india de la *Maïa universal*, reproducida por Schopenhauer.

ALBERT

Non, quand leur âme immense entra dans la nature... (2).

(1) Como un águila herida que muere en el polvo, con las alas abiertas y los ojos fijos en el sol .....

¿Te acuerdas, lector, de aquella serenata que D. Juan, disfrazado, canta bajo un balcón? Una canción melancólica y lastimosa que respira dolor, amor y tristeza. Pero el acompañamiento habla en otro tono. ¡Qué vivo y qué alegre es! ¡Con qué presteza salta! Se diría que la canción acaricia y cubre de languidez el pérfido instrumento, mientras que el aire burlón del acompañamiento convierte en chanza la canción misma y parece ridiculizarla por marchar tristemente. Todo esto, sin embargo, da un placer extraordinario. Es porque todo es verdadero, *porque se engaña y se ama; porque se llora riendo; porque es a la vez inocente y culpable*; porque se cree perjuro el que no es más que engañado; porque se vierte la sangre con manos sin tacha, y porque su naturaleza ha amasado a su criatura con mal y con bien.

ALBERTO

(2) No, cuando su alma inmensa entró en la naturaleza, los dioses no dijeron todo a la materia impura que recibió en su seno forma y belleza. La realidad es una visión. No, unas botellas rotas, algunas vanas palabras que se pronuncian al azar y que creen cambiar algunas risas frívolas, entre dos fríos besos, y el contacto pasajero de un ser desconocido; no, esto no es el amor, no es ni siquiera un sueño.

RODOLFO

Aun cuando la realidad no fuese más que una imagen y el contorno ligero de las cosas de aquí abajo, ¡líbreme el cielo de saber más de ello! La máscara es tan encantadora que tengo miedo de la cara y, aun en Carnaval, no la tocaría.

ALBERTO

Una lágrima dice más de lo que tú podrías decir.

No podemos salir de la realidad, ni satisfacernos con ella: «Dios habla, hay que responderle»; la verdad nos hace así un gran llamamiento, destinado a que, ni se le oiga completamente, ni se le haga traición enteramente. El único medio por el que podemos arrancarnos un momento de este mundo, el único testimonio supremo del más allá es también el dolor y las lágrimas; llorar, ¿no es sentir la propia miseria y elevarse así por encima de ella? De aquí esta glorificación razonada del sufrimiento, que aparece tan a menudo en Musset, y que, como ya hemos observado en otra parte (1), hubiera asombrado mucho a un antiguo: «Nada nos hacé más grandes que un gran dolor» (*Nuit de mai*). «El único bien que me queda en el mundo es haber llorado a veces» (*Tristesse*). La profundidad del amor, para Musset se mide por el dolor mismo que el amor produce y deja en nosotros; amar es sufrir, pero sufrir es saber.

Oui, oui; tu le savais et que dans cette vie... (2).

Ahora se comprende por qué, en Musset, a cada instante la risa o la burla se funden en tristeza.

Qu'est-ce donc? en rêvant à vide... (3).

(1) Véanse nuestros *Problemas de la estética contemporánea*, Madrid, Jorro, Editor.

(2) Sí, sí; tú sabías que en esta vida nada es bueno más que el amor, nada es verdadero más que el sufrir.....

Lo que el hombre aquí abajo llama genio, es la necesidad de amar; fuera de esto todo es vano. Y puesto que tarde o temprano el amor humano se olvida, es propio de un alma grande y de un destino feliz expirar, como tú, por mi amor divino (\*).

(3) ¿Qué es esto? Pensando en el vacío frente a la reja he sentido algo húmedo sobre el cristal. ¿Qué quiere decir esta lágrima que cae

(\*) *A la Malibrán.*

*L'Espoir en Dieu* resume toda la filosofía del poeta. A pesar de algunas debilidades y algunos trozos malos sobre la filosofía de Kant, la obra es de una inspiración elevada:

Qu'est-ce donc que ce monde, et qui venons-nous faire... (1).

Y esta oración de Musset es mucho más profunda y moderna que las oraciones plácidas de Lamartine:

O toi que nul n'a pu connaître... (2).

Hay que reconocer lo que hay de sublime en este llamamiento final:

así, y se desprende de mis ojos sin encanto y sin preocupación? Tiene razón, quiere decir: Pobrecito; sin saberlo tú, tu corazón respira y te advierte que la poca sangre que le anima es tu única riqueza, que todo el resto es para la rima y no dice nada. Pero *ningún ser está solitario, ni aun cuando piensa*, y Dios no ha hecho esta poca sangre para agradarte. Cuando ridiculizas tu miseria con aire burlón, tus amigos, tu hermana y tu madre están en tu corazón. Esa chispa débil y pálida que vive en tí, anda, es inmortal y sigue su ley. Para transmitirla, es preciso que uno mismo la reciba, y se piensa en todo lo que se ama sin saberlo (\*).

(1) ¿Qué es, pues, este mundo y qué venimos a hacer en él? ¡Creedme, la oración es un grito de esperanza! .....

(2) ¡Oh tú, a quien nadie ha podido conocer y de quien nadie ha renegado sin mentir, respóndeme, tú que me has hecho nacer y mañana me harás morir! Cualquiera que sea el modo como se te llame, Bramah, Júpiter o Jesús, verdad, justicia eterna, todos los brazos están tendidos hacia tí.....

Tu piedad debió ser profunda, cuando con sus bienes y sus males este admirable y pobre mundo salió llorando del caos. Puesto que tú querías someterte a los dolores de que está lleno, no deberías haberle permitido que te vislumbrase en el infinito. Si tu mezquina criatura es indigna de aproximarse a tí, debiste dejar a la naturaleza que te envolviese y te ocultase. ....

Si el sufrimiento y la oración no afecta a tu majestad, *conserva tu grandeza solitaria, cierra para siempre la inmensidad.*

(\*) *Le Mie prigioni*, p. 204, 205 y 206.

Brise cette voûte profonde... (1).


Como el amor y la bondad, la belleza era para Musset más verdadera que la verdad misma; y se puede decir que toda su estética se deriva de ello.

Rien n'est beau que le vraie, dit un vers respecté... (2).

---

(1) ¡Rompe esta bóveda profunda que cubre a la creación, levanta los velos del mundo y muéstrate, Dios justo y bueno!

(2) No hay nada hermoso más que lo verdadero, dice un verso respetado; y yo replico sin temor de blasfemar: no hay nada verdadero más que lo hermoso, no hay nada verdadero sin la belleza.



### CAPÍTULO III

#### LA INTRODUCCIÓN DE LAS IDEAS FILOSÓFICAS Y SOCIALES EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA (*continuación*)

#### VÍCTOR HUGO

I. Lo incognoscible.—II. Dios.—III. Finalidad y evolución en la naturaleza. El destino y la inmortalidad.—IV. Religiones y religión.—V. Ideas morales y sociales. Papel social de la gran poesía.

¿Tiene Hugo «una filosofía»? Esto sería seguramente decir mucho; pero se puede sostener que es posible encontrar en él una gran riqueza de nociones filosóficas, morales, sociales y aun de formas filosóficas, cuya profundidad no siempre ha sondeado. Todas sus ideas gravitan y se colocan espontáneamente alrededor de un cierto número de centros más o menos oscuros. Se pueden separar estos centros de atracción, e introducir con esto más claridad en lo que se ha concebido según el método instintivo y confuso. Si conseguimos demostrar que hay todavía muchas ideas en el poeta, que pasa hoy por no tener «ninguna», se deducirá de aquí que las ideas, sobre todo con el progreso de la sociedad moderna, contri-

buyen más de lo que se cree a la poesía grande, aun a la que parece toda de imaginación a los espíritus superficiales; se deducirá finalmente que la introducción de las doctrinas filosóficas, morales y sociales en el dominio de la poesía es uno de los rasgos característicos de nuestro siglo. Con Hugo la poesía se hace verdaderamente social, en tanto que resume y refleja los pensamientos y los sentimientos de una sociedad entera y sobre todas las cosas. De que se pueda entresacar así de Hugo una cierta doctrina metafísica, moral y social, no se deduce que fuese «un filósofo», pero nos parece indiscutible que no era sólo un imaginativo, como se repite sin cesar: era un pensador, a menos que no se quiera hacer la distinción que hacía él mismo entre el pensador y el soñador: «El primero *quiere*, decía; el segundo *sufre*.» En este sentido, V. Hugo aparecerá más bien como un gran soñador; pero este género de ensueño profundo es la característica de la mayor parte de los genios, a quienes lleva su pensamiento más bien que ellos le dominan; y si se reflexiona qué pocas hay *queridas* y cuántas *sufridas*, en el patrimonio de ideas que posee la naturaleza, se llegará a la conclusión de que los hombres que, como Hugo, sufren a su pensamiento, tienen a veces, si este pensamiento es grande, más importancia en la historia que otros que le dirigen muy bien según las reglas de un buen sentido vulgar. La fuerza aparente de estos últimos proviene con frecuencia sólo de la misma debilidad de su pensamiento, de los caminos trazados por la rutina, donde se interna por sí mismo. «Si nos fuese dado ver en la conciencia de los demás, dice Hugo, se juzgaría mucho más seguramente a un hombre según lo que sueña que según lo que piensa. En el pensa-

miento hay voluntad y en el ensueño no. El ensueño, que es completamente espontáneo, toma y conserva, aun en lo gigantesco e ideal, la figura de nuestro espíritu... Nuestras quimeras son lo que se nos asemeja más. Cada uno sueña con lo desconocido y con lo imposible según su naturaleza» (1).

«Todos los que se han encontrado con que eran profetas, todos los que han adivinado la aurora han sido soñadores. El amanecer tiene una grandeza misteriosa que se compone de un resto de ensueño y un comienzo de pensamiento» (2). Toda previsión es así; parece que se aparta de la realidad precisamente cuando la vislumbra más allá del presente.

Hay genios tan complejos que todos pueden reconocerse en ellos. Con sorpresa, y casi con una especie de estupor, en ciertos versos en que os véis de repente en presencia de vosotros mismos, reconocéis vuestros sentimientos más íntimos; sentís que os abandona la propiedad de lo que juzgábais más *vuestro*. A veces vuestro propio acento, esa cosa tan personal, se os devuelve como un eco; o más bien sois vosotros mismos los que no sois más que un eco; habéis sido adivinados; vuestra vida, con cientos de otras, ha sido vivida por el poeta. Un grande hombre agota, por decirlo así, de antemano su siglo: los que vengan después de él le imitarán, aun sin conocerle, porque los contenía anteriormente y los había adivinado. Sin alcanzar por completo esta universalidad, Hugo, en sus grandes obras, se aproxima a ella. Es de sentir que en él todo

---

(1) *Les Misérables*.

(2) *Les travailleurs de la mer*.

quede con tanta frecuencia en estado confuso. A fuerza de contemplar el océano, Víctor Hugo ha terminado por tomar un poco de la profusión, del tumulto y de la confusión de sus olas. En las horas de inspiración, las palabras y los versos se empujan, se chocan, se amontonan — una verdadera tempestad—; ¿qué tiene de particular que se pasen los límites, el fin deseado, o aun que desaparezcan a la mirada? Las olas, para aumentar, se mezclan, y las ideas, para engrandecerse, desbordan una sobre otra. Todos los aspectos del océano son, por otra parte, familiares al poeta; hay algunas de sus obras — y no son las menos exquisitas — que hacen la impresión de la inmovilidad resplandeciente e infinita del océano en los días de calma.

## I

## LO INCOGNOSCIBLE

Víctor Hugo ha tenido, como nuestra sociedad moderna — quiero decir la sociedad que piensa—, el sentimiento de lo que se llama hoy lo incognoscible. Para él, la inteligencia encuentra a la vez su «eclipse» y su «prueba» en el misterio eterno, que no puede penetrar, y que concibe, sin embargo.

Le savant dit: Comment?... (1).

Tenemos un deber: «Defender el *misterio* contra el *milagro*, adorar lo *incomprensible*, rechazar lo *absurdo* (2).

---

(1) El sabio dice: ¿Cómo? El pensador: ¿Por qué? Pasa tu vida en labrar la espuma y la onda (\*).

(2) *Les Misérables*.

(\*) *Religions et religion*.



Es, pues, el misterio universal lo que Víctor Hugo quiere representar bajo todas sus formas, en lo infinitamente pequeño y en lo infinitamente grande, en el cielo luminoso y en el cielo obscuro, en el día y en la noche. Ha sentido «el horror profundo de las cosas».

L'horreur constellée et sereine!... (1).

El cielo, dice, «es profundo como la muerte».

Tout se creuse sitôt que tu tâches de voir... (2).

En otra parte, Hugo compara otra vez el misterio del mundo con el misterio del cielo: «Los innumerables puntos luminosos sólo consiguen hacer más negra la obscuridad sin fondo». Los centelleos de los astros permiten sólo consignar la presencia de algo inaccesible «en lo *Ignorado*». Son «jalones en lo absoluto; son señales de distancia, donde ya no hay distancia». Un punto microscópico que brilla, luego otro y luego otro, «es lo imperceptible» y al mismo tiempo «lo enorme». Esa luz, en efecto, es una hoguera, «esa hoguera es una estrella», esa estrella es un sol, ese sol es un universo, ese universo no es nada. Todo número es cero ante el infinito. Por otra parte, cuando «lo imperceptible despliega su grandeza» y se revela a su vez como el continente de un mundo infinito, «*se manifiesta el sentido inverso de la inmensidad*» (3).

(1) ¡El horror estrellado y sereno! Lo insondable del muro de bronce..... La oscuridad formidable del cielo sereno.

(2) Todo se profundiza en cuanto tratas de ver; el cielo es el pozo claro, la muerte es el pozo negro, pero la claridad del uno, aun a los ojos del apóstol, no tiene menos de terror que la negrura del otro (\*).

(3) *Les travailleurs de la mer*.

(\*) *L'Ane*.

De esta contemplación de lo desconocido se deduce, dice Hugo, un fenómeno sublime: «el engrandecimiento del alma por el estupor. El terror sagrado es propio del hombre; la bestia ignora este temor».

..., Après un long acharnement d'étude, (1).

Cuando una cabeza humana cree por fin haberse llenado de algunas realidades, cuando con gran trabajo cree haber obtenido un resultado cualquiera, se siente de repente «vacuada por algo desconocido»; a medida que la ciencia vierte alguna verdad nueva en nosotros, el misterio infinito «bebe el pensamiento» (2).

Ce monde est un brouillard, presque un rêve... (3).

Pero esta infinidad del mundo, que nos desborda, que excede de todos nuestros conceptos, sólo es flotante para nuestra imaginación; en realidad, la necesidad universal se hace sentir en nosotros como una presión infinita:

Sur tes religions, dieux, enfers, paradis... (4).

¿Qué hay, pues, que hacer ante este incognoscible que

(1) Después de un largo y encarnizado estudio.

(2) *L'Ane*.

(3) «Este mundo es una niebla, casi un sueño.» «Todo está mezclado entre sí.» ¡Creación! ¡Figura de duelo! ¡Isis austera! (\*).

¿Te das por fin un poco cuenta del vasto ensueño donde comienza tu destino, donde termina tu destino, que se llama universo y que flota en el infinito? (\*\*).

(4) Sobre tus religiones, dioses, infiernos, paraísos, sobre lo que bendices, sobre lo que maldices, sientes la presión del mundo formidable (\*\*\*)

(\*) *Les contemplations (Dolor)*.

(\*\*) *Religions et religion (Philosophie)*.

(\*\*\*) *L'Ane*, p. 138.

es precisamente lo real? ¿Hay que tratar de representárselo? No.

Renonce à fatiguer le réel de tes songes (1).

Ante lo inefable, el pensamiento, lo mismo que la palabra, siempre será impotente. Las voces de la naturaleza no son más que un «balbuceo inmenso».

L'homme seul peut parler, et l'homme ignore, hélas! (2).

Sin embargo, todos somos «agentes en esta obra inmensa»; pero no podemos ser testigos de la obra misma, del hecho universal a que contribuimos:

L'immensité du fait prodigieux dépasse... (3).

Entonces, ¿qué es la vida?—Un indecible esfuerzo en lo desconocido (4).

D'où viens tu?... (5).

*Les travailleurs de la mer* nos representan, con Gilliatt enfrente del océano, a nuestro pensamiento enfrente de la agitación universal. Gilliatt tenía alrededor de sí,

(1) Renuncia a fatigar lo real de tus ensueños (\*).

(2) El hombre es el único que puede hablar y el hombre ¡ay! ignora.

(3) La inmensidad del hecho prodigioso sobrepuja a la sombra, a la luz, a los ojos, a los choques, al tiempo, al espacio; es tal, y el *punto de partida* está tan lejos que, siendo todos *agentes*, ninguno es *testigo* (\*\*).

(4) *Les travailleurs de la mer*.

(5) ¿De dónde vienes? No lo sé.—¿A dónde vas? Lo ignoro.—Así habla el hombre al hombre y la onda a la ola sonora. Todo va, todo viene, todo muere, todo huye. Vemos huir a la flecha y la sombra está en el blanco; el hombre es lanzado. ¿Por quién? ¿Hacia quien?—A lo invisible.

(\*) *Religions et religion*.

(\*\*) *Religions et religion (des Voix)*.

hasta perderse de vista, «el inmenso sueño del *trabajo perdido*». No hay nada que turbe más que ver «maniobrar la difusión de fuerzas en lo insondable y en lo ilimitado». Se buscan fines y no se los encuentra. El espacio siempre en movimiento, el agua infatigable, las nubes, «que se diría que están *atareadas*», el «vasto *esfuerzo* oscuro», toda esta convulsión es un problema. «¿Qué hace este temblor perpetuo?, ¿qué construyen estas rachas?, ¿qué edifican estas sacudidas? Estos choques, estos sollozos, estos aullidos ¿qué crean? ¿En qué se ocupa este tumulto? *El flujo y el reflujó de estas cuestiones es eterno como la marea.*» Gilliat *sabía lo que hacía*; pero la agitación de la extensión le obsesionaba confusamente con su enigma. «¡Qué terror para el pensamiento *el perpetuo volver a comenzar...* todo este trabajo para nada!...» (1).

El mundo moral, donde deberían reinar sobre todo el orden y el número, no está menos turbio y oscuro que el otro.

Le mal semble identique au bien dans la pénombre... (2).

En *Horror*, es también el misterio universal el que hace nacer el pensamiento, el horror sagrado:

La chose est pour la chose ici-bas un problème... (3).

(1) *Les travailleurs de la mer.*

(2) El mal parece idéntico al bien en la penumbra; sólo se ve el pie de la escalera del Número, y no nos atrevemos a subir hacia el oscuro infinito (\*).

(3) Aquí abajo, la cosa es un problema para la cosa. El ser es esfinge para el ser. El alba parece lívida al día, el relámpago es negro para el rayo. En la creación vaga y crepuscular, los objetos des-pavoridos, a los que alumbrá una luz siniestra, son una visión el uno para el otro.

(\*) *Les quatre vents de l'esprit (Eclipse).*

En medio de todas estas apariciones fenomenales, de todas estas «visiones», hay cosas, sin embargo, que se elevan por encima de las otras y que parecen tener más realidad:

Nous avons dans l'esprit des sommets, nos idées... (1).

Pero nuestras ideas, nuestras virtudes, nuestros sueños y nuestras esperanzas pasan como todo lo demás:

Nous sommes ce que l'air chassenu vent de son aile... (2).

Así la noche nos envuelve por todas partes, y tal es la inmensidad de lo incognoscible que desborda aún de la inmensidad de los espacios, de los tiempos, del universo:

... L'infini semble à peine... (3).

Si no hubiese en el hombre más que un *contemplador*, una «razón especulativa», no un ser que obra y una «razón práctica», el hombre sería, sin duda, maniqueo. Sólo podría consignar la antítesis universal del bien y el mal, de la luz y las tinieblas, sin experimentar la necesidad de unidad que sólo es tan imperiosa cuando es moral, cuando se trata de la unidad del bien. «Unidad del bien» y en contraste «ubicuidad del mal»: esto es lo que ha chocado

(1) Tenemos en el espíritu cimas, nuestras ideas, nuestros sueños, nuestras virtudes, vertientes bordeadas y nuestras esperanzas construidas tan pronto.

(2) Somos lo que el aire arroja con sus alas al viento, somos los copos de la nieve perpetua en la eterna oscuridad.

(3) ...El infinito parece que apenas puede contener a lo desconocido.

¡Siempre la noche! ¡Nunca el azul! ¡Nunca la aurora! Andamos. ¡No hemos dado todavía un paso! Soñamos con lo que soñó Adán; la creación flota y huye, combatida por los vientos; distinguimos en la sombra una inmensa estatua y la llamamos: «¡Jehová!» (\*).

(\*) *Les contemplations (Horror)*, págs. 256 a 261.

a Víctor Hugo, y esto es lo que a cada instante, en el dominio del pensamiento puro, le hace inclinarse hacia el maniqueísmo. Como los antiguos, ve en la luz y en la sombra el símbolo de la gran antítesis cósmica: bien y mal. Se recordarán esas especies de oráculos filosóficos que contienen *Las Contemplaciones*, y todo lo que revela la voz de la sombra infinita, es decir, del universo, llamada simbólicamente la «*boca de sombra*».

Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre... (1).

Pero Hugo tiene una idea original sobre la relación de la sombra y de la luz: que, en nuestro mundo, lo que predomina sobre lo demás, lo que parece constituir el fondo, es la sombra, la noche, mientras que la luz y el día parecen accidentes pasajeros, limitados a un corto número de lugares y de momentos. Los astros luminosos no son más que puntos imperceptibles en una inmensidad negra; el día no es más que el fenómeno excepcional en el universo, producido por la proximidad de un astro, de una «estrella», y que cesa a una distancia muy pequeña; entre los astros, en la gran extensión, reina la noche. Víctor Hugo insiste con frecuencia sobre la idea de que la noche, lejos de ser un estado accidental y pasajero en el universo, *es el estado propio y normal de la creación especial de la*

---

(1) Un espectro me esperaba en un gran ángulo de sombra, y me dijo: «El mundo habita en la sombra». El infinito sueña con cara irritada, el hombre habla y disputa con la oscuridad, y la lágrima del ojo se ríe del ruido de la boca. Todo lo que os lleva es rápido y feroz. ¿Sabes por qué vives? ¿Sabes por qué mueres? Los vivos tempestuosos pasan en los rumores, cifras tumultuosas, olas del océano número. No tenéis vuestro nada más que un soplo en la sombra (\*).

(\*) *Les Contemplations*.

que formamos parte: «El día, en una palabra, lo mismo en la duración que en el espacio, no es más que la *proximidad de una estrella*.» Y esta noche, sembrada de extraños resplandores, es el símbolo sensible del mundo moral:

Les êtres sont épars dans l'indicible horreur... (1).

La noche es la ignorancia, el mal, la materia, todo lo que vela a Dios, todo lo que parece fuera de Dios y contra Dios; todo lo que parece su negación. Por esto es por lo que Hugo llama *atea* a la sombra; no es por el gusto de hacer una metáfora inesperada y asombrosa por lo que ha dicho, en los versos sublimes en que terminan *Las Contemplaciones*: «la inmensa sombra atea». Las alusiones a este concepto de las cosas, a la vez imaginativo y metafísico, son continuas en Hugo, pero pasan naturalmente inadvertidas para la mayor parte de los lectores. Así, después de haber reprochado al hombre sus negaciones y sus dudas, Hugo conviene en que estas negaciones tienen su razón de ser en la ubicuidad del mal y de la sombra:

Après t'avoir montré l'atome (*l'homme*) outrageant tout... (2).

(1) Los seres están esparcidos en el horror indecible. La «sombra» ahoga más de los que anima la luz (\*).

(2) Después de haberte enseñado el átomo «(el hombre)» que injuria a todo, hay que enseñarte la «gran sombra» que está de pie (\*\*)  
 .....¿Cómo decir: la vida es esto; la virtud es eso; la desgracia es aquéllo?—¿Tú qué sabes? ¿Dónde está tu balanza? ¿Cómo pesar fenómenos cuyos dos extremos están muy lejos de las manos humanas, perdidos, uno en la «noche, otro en el «día»? ..... He aquí los astros. Alrededor de tus felicidades, alrededor de tus desastres, alrededor de tus juramentos prestados con el brazo extendido, y de tus juicios y de tus verdades, se elevan las constelaciones colosales; los dragones siderales se sien-

(\*) *Religions et religion (Philosophie)*, p. 70.

(\*\*) *L'Ane*, p. 132.

El prodigio del universo es para Hugo un prodigio nocturno infinito, porque la fórmula verdadera del cielo no es para él el día, sino la noche: la *serenidad* aparente de los cielos es, en el fondo, la manifestación de la obscuridad sin límites:

... l'obscurité formidable  
Du ciel serein (1).

El mal es la noche que envuelve todavía al día y donde sólo saldrá el gran día en la consumación de los siglos. La luz no puede, dice Hugo, brotar sin un roce y un frotamiento de unos seres con otros. Los rozamientos de la máquina es lo que llamamos el mal, «mentís latente al orden divino, blasfemia implícita del hecho rebelde al ideal. El mal complica con no sé qué *teratología de mil cabezas* el vasto conjunto cósmico. El mal está presente a todo para protestar... *El bien tiene la unidad, el mal tiene la ubicuidad*». Esta antítesis filosófica no podría dejar de inspirar a Hugo una serie de antítesis poéticas que son su expresión figurada, desde la «triste profundidad del abismo azul», la identificación del cielo y del abismo, hasta las oposiciones perpetuas de la sombra y la luz (2).

---

tan y sueñan sobre tí, mudos, fatales, sordos y tristes; te sientes desnudo bajo la «pupila de sombra» y bajo el «ojo desconocido».....  
..... El universo pone sobre tí, en el espacio rojo, la «noche», este vaivén misterioso y sombrío de antorchas que bajan, que suben y que andan en la «sombra» (\*).

(1) La obscuridad formidable del cielo sereno.

(2) Se ha reprochado a Víctor Hugo, y no sin razón, su cándido amor por la antítesis. Sin embargo, notemos que comparte este gusto con los grandes espíritus que han tratado de expresar su pensamiento de una manera muy saliente, en frases cortas, dándoles viveza por oposiciones de ideas y aun de palabras, tanto más sensibles cuanto

(\*) *L'Ane*, págs. 139, 140, 135 y 136.



La sombra es el mal para la inteligencia, porque es lo impenetrable y lo *insondable*. Su dominio crece a medida que se desciende en la escala de los seres. En lo bajo, es este misterio el más grande de todos: la materia, la «cosa»,

más semejante es el sonido mismo de las sílabas. Aproximar las palabras es con frecuencia un medio de hacer brillar mejor toda la diferencia de las ideas. Por otra parte, el mismo Hugo ha creído en el sentido profundo y misterioso de ciertas palabras y de las afinidades que presentan. En este respecto se le puede comparar, de un modo muy inesperado, con el viejo filósofo de Eteso, Heráclito, cuyas sentencias enigmáticas recuerdan ciertas antítesis de nuestro poeta. Así es como queriendo mostrar en la muerte la obra misma de toda vida, Heráclito se apoya en la analogía de las palabras que en griego designan la vida y el arco (*Bios* *Bidè*) y exclama: «El arco tiene por nombre vida y por obra muerte». A pesar de estos juegos de palabras y de ideas, ¿se negará la profundidad de Heráclito, uno de los pensadores que han penetrado más adentro en el corazón de las cosas? Sin dejar de reconocer el abuso de la antítesis en Hugo, hay que comprender también que era para él la expresión exacta de las antinomias que encontraba en el fondo mismo de sus ideas. Leed el trozo de *Las Contemplaciones* que tiene por título una sola interrogación y que no es más que una gran antítesis.

?

Une terre au flanc maigre, âpre, avare, inclement..... (\*)

(\*) Una tierra de seno mezquino, áspero, avaro, inclemente, donde los vivos pensativos trabajan tristemente y que da con pesar a esta raza humana un poco de pan por tanto trabajo y dolor; hombres duros, desarrollados sobre estos surcos ingratos; ciudades de donde se van, retorciéndose los brazos la caridad, la paz, la fe, hermanas venerables; el orgullo en los poderosos y en los miserables; el odio en el corazón de todos; la muerte, espectro sin ojos, que da golpes misteriosos a los mejores; sobre todos los picos altos, las brumas esparcidas; dos vírgenes, la justicia y el pudor, vendidas; todas las pasiones engendrando todos los males; bosques que abrigan a lobos bajo sus ramas; allá, el desierto tórrido; aquí, los fríos polares; océanos revueltos de súbitas cóleras, llenos de mástiles estremecedores que hacen sombra en la noche; continentes cubiertos de humo y de

Cet océan où l'être insondable repose (1).

Más arriba es la planta, es el animal, sobre todo el animal malo y feroz, el monstruo. «Hay monstruos cuyo organismo es una maravilla, una perfección en su género; ¡y esta perfección tiene por objeto la destrucción, es como la perfección del mismo mal! El optimismo pierde casi la serenidad ante ciertos seres. Toda bestia mala, como toda inteligencia perversa, es esfinge; esfinge terrible que propone el enigma terrible, el enigma del mal. Esta perfección del mal es la que ha hecho inclinar a veces a grandes espíritus hacia la creencia del dios doble, hacia el temible *bi-frons* de los maniqueos» (2). Se ve aquí formalmente expresada la tentación maniquea de Hugo.

Finalmente, la mayor sombra del universo es el mal en el hombre, y no tanto el sufrimiento como la falta o el crimen. ¡Oh!, se pregunta Hugo, ¿qué es, pues, este «gran desconocido», que hace crecer un germen a pesar de la roca, que teniendo, manejando, mezclando los vientos y las olas,

Pour faire ce qui vit prenant ce qui n'est plus... (3).

---

ruido, donde ruge la guerra infame con dos antorchas en las manos; donde siempre humea en algún lado una ciudad en llamas; donde chocan sangrientos los pueblos furiosos. ¡Y que todo esto constituya un astro en los cielos!

M. Renouvier, que ha publicado en otro tiempo, en la *Critique philosophique*, estudios muy hermosos sobre Víctor Hugo, hace notar que las oposiciones de la luz y de la sombra no ocupan tanto lugar en los trozos líricos del poeta, sino desde el libro filosófico de *Les Contemplations*.

(1) Este océano donde reposa el ser insondable.

(2) *Les travailleurs de la mer*.

(3) Para hacer lo que vive, tomando lo que ya no existe, dueño de los infinitos, «tiene todos los superfluos», y que—puesto que per-

Pero, como han observado todos los críticos, el optimismo concluye siempre por vencer en Hugo, y también, por otra parte, en los mismos maniqueos, que llegaban a una absorción final de las tinieblas en la luz.

Le cheval doit être manichéen... (1).

Y en *Las Contemplaciones*:

L'immensité dit: «Mort». L'éternité dit: «Nuit» (2).

mite la falta, la miseria, el «mal»— parece a veces que le falta lo necesario (\*). El ser está triste, odioso de sondar, triste de ver. De aquí los aleteos de la desesperación (\*\*). .....  
¡Oh! si el mal tuviese que estar sólo en pie, si la «mentira inmensa» fuese el fondo de todo, todo se sublevaría. ¡Oh! ya no es un templo lo que tendría bajo sus ojos el hombre en este cielo que contempla.....  
De todo lo que aparece, desaparece y reaparece, saldría una acusación terrible (\*\*\*)

(1) El caballo debe ser maniqueo, Arimanes le hace mal, Ormuz le hace bien; todo el día bajo el látigo, es como un blanco; siente detrás de sí el terrible amo invisible, el demonio desconocido que le muele a golpes; por la noche ve a un ser cariñoso, bueno y dulce que le da de comer y que le da de beber, pone paja fresca en su pesebre negro y trata de borrar el mal con el calmante, y el rudo trabajo con el reposo clemente; alguien le persigue ¡ay! pero alguien le ama. Y el caballo se dice: «son dos».— Es el mismo (\*\*\*\*).

(2) La inmensidad dice: «¡Muerte!» La eternidad dice: «¡Noche!» .....  
Todo parece la cabecera de un inmenso moribundo; todo es sombra; semejante al reflejo de una lámpara, en el fondo se arrastra un resplandor imperceptible; es apenas un rincón blanco, ni siquiera un enrojecimiento. Un solo hombre de pie, a quien llaman el soñador, mira la claridad desde lo alto de la colina; y todo, excepto el gallo de voz sibilítica, se burla y niega; y transeuntes confusos, paseantes numerosos, toda la multitud estalla en risas tenebrosas cuando este

(\*) *L'année terrible*, p. 118.

(\*\*) *Religions et religion (Philosophie)*, p. 74.

(\*\*\*) *L'année terrible*.

(\*\*\*\*) *Religions et religion (des Voix)*, p. 112.

El optimismo de Hugo obedece en parte a la tendencia objetiva de su genio, que se ha señalado muchas veces. El problema del mal no se plantea para él simplemente desde un punto de vista personal. La potencia misma de su imaginación lo proyecta siempre fuera de él, en el mundo entero, y de aquí resulta una consecuencia que no se ha notado bastante: que, por lo mismo que es más imaginativo, más objetivo, es también en el fondo más metafísico. Su sentimiento del mal, en lugar de quedar como un dolor individual, se amplía, se socializa en cierto modo, y hasta se iguala con el universo, «con el prodigio nocturno universal», con la noche sin límites que llamamos el mundo. También por esto mismo ese sentimiento, sin perder su profundidad, tiene algo más intelectual, menos nervioso, finalmente, más tranquilo. Ya no es una especie de fiebre de dolor, un vértigo de desesperación; es la visión ilimitada de un horizonte negro, donde ya no es más que un punto, de un abismo donde estamos sumidos. La muerte, el dolor, el vicio, el mal, la bestialidad, la materia, la «gran sombra» sin límites, «la sombra atea», todo esto no habla ya a los nervios, sino al pensamiento, que trata de penetrar en el abismo y que ya no tiene miedo de él. Al pesimismo morboso de la persona herida sucede la serenidad de las ideas impersonales que comprenden el infinito. El vértigo, ese malestar de los nervios, sólo ataca y precipita a los que todavía tenían el pie en tierra; los viajeros del espacio, los aeronautas

---

vivo, que no tiene otra señal entre todas estas frentes negras que la de ser la frente lívida, dice señalando ese punto vago y lejano que brilla: «¡Esa blancura es más que toda esta noche!» (\*).

(\*) *Les Contemplations (Spes)*, págs. 277 y 278.

que viven por decirlo así en el mismo medio del abismo, ya no tienen miedo de él; miran a profundidades enormes y las sondean sin que su ojo se turbe.

Hugo tenía una potencia de espíritu y de voluntad demasiado fuerte para contentarse con el pesimismo; tampoco tenía una falta de interés intelectual bastante grande para quedar en la duda: tuvo la fe.

## II

### D I O S

Renan ha dicho de V. Hugo: «¿Es espiritualista?, ¿es materialista? Se ignora. Por un lado no sabe lo que es la abstracción... Tiene, sobre las almas, las ideas de Tertuliano. Cree verlas, cree tocarlas. Su inmortalidad no es más que la inmortalidad de la *cabeza*. Por esto es altamente idealista. La idea para él penetra a la materia y constituye su razón de ser... Su Dios es el abismo de los gnósticos.» Esta interpretación no hace honor a la exégesis de Renan. Nunca fué materialista Hugo. El mismo panteísmo no es en él más que una expresión de la naturaleza, que no excluye el *yo* de Dios. Por lo demás, un poeta que pinta a la naturaleza y la anima es siempre más o menos panteísta. El dios de Víctor Hugo no es «el abismo de los gnósticos» sino en tanto que es incognoscible; pero, en realidad, es el Dios de la conciencia, el Dios bueno y justo. La inmortalidad, para Hugo, no es sólo la de la «cabeza», sino, por el contrario, como veremos más adelante, la del corazón y del amor.

Sin duda, se puede aplicar a Hugo lo que él mismo ha dicho de uno de sus héroes: «no ha estudiado a Dios, se ha

«deslumbrado» con él» (*Los Miserables*). A pesar de esto hay en él teorías metafísicas—confusas, oscuras, nebulosas—, pero teorías al fin. «El visionario, ha dicho, está a veces oscurecido por su propia visión, pero es el humo del arbusto que arde.» «Ante todo, según Hugo, el materialismo se funde necesariamente en un *conceptualismo*, que a su vez se cambia en *idealismo*.» La negación del infinito conduce directamente al nihilismo: todo se convierte entonces en un «concepto del espíritu»... Sólo que todo lo que ha negado el nihilismo él lo admite en conjunto, sólo al pronunciar esta palabra: Espíritu (1). Si el espíritu es la realidad fundamental, el ideal que constituye la vida misma del espíritu debe ser más verdadero que lo real: debe ser la única existencia digna de este nombre. Se podría invertir el orden de afirmación: lo ideal antes que lo real. El viejo convencional de *Los Miserables*, acaba de tomar una tras otra todas las trincheras interiores del obispo. Sólo quedaba una, y en las palabras de monseñor Bienvenido reaparece casi toda la rudeza del comienzo: «El progreso, dice, debe creer en Dios. El bien no puede tener servidores impíos. El que es ateo es un mal conductor del género humano.» El viejo representante del pueblo no respondió: «le acometió un temblor. Miró al cielo y una lágrima germinó lentamente en esa mirada. Cuando el párpado estuvo lleno, la lágrima corrió lentamente a lo largo de su mejilla lívida y dijo casi tartamudeando, en voz baja y hablándose a sí mismo, con la vista perdida en las profundidades: — ¡Oh tú! ¡Oh ideal! ¡Tú solo existes!»

Pero el ideal infinito que el hombre concibe ¿tiene una

---

(1) *Les Misérables*.

existencia real fuera de nuestro espíritu? ¿Tiene, siquiera, en contra del sistema de Strauss y Vaccherot, una personalidad? Víctor Hugo trata de probarlo por un argumento que es una variedad interesante del argumento de San Anselmo. Según Hugo, la personalidad es la condición misma de una infinidad *real*. «Si el infinito no tuviese *yo*, el *yo* sería su *límite*.» Es decir, que la conciencia humana, concibiéndose sin ser concebida por el ser infinito, le limitaría; además, la voluntad humana podría, negando lo ideal, quitarle algo de su realidad, a lo menos para ella, arrojarle de sí misma. «No sería, pues, infinito; en otras palabras, no existiría. Existe, luego tiene un *yo*. Este Yo del infinito es Dios.»

Si Dios, según Hugo, es personal, no por eso deja de ser inmanente en el universo: es el *Yo* del *universo*. Es la conciliación del panteísmo y del deísmo. «¿Hay un infinito fuera de nosotros? Este infinito ¿es único, inmanente, permanente? ¿es necesariamente *substancial*, puesto que es infinito, y si la *materia* le faltase, quedaria *limitado*; necesariamente *inteligente*, puesto que es infinito y que si le faltase la *inteligencia*, estaría terminado? Este infinito ¿despierta en nosotros la idea de *esencia*, mientras que no podemos atribuirnos más que la idea de *existencia*? En otras palabras, ¿no es el *absoluto*, cuyo *relativo* somos nosotros?» Así, Hugo invierte la jerarquía de las ideas en el espinosismo. En lugar de decir: «Dios es la existencia, la substancia, cuya esencia expresan y cuya forma son los seres», dice: «Dios es la esencia, lo esencial, lo formal y no podemos atribuirnos más que la existencia animal.» El hecho de existir es menos importante que la *manera de ser*. El absoluto verdadero está, pues, en el orden de la

cualidad, no en el de la existencia. Todas estas ideas confusas preocupan el espíritu de Víctor Hugo. Y añade: «Al mismo tiempo que hay un infinito *fuera de nosotros*, ¿no hay un infinito *en nosotros*? Estos dos infinitos (¡qué terrible plural!) ¿no se superponen el uno al otro? El segundo infinito ¿no es, por decirlo así, subyacente con el primero? ¿No es el espejo, el reflejo, el eco, abismo concéntrico con otro *abismo*?» ¿El gran infinito, es «también inteligente?» ¿Piensa? ¿Ama? ¿Siente? Si los dos infinitos son *inteligentes*, cada uno de ellos tiene un principio *volente*, y hay un yo en el infinito de arriba, como lo hay en el infinito de abajo. El yo de abajo, es el alma; el yo de arriba, es Dios» (1).

Hugo llega a la misma conclusión cuando critica la filosofía de la voluntad: «Una escuela metafísica del Norte ha creído, dice, hacer una revolución en el entendimiento humano, reemplazando la palabra fuerza por la palabra voluntad. El decir: la planta quiere, en lugar de la planta crece, sería en efecto fecundo, si se añadiese: el universo quiere. ¿Por qué? Porque de ello se deduciría esto: la planta quiere, luego tiene un yo; el universo quiere, luego hay un Dios.» En cuanto a Hugo, al revés de esta nueva escuela alemana, no rechaza nada *a priori*, pero le parece que «una voluntad en la planta» debe hacer «admitir una voluntad en el universo» (2). Hay ciertamente en todas estas intuiciones y ensueños de poeta algo que hace *pensar*. Hugo ya no se dedica, como Lamartine, a repetir pura y simplemente *Le Vicaire Savoyard* o el catecismo.

(1) *Les Misérables*.

(2) *Les Misérables*.



Aparte de la existencia del yo consciente, voluntario, que le parece implicar un gran yo, una gran conciencia, una voluntad universal, Hugo encuentra, además, en el mundo la *belleza*, que le parece la forma visible y la revelación de lo divino.

J'affirme celui

Qui donne la beauté pour forme à l'absolu (1).

En *Ibo*, la *belleza* es llamada *santa*, y se la compara con el *Ideal* y con la *Fe*. Finalmente, lo mismo que Aristóteles, Hugo identifica la hermosura, la armonía eterna de las cosas, con una voluntad elemental del bien, extendida por todas partes.

Pero la verdadera prueba de Dios, para Hugo, es la conciencia moral. Kantiano, sin saberlo, admite en filosofía la soberanía de la razón práctica. La filosofía, según él, es esencialmente *energía y voluntad del bien*. «*Ver y enseñar*, ni siquiera basta. La filosofía debe ser una *energía*; debe tener por *esfuerzo* y por *efecto* mejorar al hombre... Hacer fraternizar en los hombres la conciencia y la cien-

---

(1) Afirmando a aquel que da la belleza por forma del absoluto.

Schiller se queja a Goethe de que Madame de Staël, con su espíritu francés «aleja de él toda poesía», porque «queriendo explicarlo todo y comprenderlo todo, no admite nada oscuro, nada impenetrable... Lo que no puede ilustrar la antorcha de su razón no existe para ella». Doudan se acordaba quizá de Schiller cuando ha dicho: «Hay momentos en que me da lo mismo un gran desorden que una precisión estricta. Lo mismo me gustan los grandes pantanos turbios y profundos que los dos vasos de agua clara que el genio francés lanza al aire con cierta fuerza, lisonjeándose de llegar tan alto como la naturaleza de las cosas. Hace mucho tiempo que el que sólo tuviese ideas claras sería seguramente un tonto... Los poetas están en los confines de las ideas claras y del gran ininteligible. Ya tienen algo del lenguaje misterioso de las bellas artes, que hacen ver las estrellas. Pero estas estrellas son la radiación de las verdades que nuestra inteligencia no puede abordar de frente.»

cia, hacerlos justos por esta confrontación misteriosa: esta es la función de la filosofía real. La *moral* es un *desarrollo de verdad*. El *contemplar* conduce a *obrar*. Lo *absoluto* debe ser *práctico*. Es preciso que el ideal sea respirable. El ideal es el que tiene derecho a decir: *Tomad; esta es mi carne, esta es mi sangre*. La sabiduría es una comunión sagrada» (1). La filosofía no es, pues, una simple curiosidad vuelta hacia lo incognoscible: debe representárselo prácticamente bajo la forma de la moralidad. «La filosofía no debe ser un salidizo construido sobre el *misterio* para mirarle a gusto, sin otro resultado que el ser cómodo a la curiosidad» (2).

Sin embargo, se dirá, el mundo parece ignorar absolutamente nuestras ideas morales: «La virtud no trae la felicidad, ni el crimen trae la desgracia: la conciencia tiene una lógica y la suerte otra sin ninguna coincidencia. Nada se puede prever. Vivimos revueltos y unos sobre otros. La conciencia es la línea recta, la vida es el torbellino» (3). Hugo responde que hay que mantenerse obstinadamente en la línea recta, y para lo demás esperar el porvenir.

Tu dis:—Je vois le mal et je veux le remède (4).

Nuestra incertidumbre especulativa, para Hugo como

(1) *Les Misérables*.

(2) *Les Misérables*, t. iv.

(3) *Les travailleurs de la mer*.

(4) Tu dices:—Veo el mal y quiero el remedio. Busco la palanca y soy Arquímedes.—El remedio es éste: Haz bien. La palanca, héla aquí: amar todo y no envidiar nada. Hombre, ¿quieres encontrar lo cierto? Busca lo justo (\*).

(\*) *Religions et religion (Philosophie)*, p. 75.

para Kant, es la condición misma de nuestra libertad moral:

Où serait le mérite à retrouver sa route... (1).

Los discípulos de Kant no han dejado de observar que Víctor Hugo plantea el problema exactamente a su manera. La ciencia no puede enseñarnos de un modo cierto si el fondo de las cosas es el bien, si la esperanza tiene razón o no; por otra parte, nuestra conciencia nos ordena inclinarnos al bien y esperar: de aquí la necesidad de una libre «elección» entre dos tesis especulativamente inciertas. Hugo, en la obscuridad de la naturaleza, opta por la claridad de la conciencia y por el calor del amor.

Je suis celui que toute l'ombre... (2).

¡Error tal vez! — Sea, responde Hugo: «Tomar por deber un error severo, tiene su grandeza» (3). Pero, según él, el deber, lejos de ser el error, es la revelación misma de lo verdadero:

Regarde en toi ce ciel profond qu'on nomme l'âme:... (4).

(1) ¿Dónde estaría el mérito de encontrar su camino si el hombre, viendo claro, dueño de su voluntad, tuviese la certidumbre, teniendo la libertad? La duda le hace libre y la libertad grande (\*).

(2) Yo soy aquel a quien cubre toda la sombra sin extinguir su corazón (\*\*). «La inmensidad es el único asilo seguro. Me creo deserrado si no tengo todo el azul.» (\*\*\*)

(3) *Les Misérables*, t. IV.

(4) Mira en tí ese cielo profundo que se llama alma: en ese abismo, en el cénit, resplandece una llama; allí hay un centro de luz inaccesible.

.....  
Esta claridad siempre joven, siempre propicia, nunca se interrum-

(\*) *Contemplations (Bouche d'ombre)*.

(\*\*) *Les Contemplations (A celle qui est voilée)*.

(\*\*\*) *Les Quatre Vents de l'esprit (Le Livre lysique)*.

La idea del bien es, pues, la luz sagrada del mundo:

Tout la possède, et rien ne pourrait la saisir... (1).

La afirmación de Dios no es, en definitiva, más que el grito de la conciencia moral:

Il est! il est! Regarde, âme. Il a son solstice,... (2).

En lugar de buscar razonamientos sobre razonamientos y de construir sistemas sobre sistemas,

Il faudrait s'écrier: J'aime, je veux, je crois!... (3).

El deber es para Hugo, como para Kant, una especie de deuda contraída con Dios por el hombre:

En faisant ton devoir, tu fais à Dieu sa dette... (4).

Según Hugo, no hay en nosotros más que una cosa,

pe, y no palidece nunca; sale de las tinieblas, brilla en las cimas; el odio es de la «noche», la «sombra» es de la cólera; ella hace una cosa inaudita; «alumbra».

(1) Todo la posee y nada podría cogerla; se ofrece inmóvil al eterno deseo y siempre se niega y sin cesar se entrega (\*).

(2) ¡Existe! ¡Existe! Mira, alma. Tiene su solsticio, la conciencia; tiene su eje, la justicia (\*\*).

(3) Habría que exclamar: ¡Yo amo, yo quiero, yo creo (\*\*\*)). Este Dios, lo repito, ha sufrido con frecuencia, a través de las edades, los movimientos de cabeza de los sabios viejos.

.....  
Sea. Pero yo tengo fe. «La fe es la luz alta». Mi conciencia en mí, es Dios a quien tengo por huésped.

Puedo, por un falso círculo, con un compás falso, echarle del cielo, pero «fuera de mí, no». Si escucho a mi corazón, oigo un diálogo: «Somos dos en el fondo de mi espíritu; él y yo.»

(4) Al cumplir con tu deber, restituyes su deuda a Dios (\*\*\*\*). La naturaleza se empeña para con el destino; el alba es una palabra dada eternamente. Anda hacia lo verdadero. «Lo real es lo justo.....»

(\*) *Religions et religion (Conclusión).*

(\*\*) *Religions et religion (Conclusión).*

(\*\*\*) *L'ane.*

(\*\*\*\*) *L'année terrible*, p. 319.

una sola, que pueda ser completa, absoluta a su modo, incondicional y proporcionada: la idea del deber, con la voluntad de realizarle, que es la justicia:

J'ai rempli mon devoir, c'est bien, je souffre heureux... (1).

Y en otra parte:

Etre juste, au hasard, dut-on être martyr... (2).

Esta radiación alumbra a su vez a la naturaleza entera, la da un sentido, un fin, la hace bella y buena, a la vez inteligente y amable:

... «Comprendre, c'est aimer... (3).

Para el hombre de bien, por el contrario, todo se explica o parece explicable, todo refleja la verdad infinita:

L'éternel est écrit dans ce qui dure peu... (4).

(1) «He cumplido con mi deber; está bien; sufro contento.» Porque «toda la justicia» está en mí, grano de arena. «Cuando se hace lo que se puede, se hace responsable a Dios; y yo voy adelante, sabiendo que nada miente, seguro de la honradez del profundo firmamento. Y exclamo: ¡Esperad! a todo el que ama y piensa» (\*).

(2) Ser justo, al azar, aunque se tuviera que ser mártir y dejar que salga fuera la justicia, esta es la radiación verdadera del hombre (\*\*).

(3) .... «Comprender, es amar.» Las llanuras donde el cielo ayuda a germinar a la hierba, al agua, a los prados, son otras tantas frases en que el sabio ve serpentear sentidos que comprende al paso.

.....  
 «Leer bien el universo es leer bien la vida. El mundo es la obra en que nada miente ni se desvía», y cuyas palabras sagradas derraman incienso. El hombre injusto es el que hace contrasentidos.»

(4) «Lo eterno está escrito en lo que dura poco»; toda la inmensidad, sombría, azul, estrellada, atraviesa la humilde flor, contemplada por el pensador; «se ven los campos, pero Dios es el que deslumbra; el lirio que tu comprendes en tí, se desarrolla; las rosas que tú lees, se agregan a tu alma».

(\*) *L'année terrible.*

(\*\*) *L'année terrible.*

Los aparentes desórdenes de la naturaleza y los de la humanidad sólo son motivos de valor y de lucha para el hombre del deber, símbolos de nuestro destino, tal como le ha concebido un Corneille:

... Quand la tempête gronde... (1).

A veces el hombre querría hacer intervenir directamente a la eterna justicia en medio de nuestra injusticia; olvida que somos nosotros, y sólo nosotros, los que tenemos que realizar lo justo por nuestras propias fuerzas:

Certes, je suis courbé sous l'infini profond... (2).

La continua presencia moral de Dios en el alma está expresada en *Los Miserables* por una gran imagen. Juan Valjean huye por la noche ante los policías; da la mano a la pequeña Cosette: «Le parecía que él también llevaba de la mano a alguien más grande que él; creía sentir que le conducía un ser invisible.» En otra página se trata de la lucha de Juan Valjean contra sí mismo cuando no sabe todavía si irá o no a entregarse a la justicia: «Así se hablaba desde las profundidades de su conciencia, inclinado sobre lo que se podría llamar su propio abismo... Lo mismo se

(1) ...Cuando ruge la tempestad, amigos míos, me siento con una fe más profunda, *siento en el huracán radiar el deber y arraigarse la afirmación* de lo verdadero. Porque el peligro creciente no es para el alma otra cosa que una razón de crecer en ánimo, y la causa se embellece, y el derecho se afirma sufriendo, *y se parece más justo cuando se es más grande* (\*).

(2) Es verdad que estoy doblegado bajo el intinito profundo; pero el cielo no hace lo que hacen los hombres, cada uno tiene su deber y cada uno tiene su tarea; también sé esto. Cuando el destino es cobarde tenemos que hacerle oposición rudamente, *sin ir a molestiar al relámpago del firmamento* (\*\*).

(\*) *L'année terrible*.

(\*\*) *L'année terrible*, p. 70.

impide al pensamiento que insista sobre una idea, que se impide al mar que vuelva a una playa... Dios levanta el alma como el Océano.»

Finalmente, todo el mundo tiene presente en el espíritu el célebre trozo sobre el ojo de Dios en la conciencia.

On fit donc une fosse, et Caïn dit: «C'est bien!»... (1).

Pero si Dios es con respecto a nosotros la justicia, es porque es en sí mismo el amor. No sólo es, según Hugo, un «alma del mundo», un principio de vida que anima a un gran cuerpo; es el corazón del mundo:

¡Oh! l'essence de Dieu, c'est d'aimer. L'homme croit... (2).

En *Los Miserables* se encuentra un pensamiento cuya concisión recuerda la energía y la profundidad de las máximas orientales:

«Si no hubiera alguno que amase, el sol se extinguiría» (3).

Igual idea en *El año terrible*:

Au-dessus de la haine immense quelqu'un aime (4).

(1) Se hizo, pues, una fosa y Caín dijo: «Está bien». Después bajó solo a esta bóveda sombría. Cuando se sentó en la sombra sobre su asiento y cuando se hubo cerrado el subterráneo sobre su frente, el ojo estaba en la tumba y miraba a Caín.

(2) ¡Oh!, la esencia de Dios es el amor. El hombre cree que Dios no es, como él, más que un alma que se aísla del universo, polvo inmenso que vuela.

Yo lo sé; Dios no es un alma, es un corazón. Dios, centro amante del mundo, a sus fibras divinas une todos los hilos de todas las raíces, y su ternura hace iguales a un gusano y a un serafín; y el asombro de los espacios sin fin, es que este corazón, blasfemado en la tierra por los sacerdotes, tenga tantos rayos como seres tiene el universo. Para él, crear, pensar, meditar, animar, sembrar, destruir, hacer, ser, ver, es amar (\*).

(3) *Los Miserables*, t. VII.

(4) Por encima del odio inmenso, alguien ama.

(\*) *La fin de Satan*, p. 337.

## III

## FINALIDAD Y EVOLUCIÓN UNIVERSAL. — LA INMORTALIDAD

Hugo admite en todas las cosas lo que los filósofos llaman una finalidad inmanente, es decir, un deseo, una aspiración interna, en la cual la evolución mecánica de las cosas no es más que el lado exterior. «Una formación sagrada lleva a cabo sus fases», dice (1). *No se puede ni circunscribir la causa ni limitar el efecto...* Todas las *descomposiciones de fuerzas* conducen a la *unidad*. *Todo trabaja para todo...* ¿Quién conoce, pues, *los flujos y los reflujos recíprocos* de lo infinitamente grande y de lo infinitamente pequeño? (2).

En *El año terrible*, insiste sobre la *función correspondiente* a cada parte en el todo.

... La «surface» est le vaste *repos*... (3).

Para Hugo, la «evolución santa de la vida es progreso». Este mundo, esta creación en que Dios parece sumido en el caos de las fuerzas,

C'est du mal qui travaille et du bien qui se fait... (4).

(1) *Les travailleurs de la mer*.

(2) *Les Misérables*, t. VII, p. 158.

(3) ..... La «superficie» es el vasto «reposo»; por «debajo» todo «se esfuerza», por encima todo «dormita»; se diría que la oscura inmensidad roja que balancea al mar para arrullar al alción y que nosotros llamamos Vida, Creación encantadora, semeja dormir y acaricia al trabajo universal con la pereza.

(4) «Es el mal que trabaja y el bien que se hace.....»

.....  
La razón no tiene razón más que después de no haberla tenido.» Los filósofos, llenos de temor o de esperanza, piensan, y no tienen entre



Según Hugo, se opera un «movimiento incesante y desmesurado de los mundos»; el hombre participa de este movimiento de traslación, «y a la *cantidad de oscilación que sufre* la llama *el destino*. ¿Dónde comienza el destino? ¿Dónde termina la naturaleza? ¿Qué diferencia hay «entre un *acontecimiento* y una *estación*, entre una *pena* y una *lluvia*, entre una virtud y una estrella? Una *hora*, ¿no es una *onda*?» Los mundos en movimiento continúan, sin responder al hombre, su revolución impasible. «El cielo estrellado es una visión de ruedas, de balanzas y de contrapesos... Nos vemos en el engranaje, somos partes integrantes de su Todo ignorado, sentimos que el desconocido que tenemos en nosotros fraterniza misteriosamente con un desconocido que se tiene fuera de sí. Esto es el *anuncio sublime de la muerte* (1). ¡Qué angustia y al mismo tiempo qué encanto! *Adherirse* al infinito, verse llevado por esta adherencia a atribuirse a sí mismo una *inmortalidad nece-*

---

sí otra diferencia al revelar el Edén, y aun al probarlo, «que verlo por detrás o verlo por delante». Los sabios del pasado dicen: El hombre va hacia atrás; sale de la luz y entra en el crepúsculo.....

.....  
 Dicen: bien y mal. Nosotros decimos: mal y bien. Mal y bien, ¿es esta la palabra?, ¿la cifra única?, ¿el dogma?, ¿es la última túnica de Isis? Mal y bien, ¿es toda la ley?—¡La ley! ¿Quién la conoce?.....

.....  
 Preguntáis de un hecho: ¿Es toda la ley?

.....  
 ¿Y quién, aquí abajo, quién maldito o bendito, puede decir de cualquier cosa, fuerza, alma, espíritu, materia: Lo que yo tengo aquí es la «ley entera»; esto es Dios completo, con todos sus rayos? (\*)

(1) Es decir, el anuncio de un estado en que lo que hay de desconocido en nosotros, se «adherirá al infinito desconocido».

(\*) *L'année terrible.*

saria, ¡quién sabe! una *eternidad posible* (1); sentir en la prodigiosa ola de este diluvio de vida universal la tenacidad insumergible del yo, mirar a los astros y decir: ¡Soy un alma como vosotros!; mirar a la obscuridad y decir: ¡Soy un abismo como tú!» (2).

A creer a Víctor Hugo, el yo está fuera de la disolución: «En los vastos cambios cósmicos, la vida universal va y viene en cantidad desconocida, oscilando y serpenteando, haciendo de la luz una fuerza y del pensamiento un elemento, diseminada e indivisible, disolviéndolo todo, excepto el punto geométrico del yo» (3). La inmortalidad es, pues, individual y personal. Se refiere al verdadero objeto del amor, al verdadero yo, que es el único «*definitivo*». — «El verdadero destino comienza para el hombre en el primer escalón de la tumba.» Entonces se le aparece algo, y comienza a distinguir lo definitivo. — «Lo definitivo, pensad en esta palabra. Los vivos ven lo *infinito*; lo *definitivo* sólo se deja ver a los muertos» (4). Esta distinción recuerda el *ἀπειρον* y el *πέρας* de los antiguos. «¡Ay! ¡Desgraciado del que sólo haya amado cuerpos, formas, apariencias! La muerte le quitará todo. Tratad de amar almas y las volveréis a encontrar.» Nunca abandona Hugo esta esperanza. Admite como cierto en el fondo del universo una especie de paternidad, de bondad extendida, y exclamaría de buena gana, con la fe absoluta y cándida del obispo Myriel hablando al que va a morir en el patíbulo: «¡Entra en la vida, allí está el Padre!»

(1) Cf. Espinosa: Sentimos, experimentamos que somos eternos.

(2) *Les travailleurs de la mer*.

(3) *Les Misérables*, t. VII, p. 160.

(4) *Les Misérables*.

Non! je ne donne pas à la mort ceus que j'aime!... (1).

No es, pues, una inmortalidad propiamente metafísica y todavía menos una indestructibilidad completamente física, lo que sueña Hugo; es una inmortalidad moral, que consistiría en amar siempre y en ser amados.

Les âmes vont s'aimer au dessus de la mort (2).

En alguna parte nos refiere que ha visto en sueños un «ángel blanco» que pasaba sobre su cabeza y que venía a «coger su alma».

«Es tu la mort, lui dis je, ou bien es-tu la vie?»... (3).

Más allá de la muerte, la vida moral continuará con sus deberes, con su progreso indefinido:

On entre plus heureux dans un devoir plus grand... (4).

Como Lamartine en *Jocelyn*, Hugo refiere a su vez, en

(1) ¡No! ¡Yo no doy a la muerte a los que amo! Los conservo, quiero el firmamento para ellos, para mí, para todos; y el alba espera a los tenebrosos. El amor en nosotros, transeuntes a quienes dora un rayo de luz lejano, es el comienzo augusto de la aurora; mi corazón, si no tiene esta luz divina, se siente desterrado, y para tener tiempo de amar quiere lo infinito; porque la vida pasa antes de que se haya podido vivir.

(2) Las almas van a amarse más allá de la muerte.

(3) «¿Eres la muerte, le dije, o eres la vida?» Y aumentaba la noche en mi alma encantada, y el ángel se hizo negro y dijo: «Soy el amor.» Pero su frente sombría era más encantadora que la luz. Y yo veía, en la sombra en que brillaban sus pupilas, a los astros a través de las plumas de sus alas (\*).

(4) Se entra más feliz en un deber más grande..... No es para dormir para lo que se muere; no es para hacer más arriba lo que hace abajo nuestra humilde esfera, es para hacerlo mejor, es para hacerlo bien (\*\*).

(\*) *Les Contemplations (Apparition)*, págs. 131 y 132.

(\*\*) *L'année terrible*, p. 166.

símbolos y en mitos, el destino humano, o más bien el destino universal. Su doctrina está influida del pitagorismo, que tantas huellas ha dejado en su poesía. Llama al hombre en alguna parte *cabeza angusta del número*, y hemos visto que las imágenes sacadas del número son frecuentes en él. Además, toma sus ideas orientales de Pitágoras y de Platón. *Lo que dice la boca de sombra*, es un mito análogo al de *Er, el armenio*, en *La República*.

La teoría india de la sanción inherente a las acciones mismas, está admirablemente expresada y en toda su profundidad. Ya Lamartine había representado al alma subiendo y bajando por el peso de su naturaleza. Hugo no toma ya esta teoría en el sentido cristiano, sino en el indio. El mundo entero es el lugar de la *sanción*, el *mundo-castigo*, dominio de la caída de las almas, donde cada ser ocupa el lugar que le asigna su propio peso, más alto o más bajo, como un cuerpo sumergido en fluido sube o baja, según que tenga más o menos materia. Esta gran idea metafísica y moral toma también en Hugo la forma de mito que había tomado en la India: la del renacimiento y de la metempsicosis. Como se trata de un poeta, no podemos saber con precisión si esta idea es para él un símbolo. Sin embargo, este carácter simbólico puede inferirse de la doctrina sostenida por Hugo de que todo vive, aun las cosas, y que los animales son «sombras vivas» de nuestras virtudes y de nuestros vicios. Según Hugo, reside un misterio mudo en lo que llamamos la *cosa*, la cosa material, sin vida aparente, donde «reposa el ser insondable».

Tout vit-il? quelque chose, ô nuit, est-ce quelqu'un? (1).

En el animal hay otro misterio:

Mettre un pied sur un ver est une question... (2).

Cada uno de los individuos de la especie humana corresponde, según Hugo, a alguna de las especies de la creación animal: «todos los animales están en el hombre y cada uno de ellos está en un hombre. En ocasiones hasta varios de ellos a la vez. Los animales no son otra cosa que las figuras de nuestras virtudes y de nuestros vicios, errantes ante nuestra vista, los fantasmas visibles de nuestras almas. «Son, pues, «sombras» más bien que realidades plenas. Por otra parte, el yo visible (del hombre) no autoriza de ninguna manera al pensador para negar el yo latente (en el animal)» (3). Esta idea platónica sobre los animales, sombras de nuestras virtudes y nuestros vicios, prueba que el mito renovado del antiguo Oriente sobre la caída de las almas y sus transfiguraciones tiene para Hugo un valor en parte simbólico.

Sache que tout connaît sa loi, son but, sa route... (4).

---

(1) ¿Todo vive? ¿Cualquier cosa, ¡oh noche!, es alguno? (\*) ¿Sufre una flor, piensa una roca?

.....  
 Vivos, ¿distinguimos una cosa de un ser? (\*\*)

(2) Poner el pie sobre un gusano es una cuestión. ¿Este gusano no depende de Dios? (\*\*\*)

(3) *Les Misérables*.

(4) Sabe que todo conoce su ley, su fin, su camino, que del astro el acárido, la «inmensidad se escucha»; que todo tiene su conciencia en el acárido, y el oído podría tener su visión, porque «las

(\*) *L'Ane*, p. 143.

(\*\*) *L'année terrible*.

(\*\*\*) *L'Ane*, p. 140.

He aquí otra vez la oposición de la luz y de la sombra y la doctrina persa, según la cual la sombra no es más que una degradación de la luz:

Ne réfléchis-tu pas lorsque tu vois ton ombre?... (1).

La siguiente pintura es una nueva mezcla de ideas y de símbolos orientales:

Et d'abord, sache... (2).

cosas y el ser» tienen un gran diálogo. Todo habla; el aire que pasa y el alción que boga, la brizna de hierba, la flor, el germen, el elemento. ¿Te imaginas de otro modo el universo? ¿Crear que Dios, por quien la forma sale del número, habría hecho sonar para siempre el bosque sombrío, la tormenta, el torrente que lleva tierras negras, la roca en las olas, la mosca, el arbusto, el zarzal donde crece la mora, y que no habría puesto nada en el eterno murmullo?

.....  
No, todo es una voz y todo es un perfume; *todo dice en lo infinito algo a alguien; un pensamiento llena el tumulto soberbio*. Dios no ha hecho un *ruido* sin mezclar el *verbo* con él. Todo gime como tú, o canta como yo, todo habla. Y ahora, hombre, ¿sabes por qué todo habla? Escucha bien, es porque viento, ondas, llamas, árboles, cañas, rocas, ¡todo existe!, *todo está lleno de almas*.

(1) ¿No reflexionas cuando ves tu *sombra*? Esta forma tuya que se arrastra horrible, sombría, que atada a tus pasos como un espectro vivo, va tan pronto hacia adelante como hacia atrás; que se mezcla con la noche, su funesta hermana mayor, y que protesta contra el día negra y dura, ¿de dónde viene? De tí, de tu carne, del barro de que se reviste el espíritu al hacerse demonio; del cuerpo que, creado por la falta primera, habiendo rechazado a Dios resiste a la luz; de tu materia, ¡ay!, de tu iniquidad. Esta sombra dice: «Soy el ser de los achaques; ya he caído; todavía puedo caer.» El Ángel deja pasar a la aurora a través de él; *ningún simulacro obscuro sigue al ser normal; hombre, todo lo que hace sombra ha hecho daño*.

(2) Y ante todo, sabe que el mundo en que tú vives es un mundo terrible ante el cual el soñador, doblegándose bajo el infinito, levanta los brazos al cielo y recula terrible. Tu sol es lúgubre y tu tierra es horrible. Habitan el umbral del *mundo castigo*. Pero no estáis completamente fuera de Dios; Dios, sol en el azul, chispa en la ceniza, *no está fuera de nada, pues es el fin universal*.

Se observará este concepto aristotélico de Dios presente a todo como *fin* más bien que como causa:

L'éclair est son regard, autant que le rayon... (1).

La continuación expresa la más alta idea que se ha hecho de la sensación, la de los Indios, que creen que el ser sube o baja en la escala universal por su propio peso, que la virtud o el vicio contienen así en sí mismos su recompensa o su castigo:

L'être créé se meut dans la lumière immense... (2).

---

(1) El relámpago es su mirada, lo mismo que el rayo, y todo, aun el mal, es la creación, *porque lo de detrás de la máscara es todavía la cara.*

.....

A la fatalidad, ley del monstruo cautivo, sucede el deber, fatalidad del hombre; así se consuma la prueba en todas partes, en el monstruo pasivo, en el hombre inteligente; la triste necesidad, cambiándose en deber, y aun remontándose a su primitiva belleza, va de la sombra fatal a luz libre.

(2) El ser creado se mueve en la luz inmensa. Libre, sabe dónde cesa el bien, dónde comienza el mal, *tiene por jueces a sus actos.*

*Basta que sea malo o bueno; todo está dicho.* Lo que se hizo, si es crimen es nuestro carcelero, si virtud, nos liberta. *El ser abre el libro sin saberlo él mismo;* su conciencia tranquila señala con el dedo lo que la *sombra* le guarda o lo que *Dios* le debe. Se obra y se gana o se pierde alternativamente. Se puede ser chispa o mancha de barro.

.....

*Nos hacemos pesados, inmundos, con el peso creciente del mal; en la vida infinita subimos y nos lanzamos o caemos; y todo ser es su propia balanza. Dios no nos juzga. Viviendo todos a la vez, pensamos y cada uno baja según su peso. Toda falta que se comete es un calabozo que se abre.* Los malos, ignorando qué misterio les cubre, los seres de furor, de sangre, de traición, con sus actos construyen su prisión.

.....

El hombre anda sin ver lo que hace en el abismo. *El asesino palidecería si viese a su víctima; ¡es él!* .....

Estos versos son, en nuestra opinión, el modelo de la poesía filosófica. Exacta en sus fórmulas y sin embargo coloreada, ya no es una traducción, es una encarnación de ideas, en que la vida viene de dentro para brillar fuera.

La última palabra de Hugo sobre el destino es de Platón en *La República*:

Grand Dieu! nul homme au monde... (1).

#### IV

#### RELIGIÓN

I. En su poema titulado *Religions y religion*, Hugo expone primero elocuentemente las objeciones hechas a Dios por la «filosofía de la negación»:

«Le monde, quelqu'il soit, c'est ce qui dans l'abime... (2).

Después Hugo responde enumerando las consecuencias

(1) ¡Gran Dios!, ningún hombre en el mundo tiene derecho, al elegir su camino y al andar por él, de decir que tú eres el que le has hecho malo; porque el malo, señor, no te es necesario (\*).

(2) «El mundo, cualquiera que sea, es lo que en el abismo no ha debido comenzar y no debe terminar. ¿Qué pretensión tienes de pertenecer a la unidad suprema y formar parte de ella, tú, nómada devorada al nacer, que arrojas una mirada insensata sobre el abismo, y que mueres cuando se lanza el grito de tu vida?

.....  
 ¡Quieres un Dios, tú, hombre, a fin de serlo! Si tú quieres lo infinito es para reaparecer allí. El hombre eterno, esto es lo que el hombre comprende. Dios no existe; niega y duerme. Tú no eres responsable; riéte de lo inaccesible, pues eres lo impalpable (\*\*).

(\*) *Les Contemplations. (La vie aux champs.)*

(\*\*) *Religions et religion. (Rien.)*



morales que se pueden sacar, en su opinión, del sistema materialista:

Pour tout dogme: «Il n'est point de vertus ni de vices...» (1).

Hugo preferiría la misma religión tradicional a todo sistema que excluye así del mundo al elemento moral. Pero no es a las religiones, según él, ni a sus sacerdotes a los que hay que consultar; porque no se puede dar una *forma* a lo absoluto. Toda religión es un «aborto del sueño humano» ante el ser y «ante 'el firmamento». El dogma, cualquiera que sea, judío o griego, rebaja hasta su altura lo verdadero y lo ideal, la luz y el azul: «corta a lo absoluto por su brevedad».

Tous les cultes ne sont, à Menphis comme à Rome... (2).

Y, sin embargo, a la humanidad le hace falta una creencia.

Il faut à l'homme, en sa chaumière... (3).

Pero una creencia no es un dogma.

Un dogme est l'oiseleur, guettaut dans la forêt... (4).

(1) Para todo dogma: «No hay virtudes ni vicios; sé tigre, si puedes. Con tal de que goces, vive de cualquier modo para concluir en cualquier parte.»

.....  
¡Que no haya en ninguna parte ideal, ni ley; que todo quede sin respuesta y pregunta por qué! (\*).

(2) Todos los cultos, en Menfis como en Roma, *sólo son reducciones de lo eterno al hombre.* (\*\*).

(3) El hombre necesita en su cabaña, combatida por los vientos, una ley que sea su luz y su virtud.

(4) Un dogma es el pajarero acechando en el bosque, y que porque ha cogido un pajarillo cree tener en su jaula todas las aves del cielo azul. (\*\*\*)

(\*) *Religions et religion. (Rien).*

(\*\*) *Religions et religion (Philosophie).*

(\*\*\*) *La fin de Satan, pág. 137.*

Por lo mismo que el dogma es decidido, inmutable, muerto, es una injuria a Dios y una blasfemia real.

Pas de religion qui ne blaspheme un peu... (1).

Por encima de los sacerdotes y de los mitólogos, Hugo coloca a los ascetas, que, perdidos en la contemplación de lo invisible, se han puesto directamente enfrente del enigma sagrado del mundo. Son los verdaderos antecesores de los filósofos.

As-tu vu mediter les ascètes terribles?... (2).

Finalmente, por encima de los sacerdotes y de los ascetas está el filósofo, que encuentra en su conciencia misma la idea de Dios y la ley divina.

¡Il est! Mais nul cri d'homme ou d'ange, nul effroit... (3).

(1) No hay religión que no blasfeme un poco. (\*)

(2) ¿Has visto meditar a los ascetas terribles? Han rechazado todo: talmudes, coranes y biblias. No aceptan ninguno de los vedas, comprendiendo que el verdadero libro se abre en el fondo del cielo tonante, y que en el azul lleno de astros está el techo deslumbrador de espanto o de alegría. El águila, al pasar, les dice una palabra al oído; a veces hacen señales al relámpago que baja; sueñan, fijos, negros, acechando a lo inaccesible, con la vista llena del resplandor de la estrella invisible. (\*\*)

(3) ¡Existe! ¡Pero ningún grito de hombre, ningún terror, ningún amor, ninguna boca humilde, tierna o soberbia, puede balbucear claramente este verbo! ¡Existe!, ¡existe!, ¡existe! desatinadamente. ..

*Todo es la cifra, él es la suma, la plenitud para él es lo infinito para el hombre.....*

Conténtate con decir:—existe, pues la mujer arrulla al niño con un canto misterioso; existe, porque el espíritu se estremece, curioso *existe, porque yo voy con la frente alta; pues un maestro que no sea él me indigna, y no tiene derecho a serlo.....*

(\*) *Religions et religion. (Première réflexion.)*

(\*\*) *Religions et religion (Conclusion.)*

Se recordará el elocuente apóstrofe al sacerdote en *El año terrible*:

¡Mais, s'il s'agit de l'être absolu qui condense... (1).

Hugo se atiene, pues, a la filosofía; pero a una filosofía que no excluye ni la adoración, ni el amor, ni aun la oración. La fuerza principal del hombre, dice, es el amor. «No comprendemos ni al hombre como punto de partida, ni el progreso como fin, sin estas dos fuerzas que son los dos motores: creer y amar» (2).

Y en otra parte:

Adorer, c'est aimer en admirant... (3).

.....  
 Porque el alma me sirve cuando me perjudica el apetito, *porque es preciso una gran luz en mi profunda noche*;... (\*)

(1) Pero si se trata del ser absoluto que condensa allá arriba *todo lo ideal en toda la evidencia*, por quien, al manifestarse la *mitad de la ley*, el universo puede, como el hombre, decir *Yo*; del ser cuya alma siento *en el fondo de mi alma*.....

.....  
 Si se trata del *prodigio inmanente* que se siente que vive más de lo que nosotros vivimos y con el cual se embriaga nuestra alma *todas las veces que es sublime*.....

.....  
 Si se trata del principio eterno, simple, inmenso, que *piensa* porque *existe*, que es el lugar de todo, y a *quien por falta de un nombre más grande llamo Dios*, entonces todo varía, entonces nuestros espíritus se cambian y yo soy el creyente, sacerdote, y tú eres el ateo. (\*\*).

(2) *Les Misérables*, pág. 187, t. iv.

(3) Adorar es amar admirado. ¡Oh cimas! ¡Qué hermoso es el sol sobre los vértices sublimes! (\*\*\*) El hombre es un punto que vuela con dos grandes alas, una de las cuales es el pensamiento y la otra el amor.

(\*) *Religions et religion. (Conclusion.)*

(\*\*) *L'année terrible.*

(\*\*\*) *Les quatre vents de l'esprit (Deux voix dans le ciel)*, página 170.

La misma fe proviene del amor, y por esto es por lo que la fe verdadera y libre es necesaria al hombre. «El hombre vive de afirmación todavía más que de pan.» Pero la fe no por eso deja de estar siempre en segunda fila, después del amor, después de la voluntad que ama. Amar es querer, y querer es lo esencial. «Crear no es más que la segunda potencia; querer es la primera. Las montañas proverbiales que transporta la fe no son nada al lado de lo que hace la voluntad» (1).

O possibles qui sont pour nous les impossibles (2).

*El alma que ama y que sufre está en el estado sublime* (3).

Amar, este es el verdadero vínculo de los seres; esto es lo que transforma al mundo en una sociedad infinita.

Nul être, âme ou soleil, ne sera solitaire (4).

Amar, esta es la única cosa que puede ocupar y llenar la eternidad (5).

La oración es el impulso del amor y al mismo tiempo del pensamiento hacia un misterio que se concibe como el misterio mismo del bien final. «El ser impotente es una fuerza. En presencia de nuestras dos grandes cegueras, el destino y la naturaleza, es donde el hombre ha encontrado en su impotencia el punto de apoyo, la oración... La

(1) *Les travailleurs de la mer.*

(2) ¡Oh posibles que son imposibles para nosotros! (\*) ¡Obligaré a que Dios se revele a fuerza de alegría y de amor!

(3) *Les Misérables*, pág. 101, 102.

(4) Ningún ser, alma o sol, estará solitario.

(5) *Les Misérables*, t. VII.

(\*) *Les Contemplations.*

oración, enorme fuerza propia del alma, es de la misma especie que el misterio (1).

En una de sus visiones, Hugo personifica al ángel de la oración.

C'était un front de vierge avec des mains d'enfant... (2).

Según Hugo, hay «el trabajo visible y el trabajo invisible»; pensar es obrar. Los brazos cruzados trabajan, las manos unidas hacen. La mirada al cielo es una obra. Los espíritus irreflexivos y rápidos dicen: «¿Para qué estas figuras inmóviles del lado del misterio? ¿Para qué sirven? ¿Qué es lo que hacen? ¡Ay!, en presencia de la oscuridad que nos rodea y que nos espera, sin saber lo que hará de nosotros la dispersión inmensa, respondemos: No hay obra más sublime quizá que la que hacen estas almas. Y nosotros añadimos: no hay quizá trabajo más útil. Para nosotros toda la cuestión está en la cantidad de pensamiento que se mezcla con la oración. Somos de los que creen en la miseria de los rezos y en la sublimidad de la oración» (3).

Ya se conocen las palabras de adoración que el mismo Víctor Hugo ha pronunciado en el libro consagrado a su hija:

(1) *Les travailleurs de la mer*.

(2) Era una frente de virgen con manos de niño; se parecía a la azucena, a quien defiende la blancura; sus manos, al unirse, daban luz. Me enseñó el abismo adonde va todo lo que es polvo, tan profundo que nunca responde su eco en él, y me dijo. «Si quieres, te construiré el puente.» Levanté mis párpados hacia el pálido desconocido. «¿Cuál es tu nombre», le dije. Y me dijo: «La oración.» (\*)

(3) *Les Misérables*, pág. 493, t. IV.

(\*) *Les Contemplations (le Pont)*, pág. 169, 170.

Je viens à vous, Seigneur, père auquel il faut croire.... (1).

II. — Cuando nos hemos familiarizado con las ideas filosóficas de Víctor Hugo — ese poeta «sin ideas» — entonces y sólo entonces adquieren todo su sentido y producen la plenitud de su efecto estético ciertos trozos cuya belleza o sublimidad sólo se sentían vagamente. Recuérdense, por ejemplo, estos versos célebres, pero tan diversamente sentidos y apreciados: *Ibo*.

Dites, pourquoi dans l'insondable... (2).

Desde estos primeros versos la simple crítica literaria, aun admirando el movimiento de la oda, quizás murmu-

---

(1) Vengo a vos, Señor, padre en quien hay que creer, y os traigo, tranquilizado, los restos de este corazón lleno de vuestra gloria y que habéis roto.

Vengo a vos, Señor, confesando que sois bueno, clemente, indulgente y dulce. ¡Oh Dios vivo! Convengo en que sólo vos sabéis lo que hacéis y que el hombre no es más que un junco que tiembla con el viento.

No me resisto ya a todo lo que me sucede por voluntad vuestra. El alma de duelo en duelo, el hombre de orilla en orilla camina a la eternidad.

En cuanto posee un bien, la suerte se lo retira; nada le fué dado en sus rápidos días, para que pudiese hacerse una morada y decir: ¡Aquí están mi casa, mi campo y mis amores!

Debe ver poco tiempo lo que ven sus ojos; envejece sin apoyo. Puesto que estas cosas son, es porque tienen que ser; ¡convengo, convengo en ello!

En vuestros cielos, más allá de la esfera de las nubes, en el fondo de este azul inmóvil y soñoliento, quizá hacéis cosas desconocidas en que entra como elemento el dolor del hombre. (\*)

(2) Decid, ¿por qué en lo insondable del muro de bronce, en la obscuridad formidable del cielo sereno? ¿Por qué en ese gran santuario sordo y bendito, por qué bajo el inmenso sudario del infinito, enterrar vuestras leyes eternas y vuestras claridades? ¡Bien sabéis que tengo alas, oh verdades!

(\*) *Contemplations*, l. iv.

rara: «grandes epítetos, imágenes oscuras e incoherentes»; pero el filósofo encuentra toda una doctrina en cada palabra: «lo insondable del muro de bronce» es lo incognoscible de la metafísica, que cierra y amuralla para la inteligencia el misterio del mundo: «*la oscuridad formidable del cielo sereno*» es una alusión a la doctrina propia del poeta sobre el día y la noche, siendo el día tan oscuro en sí como la misma noche. Bajo las claridades del exterior, lo que el poeta quiere descubrir son las claridades de la inteligencia, las *verdades* que el mundo físico entierra y sustrae en el mismo momento en que parece que las hace brillar ante la vista. Este cielo infinito, abrasado de luz, es para el espíritu la misma noche. Este tabernáculo del firmamento, es el sudario bajo el cual el alma trata en vano de descubrir, no ya las leyes físicas y matemáticas, sino las verdaderas *leyes* del mundo moral, que parecen enterradas en la muerte.

Pourquoi vous cachez-vous dans l'ombre... (1).

Ya se sabe que la *sombra*, para Hugo, es siempre la materia, esfera del mal, ante la que el mismo pensamiento del hombre se hace sombrío. Pero el pensamiento tiene alas, alas «de vuelo profundo», y se lanzará a la conquista del cielo. Todas las verdades van a aparecérsese, una después de otra, como otras tantas constelaciones del firmamento moral; todas las divinidades del alma van a surgir, cada una con su «atributo», y las alas del poeta nos transportan a este Olimpo nuevo.

---

(1) ¿Por qué os escondéis en la sombra que nos confunde? ¿Por qué huís del hombre sombrío de profundo vuelo?

Que le mail détruisse ou bâtisse, (1).

Un crítico distinguido (2) ha dicho con respecto a estas estrofas: «Esto está bien, pero había que definirlo un poco más, por lo menos con una indicación rápida, porque son cosas que no van reunidas por sí y porque los hombres han opuesto a veces la razón a la fe, el derecho al ideal, la belleza a la razón y la justicia al amor.» Así, pedís al poeta definiciones filosóficas, una disertación en verso, y no véis que Víctor Hugo ha definido realmente, como debía, «con una indicación rápida», cada una de las verdades del mundo moral: la belleza es *santa* porque es, como se ha dicho en otra parte, la «forma que Dios da a lo absoluto; *el ideal que germina en los que sufren*, porque el dolor mismo es el que nos hace concebir y vislumbrar a través de nuestras lágrimas, más allá de este mundo visible, un mundo invisible y mejor; y no sólo nos le hace concebir, sino que le hace germinar y desarrollarse en nosotros. El ideal «hace firmes a los espíritus», porque les enseña un fin y les da una ley; hace «grandes a los corazones», porque les comunica la fuerza de la esperanza. Dudamos que una definición metafísica valiese lo que ésta condensación poética de ideas y de sentimientos. El poeta levanta nuestra vista desde este mundo donde se sufre hacia el cielo, y nos enseña allí la *Fe, ceñida de un círculo*

---

(1) Que el mal destruya o construya, se arrastre o sea rey, ¡sabes bien, Justicia, que iré hacia tí! Belleza santa, *ideal que germina en los que sufren, por el que los espíritus son fuertes y los corazones grandes*: ya sabéis, vosotros a quienes adoro, Amor, Razón, *que os levantáis como la aurora sobre el horizonte*; Fe, *ceñida de un círculo de estrellas*; Derecho, *bien de todos*, yo iré, Libertad *que te ocultas*, iré hacia vosotros.

(2) M. Faguet.



*de estrellas*. Después, está el derecho definido filosóficamente en tres palabras: «bien de todos»; finalmente, la última divinidad, la que *se vela*, la que está tan lejos de reinar entre los hombres, sobre todo en la época en que el poeta escribía sus *Contemplaciones* — la *Libertad* —. Pero en vano se oculta la estrella detrás de la nube, el poeta irá hacia ella:

Voux avez beau, sans fin, sans borne... (1).

Este ave simbólica ya no designa sólo el pensamiento individual del poeta; representa el pensamiento humano, o más bien el *espíritu*, que hace de todo hombre un vidente capaz de adivinar el enigma y de decir: la verdadera *ley*, la verdadera claridad del mundo es la justicia.

Les lois de nos destins sur terre... (2).

En efecto, la pura ciencia, aunque parecía iluminar las cosas, no ha hecho más que obscurecerlas a los ojos del alma; y, sin embargo, es el grado primero y necesario de toda ascensión hacia el infinito:

Voux savez bien que l'âme affronte... (3).

(1) En vano habitáis *la triste profundidad del abismo azul*, fulgores de Dios, sin fin y sin límites, alma habituada al abismo desde la cuna, no tengo miedo a la nube; soy ave. Soy ave, como el ser con quien soñaba Amos y que San Marcos veía aparecer a su cabeza, que mezclaba sobre su cabeza fiera, en los rayos, el ala del águila con la crin de los grandes leones.

(2) Las leyes de nuestros destinos sobre la tierra las escribe Dios; y si estas leyes son el misterio, yo soy el espíritu. Tengo alas, aspiro a la cumbre, mi vuelo es seguro, tengo alas para la tempestad y para el azul; si subo las escalas sin número, quiero saber *¡un cuando la ciencia fuese sombría como la noche!*

(3) Bien sabéis que el alma afronta este negro grado y que por alto que se necesite subir yo subiré. ¡Bien sabéis que el alma es

Se siente uno llevado por los espacios, como contra su voluntad, por el ave de Amos y de San Marcos. Es a la vez el ímpetu y la seguridad del vuelo. La misma forma de la estrofa expresa dos cosas: cuando el primer verso os ha levantado como en un rapto aéreo, el segundo, más corto, os da el sentimiento de un fin logrado. Después continúa el vuelo, continúa sin cesar y parece que no se va a detener nunca: cada verso tiene la rapidez de un aletazo, el deslumbramiento de una visión.

Los prejuicios y la reacción contra Hugo son hoy una moda tan tiránica para las literaturas, que espíritus de tanto alcance filosófico y tan al corriente de los sistemas como MM. Brunetière y Scherer, o M. Fagnuet, o M. Hennequin, prevenidos contra el poeta, persuadidos de antemano de que tiene que divagar en cuanto abre la boca, ni siquiera quieren tratar de comprender lo que dice de profundo (1). Toda idea de Hugo *debe* ser un lugar común,

---

fuerte y no teme nada cuando la lleva el soplo de Dios! ¡Bien sabéis que iré hasta las pilastras azules, y que mi paso no tiembla en la escala que sube hasta los astros!

(1) Ya Mèrimée veía en Víctor Hugo un «loco». Para A. Dumas, hijo, Víctor Hugo y su obra son simplemente «monstruosos». «Es una fuerza indomable, un elemento irreductible, una especie de Atila del mundo intelectual... que se apodera de todo lo que puede servirle, que rompe o rechaza todo lo que ya no le sirve. Es el genio implacable que no se preocupa más que *de sí mismo*.» Y en cuanto a su carácter, M. Dumas llega al siguiente juicio, cándido a fuerza de sutileza malévol: «Ha amado la libertad porque ha comprendido que sólo la libertad podía darle la gloria tal como él la quería y porque un simple poeta no podía aspirar a estar por encima de todos más que en una sociedad democrática... Ha repudiado a la monarquía y al catolicismo porque en estas dos formas sociales y religiosas del Estado habría tenido inevitablemente a alguno por encima de él.» ¡De modo que Hugo no tiene otra razón que oponer al catolicis-

es cosa decidida de antemano. En cambio, cuando el lugar común proviene de Lamartine, no se le hace ningún reproche y aun se trata de descubrir en él profundidades.

Un hombre de talento se ha entretenido en resumir del modo siguiente las piezas de Hugo: «Nos divertimos y viene la muerte (*Noces et festins*). Todos vamos a la tumba (*Soirée en mer*). Hay que ser caritativo para ganar

---

mo que los intereses de su orgullo personal. Para M. Scherer y M. Brunetière, Víctor Hugo es un virtuoso, un versificador incomparable, que ha inmortalizado lugares comunes. M. Lemaître, para quien Lamartine «no es un poeta, sino la poesía misma», sólo reconoce en Hugo una «metafísica rudimentaria», para burlarse de ella. M. Faguet, aun deseando hacer mejor justicia, resume la opinión de los críticos del día y aun la suya propia, diciendo: «No le gustan las ideas... No le gustan los que tienen ideas. El que se complace, en prosa y en verso, en hacer nomenclaturas de nombres ilustres, no cita nunca (o cita muy indiferentemente y al azar de la rima, sin insistir) los nombres de los filósofos, de los *historiadores*, de los hombres de pensamiento, Descartes, Leibnitz, Espinosa, Kant, Montesquieu..... En resumen, V. Hugo pone en escena, de un modo magnífico, los lugares comunes; es dramaturgo pintoresco, novelista distinguido, lírico poderoso, a veces frío, épico superior y maravilloso. Muy fácilmente penetrable, poco profundo, poco complicado, obscuro, sólo (y rara vez) por la forma, sus hermosos lugares comunes, sus disertaciones morales, sus amplias y ricas descripciones, sus narraciones brillantes, presentadas complacientemente, serán bien comprendidas y saboreadas por los espíritus jóvenes» (FAGUET, *Etudes littéraires*; V. Hugo, página 181, 232 y 257). Según M. Hennequin, «con su inmensa reputación Víctor Hugo no ha tenido por admirador a ningún crítico notable» (?). Si así fuese habría que sentirlo por los críticos notables; esto no haría honor a su inteligencia. El mismo M. Hennequin ha creído hacer «crítica científica» y notable reduciendo el genio de V. Hugo a la «grandiosidad vaga y verbal» e induciendo que debía haber en él predominio de elementos figurados del lenguaje y de la «tercera circunvolución frontal». Ya no queda más que disecar el cerebro de V. Hugo para hacer crítica que esté a la altura de la ciencia. Esta «crítica científica» recuerda los experimentos científicos que Zola hace en su imaginación.

el cielo (*Pour les pauvres*). La felicidad para las jóvenes está en la virtud (*Regard jeté dans une mansarde*). El amor sólo tiene un momento, pero siempre lo recordamos con placer (*Tristesse d'Olimpio*), etc. (1). Se podría así parodiar y reducir a puras trivialidades muchas páginas célebres, no sólo de Bossuet, que tiene, en efecto, la sublime elocuencia del lugar común, sino de Pascal y de tantos otros filósofos. «Lo infinitamente pequeño no es menos insondable que lo infinitamente grande (*le Double infini*). El hombre es débil por el cuerpo, pero poderoso por el pensamiento (*le Roseau pensant*). Si el pensamiento es más grande que la materia, el amor es todavía más grande que el pensamiento (*les Trois ordres*), etc.» Aun con respecto a Descartes: «Es difícil dudar de nuestra existencia propia (*cogito, ergo sum*). ¿Dónde habríamos podido tomar la idea de un ser perfecto si sólo hubiese imperfección en nosotros?» Espinosa: «Dios está en todas partes, Dios está en todo», y así sucesivamente. Si *la Tristesse d'Olympio* se resume en esta verdad de Perogrullo: «El amor sólo tiene un momento, pero siempre se recuerda con placer», se puede resumir igualmente *le Lac* de Lamartine: «El placer del amor no dura más que un momento, pero el dolor del amor dura toda la vida.» Igualmente el *Moïse* de Vigny: «Ni el oro ni la grandeza nos hacen felices.» *Le Mont des oliviers* de Vigny, como *le Désespoir* de Lamartine: «El mal y el dolor no son fáciles de conciliar con la divina providencia.» Y Byron: «No es todo bueno en el mejor de los mundos.» Aun los poemas de los filósofos conscientes y razonados, como Sully-Prudhomme: «El

(1) M. Faguet, p. 196.

hombre no se puede resolver a no esperar» (*les Danaïdes*). Las almas delicadas son fáciles de herir (*le Vase brisé*). Seríamos felices si volviésemos a encontrar en otra vida los que hemos perdido (*les Yeux*). Los hombres trabajan uno para otro: hay que ayudarse; esta es la ley de la naturaleza (*le Rêve*). Los aeronautas son hombres valientes que se proveen de barómetros y que hacen por su cuenta experimentos de física (*le Zenith*) (1).—También es un lugar común el vivir, el ser hombre; todos nos hacemos alternativamente las mismas reflexiones; sin embargo, para cada uno de nosotros son nuevas imprevistas. Nuestros sufrimientos no se calman por el hecho de que han sido los sufrimientos de los que han vivido antes que nosotros; por el contrario, ninguna de nuestras alegrías se desflorará por todas las alegrías análogas de nuestros padres enterrados. Que la vida es una y se repite indefinidamente, es un lugar

---

(1) *Soirée en mer*, de Hugo, que se nos representa como el desarrollo de esta verdad: «*Todos vamos a la tumba*», y que por lo demás no tiene la pretensión de ser una poesía filosófica, contiene los hermosos versos siguientes, que marcan su verdadero sentido:

Et l'éternelle harmonie...

Y la eterna armonía pesa como una ironía, sobre todo este tumulto humano.

En *Magnitudo parvi*, versos dirigidos a un niño y que se presenta como un puro lugar común, leemos esta descripción del pensador:

Il sent que l'humaine aventure...

Siente que la aventura humana no es más que una aparición y se dice: «Morir es conocer; buscamos la salida a tientas. Yo era, yo soy, y yo debo ser. La sombra es una escala. Subamos.» Se dice: «Lo verdadero es el centro, el resto es apariencia o ruido, busquemos el león y no el antro; *vamos adonde resplandece el ojo fijo*». Siente, más aún que el hombre, nacer en él, siente hasta en sus sueños, de resplandor a resplandor, en su ser, la infiltración de los soles. Dejan de ser su problema: un astro es un velo. Quiere más; recibe de su rayo mismo la mirada que va más lejos que ellos.

común tan antiguo como la vida misma. Sólo que nosotros traemos a esta vida inmutable, a sus felicidades y a sus tristezas, para hacerlas nuestras, ese matiz indefinible que es la personalidad. En el poeta es en quien se acusa este modo enteramente particular de sentir y que presta así a los lugares comunes, a la eterna vida, la frescura y la novedad de lo que pasa. En la poesía, pues, todo es lugar común o todo es original, según como se interprete. En vano se transforman sin cesar las grandes ideas morales y filosóficas; después de cada una de sus metamorfosis se las vuelve a encontrar siempre iguales en el fondo, pero con algún sutil encanto de más: son como la hermosa de la leyenda, metamorfoseada en jazmín, y que al volver a su primitiva forma conservó, sin embargo, el perfume de la flor.

Las mismas descripciones de la naturaleza, de Hugo, han sido acusadas de lugares comunes. Según Mr. Brunetière, Víctor Hugo, hijo de un soldado,

*Jeté como la graine au gré de l'air qui vole... (1)*

llevado de ciudad en ciudad por su padre, ha podido cantar indiferentemente sus «España», o más tarde la casa de la calle de Feuillantines; no ha tenido «patria local y apenas un hogar doméstico». Hugo sólo ha visto la naturaleza «con los ojos del cuerpo, como turista o como transeúnte; hasta se puede dudar si la ha comprendido y la ha amado de otra manera que como artista». Lamartine, por el contrario, «la ha visto con los ojos del alma, la ha amado hasta confundirse, a veces hasta perderse en ella, y la ha amado por completo». Lamartine es, pues, entre nosotros, el poeta

---

(1) Arrojado como la semilla a voluntad del viento que sopla.

de la naturaleza, *quizá el único que tenemos*, en todo caso el más grande; y lo es, no por haber aprendido a describir la naturaleza, sino porque comenzó por sentirla. ¡Así Hugo, que no ha sido criado en una casa de campo, no ha debido sentir la naturaleza! En Jersey, por ejemplo, donde este turista ha permanecido diez y siete años, no ha sentido la sublimidad del océano; y no la ha traducido ni en *Las Contemplaciones*, ni en *Los trabajadores del mar*. Finalmente, él, que ha representado toda la naturaleza, no ha sido un «poeta de la naturaleza». La misma parcialidad cuando se trata de apreciar la verdad de los sentimientos en Lamartine y en Hugo. «Porque, dice además M. Brunetière, hay retórica en *La tristeza de Olímpio*; hay literatura hasta en *El recuerdo*, de Musset — dos versos de Dante, cuatro líneas de Diderot, una invocación de Shakespeare—; pero no hay trazas de literatura en *El lago*, ni siquiera sombra de retórica, y esto es lo que constituye la suprema belleza.» No hay trazas de literatura ni sombra de retórica en

Et la voix qui m'est chère (1).

Los apóstrofes al lago: «Mira», ¿te acuerdas?, la prosopopeya al *Tiempo* — la «orilla encantada», la «ola atenta», «conserva, bella naturaleza, por lo menos el recuerdo» —; ¿todo esto no es literatura y aun literatura usual? El pensamiento de *El lago* es el pensamiento epicúreo de Horacio sobre lo fugaz de los días: «Apresurémonos, goce-mos», que está mal combinado con la idea del océano de las edades y con el sentimiento moderno del autor. Cuan-

---

(1) Y la voz querida dejó caer estas palabras: ¡Oh tiempo, suspende tu vuelo, y vosotras, horas rápidas, suspended vuestro curso!

do un crítico es tan severo para uno, ¿cómo es tan indulgente para otro? Seamos más bien simpáticos para todos.» Hasta en los hermosos trozos de *Las Contemplaciones*, que Víctor Hugo ha consagrado a la memoria de su hija, se siente, añade M. Brunetière, el arreglo y la afectación:

Maintenant que je puis, assis au bord des ondes (1).

¿Qué afectación hay en la expresión de esta verdad, de que, al principio, un gran dolor no puede ver nada fuera de él, ni sentir nada que no sea él, ni *contemplar* nada de la naturaleza, de esa naturaleza que le parece una ironía? Cuando se calma el dolor, entonces y sólo entonces se puede examinar en uno mismo «la verdad profunda», se pueden contemplar fuera de uno las «flores del césped»; y esto sin pensar en la tumba, que también está cubierta de flores; sin apartar la vista con horror de la primavera luminosa del exterior que forma contraste con el invierno interno.

La diversidad de juicios establecidos acerca de Víctor Hugo se debe, en gran parte, a la diversidad y a la complejidad de la obra del poeta. Para comprender a Musset, basta casi el haber amado; para comprender a Lamartine, basta, con frecuencia, haber tenido ensueños a la luz de la luna, ya con tristeza, ya con alegría. Es una cosa mucho más compleja el penetrar el genio de Hugo. Para percibir su riqueza de coloridos, hay que poder sentir a Chateaubriand, a Flaubert; para comprender la sonoridad de su lenguaje hay que apreciar a los artistas de la palabra, como

---

(1) Ahora que puedo, sentado al borde de las olas, conmovido por este horizonte tranquilo y profundo, examinar en mí las verdades profundas y *mirar a las flores que hay en el césped.*



este mismo Flaubert, Teófilo Gauthier, nuestros parnasianos; sólo que bajo las palabras hay con frecuencia ideas elevadas y profundas, mientras que bajo los versos recortados de los parnasianos no hay nada. Para comprender, finalmente, toda la fuerza de ciertas fórmulas, no es demasiado ser algo filósofo. Sin duda, hay muchos artificios de composición en sus novelas y en sus dramas; sin embargo, en las escenas particulares, en los episodios separados del conjunto ficticio, posee un sentido de lo real y llega a una potencia lírica en la reproducción exacta de la vida, que sólo ha alcanzado Zola en sus buenas páginas. Los admiradores de Zola hasta podrían comprender a Víctor Hugo en estos momentos, si al lado del realista hubiese en él un idealista con tantas alas como el Ariel, de Renan. Por otra parte, se necesitarían escritores acostumbrados al análisis de los Stendhal y de los Balzac para comprender la firmeza o la profundidad de ciertas observaciones psicológicas extendidas en masa en la obra de V. Hugo, y tales como ésta: «¡Qué cercano está el recuerdo del remordimiento!» (1).

---

(1) Si ha abusado de lo «desmesurado», también ha conocido la delicadeza de los pensamientos: «La melancolía es la felicidad de estar triste» (*Les travailleurs de la mer*). «La alegría que inspiramos tiene de encantador que, en lugar de debilitarse como todo reflejo, vuelve a nosotros más radiante» (*Les Misérables*). «Un sacerdote opulento es un contrasentido... ¿Se pueden tocar día y noche todas las desdichas, todas las indigencias sin tener uno sobre sí mismo un poco de esta santa miseria, como el polvo del trabajo?» (*Les Misérables*). «Hay algo que se nos parece más que nuestra cara y es nuestra fisonomía, y hay algo que se nos parece más que nuestra fisonomía y es nuestra sonrisa» (*Les travailleurs de la mer*). «Nuestra pupila dice qué cantidad de hombre hay en nosotros. Nos afirmamos por la luz que hay bajo nuestras cejas... Si no brilla nada bajo el párpado, es que el cerebro nada piensa, que nada ama en el corazón.» Hasta

Hasta en aquellas de sus obras en que parecen más abstraídos de sí mismos, los autores permanecen siempre envueltos en su personalidad, cuya fuerza constituye precisamente su genio. Esta personalidad puede no afirmarse en ninguna parte, se escapa de todas; sutil como una atmósfera, se desprende de los menores pensamientos, del arreglo y de la elección misma de las palabras. De aquí esas antipatías o simpatías en el lector que no se formulan siempre, pero que no por eso son menos fuertes; de aquí a veces esa malquerencia aparente de toda una generación por un poeta, por grande que éste sea, desde el momento en que deja de representar exactamente el estado intelectual y moral de una época. Estamos muy cerca de los románticos para no deshacernos en protestas contra sus defectos, tanto más grandes a nuestra vista cuanto que tememos todavía caer en ellos; nuestro espíritu está en reacción demasiado directa con el suyo para que podamos separar claramente lo verdadero de lo ficticio en el arte romántico, lo mismo que no podríamos apreciar en una medida exacta las exageraciones del arte contemporáneo. Lo que se podría llamar el dogmaticismo optimista de Víctor Hugo está en oposición demasiado marcada con el dogmaticismo pesimista de nuestros poetas para que se pueda operar una conciliación en la mayor parte de los espíritus; no se quiere ni comprender ni echar

---

de lo desmesurado da explicaciones que tienen su valor filosófico: «Lo inmenso difiere de lo grande en que excluye, si le parece bien, la *dimensión*; en que *pasa de la medida*, como se dice vulgarmente, y en que puede, sin perder la belleza, perder la *proporción*... ¿Qué personajes toma Esquilo? Los volcanes... Es rudo, abrupto, excesivo.»

un puente entre las dos orillas de la misma corriente, entre dos conceptos diferentes del espíritu humano respecto del mundo. Esta serenidad de Víctor Hugo, que aparece siempre después de todas las tempestades, como la cima de un monte se desprende sin cesar de las nubes amontonadas, nos asombra un poco, casi nos hiela; para las generaciones, lo mismo que para los hombres, hay horas en que la calma de la inmutable naturaleza no tranquiliza, en que el pensamiento, bastante dueño de sí mismo para subir siempre hacia las regiones inmóviles del gran cielo, parece tan lejos de nosotros como la naturaleza, como el cielo mismo y permanecemos indiferentes, a veces hostiles. Estas impresiones no duran; un verso hermoso, lo mismo que un paisaje hermoso, no tarda mucho tiempo en comprenderse.

## V

## IDEAS MORALES Y SOCIALES

I.—Para apreciar, por el ejemplo de un gran poeta, el influjo moral y social que puede ejercer la poesía, nos queda por señalar en algunos rasgos la manera con que el mismo Hugo comprendió su «misión». Y, ante todo, se puede decir del corazón del poeta lo que Mlle. Baptistine decía de la casa de Monsieur Miryel, abierta a todos: «El diablo puede entrar en ella, pero el buen Dios la habita.» Sorprendería un poco ver aplicar al autor de *Otello* y de *Macbeth* el epíteto de *bueno*; como igualmente no se puede decir que Goethe, con su inteligencia científica y serena, sea bueno, ni que lo sea Balzac con su psicología un poco sombría y suspicaz; son observadores, artistas que repre-

sentan con exactitud, y a veces con disgusto, la comedia humana; saben excitar la piedad para tal o cual personaje dado, pero no es ese sentimiento amplio y paternal, esa piedad profunda para toda miseria humana que concluye por dominar en la obra de Víctor Hugo. Esta bondad de corazón no ha aparecido de repente; el temperamento primero de Víctor Hugo era violento y apasionado; sus primeras obras sólo pintan luchas, estocadas, choques de todas clases, incluso los choques de las rimas y de los colores. En *Las orientales* se muestra generoso,—la poesía va siempre acompañada de la generosidad del corazón—; pero es una generosidad batalladora y un poco montaraz; la violencia constituye el carácter dominante del poeta, puesto que hay bastante cólera para llenar el interminable libro de los *Castigos*. Sólo en el destierro, en la soledad y en la desgracia (perdió su hija) se desprenden esa bondad que se extiende a todas las cosas, esa dulzura en que se extingue todo:

C'est une bienveillance universelle et douce... (1).

Se puede aplicar a Hugo lo que dice de uno de sus personajes: «La dulzura universal en él era menos un instinto de la naturaleza que el resultado de una gran convicción filtrada en su corazón a través de la vida y que cayó en él lentamente, pensamiento a pensamiento.»—«Hay almas de éstas, ha dicho además, en que el pensa-

---

(1) Es una benevolencia universal y dulce, que dora como un amanecer y enternece de antemano el verso que llevo medio formado en mi espíritu, para terminarlo en los campos, con el olor de las llanuras, y la sombra de la nube y el ruido de las fuentes (\*).

(\*) ¡Otros versos que prueban que Víctor Hugo no ha tenido el sentimiento de la naturaleza! ¡Todo el campo en dos versos!

miento es tan grande que ya sólo puede ser dulce» (1). Hay «seres benévolos de esos que progresan en sentido inverso a la humanidad vulgar, a quien la ilusión hace sensato y la experiencia hace entusiastas» (2). Así, en su progreso, es como hay que ver a V. Hugo para juzgarle.

Esta benevolencia final es el fondo de su misma moral, de su moral social, que podría resumirse en esta fórmula: *identidad de la fraternidad y la justicia*.

Et la fraternité c'est la grande justice... (3).

La piedad suprema, que es al mismo tiempo la suprema justicia, es el perdón universal, es el amor que se extiende a todos los *miserables*, desgraciados o perversos. Esta piedad no ha podido ponerla el hombre ni en sus leyes, ni en sus instituciones sociales: esto es lo que constituye la injusticia fundamental de nuestra justicia.

«Ce juge,—ce marchand,—fâché de perdre une heure...» (4).

(1) *Les Misérables*.

(2) *Les travailleurs de la mer*.

(3) Y la fraternidad es la gran justicia (\*). Bendito sea quien me odia y bendito sea quien me ama..... Ser absuelto, perdonado, compadecido, amado, es mi *derecho*.....

Tu crees que soy la Piedad: hijo, soy la Justicia. ¡Oh!, compadecer es ya comprender. La gran verdad es la gran excusa... en cuanto, examinándose a sí mismo, se resuelve uno a buscar el lado perdurable de todo... Lo real se descubre, se siente en el pecho un corazón nuevo que se abre y se desarrolla. Dios nos ilumina, en cada uno de nuestros pasos, sobre lo que él es y sobre lo que somos nosotros; sale una ley de las cosas de aquí abajo y de los hombres; hay que conformarse con esta ley santa; ¡toda alma puede alcanzarla! es ésta: ¡no odiar nada, hija mía; amar todo o compadecer todo (\*\*)!

(4) Este juez,—este comerciante,—disgustado por perder una hora, echa una mirada distraída sobre el hombre que llora, le envía

(\*) *L'année terrible*.

(\*\*) *Ama fille*, libro I de *Contemplations*.

Humanidad, según Hugo, es identidad. «Todos los hombres son la misma arcilla. No hay ninguna diferencia, por lo menos aquí abajo, por lo menos, en la predestinación» (1). Hugo insiste más de una vez sobre esta identidad profunda de los hombres que, para él como para Schopenhauer, es el origen metafísico de la piedad y de la fraternidad. Ninguno de nosotros tiene el honor de poseer una vida que sea suya. Mi vida es la vuestra, vuestra vida es la mía, vivís lo que yo vivo; el destino es único... ¡Ay!, cuando hablo de mí, hablo de vosotros. ¿Cómo no lo sentís? ¡Ah!, insensato, que crees que yo no soy tú (2). —Si los hombres son semejantes en su humana esencia, «¿de dónde viene la tristeza, de dónde sale el vicio?»—«De la ignorancia», responde Hugo. La «exigüidad de inteligencia» es la que hace malos, porque

... la bonté n'étant rien que grandeur... (3),

hay un puesto «en que los infortunados y los infames se mezclan y se confunden en una sola palabra, palabra fatal, los miserables...» (4). Hay siempre que «ver el camino por donde ha pasado la falta». Por lo demás, «toda caída es una caída sobre las rodillas que puede terminarse en oración (5). No maldigamos pues a nadie: «La maldición»

---

a un presidio y parte para su casa de campo. Todos se van diciendo: «¡Está bien!», buenos y malos; y sólo queda allí un Cristo pensativo y pálido, levantando los brazos al cielo en el fondo de la sala.

(1) *Les Misérables*, t. vi.

(2) *Les Contemplations*, pág. 2.

(3) ...Como la bondad no es nada más que grandeza, toda maldad se explica por la pequeñez. (\*)

(4) *Les Misérables*, t. vi, pág. 12.

(5) *Ibid.*

(\*) *L'Ane*, pág. 134.

no es más que una forma de «odio». El odio es el que «castiga» y el que «condena», el que emplea en maldecir hasta la boca de los poetas y de los sabios y que, si pudiese,

Prendre á Saturne en feu son cercle sideral... (1),

sólo haría de él el eslabón de una cadena. Pero el odio a su vez se resuelve en sufrimiento: «Yo sufro, yo juzgo». «El gran sollozo trágico de la historia», que conduce a la indignación, debería conducir más lógicamente a la piedad, a la piedad no sólo para el mal, sino también para el malo, a la «piedad suprema».

Hugo dice en alguna parte:

«Je sauverais Judas si j'étais Jésus Christ...» (2).

Y éste será, en efecto, el último resultado de la bondad triunfante en el universo, de la bondad que comprende finalmente hasta a los mismos malos:

On leur tendra les bras de la haute demeure... (3).

*Las Contemplaciones* terminan el himno de perdón y de calma más sublime que ha cantado nunca nuestra poesía:

Paix à l'ombre! dormez! dormez!... (4).

(1) Tomar a Saturno ardiente su círculo sideral.

(2) Yo salvaría a Judas si fuese Jesucristo.

(3) Se les tenderán los brazos desde la alta morada, y Jesús, inclinándose sobre Belial, que llora, le dirá: ¿Eres tú?.....

Los dolores terminarán en toda sombra; un angel gritará: ¡Comienzo! (\*).

(4) ¡Paz a la sombra! ¡dormid!, ¡dormid!, ¡dormid!, ¡seres, grupos confusos transformados lentamente! ¡dormid, campos! ¡dormid, flores! ¡dormid, tumbas! ¡Techos, muros, umbrales de las casas, piedras

(\*) *Les Contemplations (Ce qui dit la bouche d'ombre)*.

II. Hugo no tiene nada del escepticismo político de Beyle, así como tampoco de su independencia respecto de toda fe religiosa. Tampoco tiene el sentimiento aristocrático y un poco desdeñoso de Balzac. En política, como en metafísica, es un creyente, un entusiasta, como los Lamennais, los Michelet, los Carlyle, los Parker, los Emerson. Hay que notar que los escritores escépticos, como Voltaire, Stendhal, Mérimée, de estilo frío, claro, sarcástico, envejecen menos que los demás. El que afirma un poco demás está seguro de que su fe la encontrarán cándida los que vengan después de él; en ciertos puntos, inevitablemente les chocará o les hará sonreír. El que ridiculiza, por el contrario, será comprendido por todos; en cambio gustará poco, porque no ha hecho nacer ninguna emoción profunda; si agrada el espíritu, lo pagará haciéndose incapaz de apoderarse de los corazones. Hugo tuvo una fe profunda en la realidad del progreso social:

---

de las catacumbas, hojas del fondo de los bosques, plumas del fondo de los nidos, dormid!; ¡dormid, briznas de hierba y dormid, infinitos! ¡Calmad, bosque, encina, arce, fresno, carrascal! ¡Silencio sobre el gran horror religioso, sobre el océano que lucha y que tasca su freno, y sobre la tranquilidad insondable de los muertos! ¡Paz a la obscuridad muda y temida! ¡Paz a la duda horrible, a la inmensa sombra atea, a tí, Naturaleza, círculo y centro, alma y medio! ¡Hormigueo de todo, soledad de Dios! ¡Oh generaciones de aliento brumoso, descansad! ¡Pasos negros que andáis por las llanuras! ¡dormid los que sangráis; dormid los que lloráis! ¡Dolores, dolores, dolores, cerrad vuestros ojos sagrados! Todo es religión y nada impostura. ¡Que sobre toda existencia y toda criatura que viva por el soplo humano o por el soplo animal, de pie en el umbral del bien, rodando al borde del mal, tierna o feroz, inmunda o espléndida, humilde o grande, descienda por todas partes la vasta paz de los cielos! Que los infiernos dormidos sueñen con los paraísos. (\*)

(\*) *Les Contemplations (A celle qui est restée en France.)*



Quoill! ce n'est pas réel parce que c'est lointain!... (1).

Se recordarán también los versos de *Ibo*:

Déjà l'amour, dans l'ère obscure (2).

El símbolo, que se ha hecho clásico, del «sembrador», al agrandarse, concluye por comprender a la humanidad y al mundo.

Il marche dans la plaine immense... (3).

Hugo tuvo una confianza excesiva e infantil en la fuerza del pueblo para realizar el progreso social; tuvo para el pueblo, como Michelet, una piedad inmensa, y la piedad, lo mismo que el amor, de donde proviene, ciega a veces. Para comprender algunas de sus candideces generosas hay que poder comprender el extraño beso místico depositado en los pies de una prostituta por un personaje de un gran novelista ruso contemporáneo. Si hay candideces que hacen reír, las hay también que pueden hacer llorar. El entusiasmo es una cosa que no tiene precio, y si en todo entusiasmo humano hay siempre una parte destinada a marchitarse, hay también, más que en todo lo demás, una parte de fuerza viva imperecedera: lo que está

---

(1) ¡Cómo!, ¡no es real porque está lejano!

.....  
 Lo tendremos. ¡Lo tenemos!, ¡porque es tenerlo ya, es casi poseerlo, el verlo! (\*).

(2) Ya el amor, en la era oscura que va a terminar, dibuja la vaga figura del porvenir.

(3) Anda por la llanura inmensa, va, viene, lanza la semilla a lo lejos, vuelve a abrir la mano y vuelve a comenzar; y yo, oscuro testigo, medito, mientras que, desplegando sus velas, la sombra, a la cual se mezcla un rumor, parece extender hasta las estrellas el ademan augusto del sembrador.

(\*) *Le livre lyrique.*

caliente siempre permanece joven, y aunque la llama vacile, ningún objeto del mundo vale lo que una llama.

Hugo afirma con Spencer que «el desarrollo futuro del bienestar universal es un fenómeno divinamente fatal» y se imagina, como poeta que es, «¡que este desarrollo está próximo!» (1). «Yo soy de los que piensan y esperan que se pueda suprimir la miseria», decía en la Asamblea legislativa. «Disminuir el peso de la *carga intelectual* aumentando la noción del fin universal, limitar la pobreza *sin limitar la riqueza*...; en una palabra, hacer que el aparato social produzca más claridad y más bienestar en beneficio de los que sufren y de los que ignoran, es la primera de las necesidades políticas» (2). Para esto, según él, hace falta: «1.º, democratizar la propiedad, no aboliéndola, sino universalizándola, de manera que todo ciudadano, sin excepción, sea propietario; 2.º, combinar la enseñanza gratuita y obligatoria con el crecimiento de la infancia y hacer que la ciencia sea base de la virilidad; desarrollar las inteligencias al mismo tiempo que se ocupan los brazos» (3).

Pero, para realizar este ideal, Hugo no tiene fe ni en el comunismo, ni en el nihilismo contemporáneo, una de cuyas fórmulas sorprendentes había puesto, desde 1862, en la boca del bandido Thénardier: «¡Se debería coger a la sociedad por las cuatro esquinas del mantel y arrojarlo todo por el aire! Es posible que se rompiese todo, pero por lo menos nadie tendría nada y eso íbamos ganando» (4).

---

(1) *Les Misérables*, t. VI, p. 14

(2) *Les Misérables*, t. VII, p. 422.

(3) *Les Misérables*.

(4) *Les Misérables*.

«El comunismo y la ley agraria creen resolver el problema de la distribución de las riquezas: Se engañan, dice Hugo; su reparto igual abole la emulación, y, por consiguiente, el trabajo. Es un reparto hecho por el carnicero, que mata lo que reparte» (1). Hugo admite, por otra parte, una especie de derecho moral al trabajo. El trabajo no puede ser una ley sin ser un derecho (2). «Es decir, que la ley social, al restringir la actividad de cada uno respecto del derecho de los demás, y al permitirle desarrollarse, no en el sentido de la depreciación, sino únicamente en el del trabajo personal, admite implícitamente la posibilidad universal de este trabajo; el deber de justicia supone así el poder de trabajar.» Pero, aun imaginándose que la sociedad futura reconocerá en una forma u otra el derecho al trabajo, Hugo confiesa que esta reforma es una de las «últimas y de las más delicadas de emprender». Agreguemos que la falta de trabajo, lejos de ser el factor esencial de la miseria, sólo entra en ella como un elemento mínimo, una décima parte próximamente; entre los auxiliados de todos los países, el diez por ciento lo son sólo por falta de trabajo. Es probable que el mejor medio de hacer posible el trabajo para todos es «hacerle libre en todas partes»; la iniciativa individual y la caridad privada harán lo demás (3).

---

(1) *Les Misérables*, t. VII.

(2) *Les Misérables*, t. VII, p. 420.

(3) Si se concede fe a estadísticas hechas simultáneamente en varios estados de Europa, la enfermedad y la vejez entran a razón de más de 60 por 100 en las causas de la miseria; parece, pues, que si se propusiere con bastante fuerza, sería posible hacer que disminuyese notablemente la miseria por el sistema del seguro contra las enfermedades y la vejez.

Las obras inéditas de Víctor Hugo contienen páginas dignas de Montesquieu sobre los efectos sociales del lujo y sobre el pueblo: «El lujo es una *necesidad de los grandes Estados y de las grandes civilizaciones*; sin embargo, hay horas en que *es preciso que el pueblo no lo vea*.» Cuando se enseña el lujo al pueblo en días de escasez y de miseria, su espíritu, *que es un espíritu de niño*, franquea en seguida una multitud de grados; no se dice que este lujo le hace vivir, que este lujo le es útil, que este lujo le es necesario; se dice que sufre y que allí hay gentes que gozan; se pregunta por qué todo esto no es suyo, examina todas estas cosas, no con su pobreza, que tiene necesidad de trabajo, y, por consiguiente, necesidad de los ricos, sino con su envidia. No creáis que va a deducir de todo: Y bien, esto va a darme semanas de salarios y días buenos. — No, quiere también, no el trabajo, no el salario, sino bienestar, placer, coches, caballos, lacayos, duquesas. *No es pan lo que quiere, es lujo*. Extiende la mano temblando hacia todas estas realidades resplandecientes que no serían más que sombras si las tocase. *El día en que la miseria de todos se apodere de la riqueza de algunos, sobreviene la noche; ya no hay nada, nada para nadie*. Esto está lleno de peligro. Cuando la muchedumbre mira a los ricos con estos ojos, *no son pensamientos, sino acontecimientos, lo que hay en todos los cerebros*. Víctor Hugo, tiene aquí el valor de mirar al peligro cara a cara: «Los ricos, escribe, están en cuestión en este siglo, como los nobles en el siglo pasado.» Y también tiene el valor de mostrar la vanidad de las reivindicaciones, de las cuales dice: no es la pobreza, sino «la envidia» quien las dicta, y la pobreza ataca a la riqueza,

sin comprender que, suprimida la riqueza, «ya no hay nada para nadie» (1).

En 1830, había tenido una idea muy justa sobre la necesidad de instruir al pueblo antes de darle el derecho de sufragio. «Los derechos políticos deben también evidentemente dormitar en el individuo hasta que el individuo sepa claramente lo que son derechos políticos, lo que esto significa y lo que se hace con ello. Para ejercer hay que comprender. En buena lógica, la inteligencia de la cosa debe siempre preceder a la acción sobre la cosa.» Y añadía: «Nunca se insistirá bastante sobre este punto (en 1830); hay que ilustrar al pueblo para poder constituirlo un día. Y es un deber sagrado para los gobiernos apresurarse a extender la luz en esas masas oscuras en que reposa el derecho definitivo. Todo tutor honrado apresura la emancipación de su pupilo... La Cámara debe ser el último escalón de una escala, cuyo primero es una escuela. Se imagina que toda brutalidad se funde al fuego suave de las buenas lecturas diarias.» *Humaniores litteræ*. «Hay que hacer que el pueblo estudie sus humanidades. No pidáis derechos para el pueblo mientras el pueblo pida cabezas» (2).

Después de los sucesos del *año terrible*, expresa de nuevo, elocuentemente, el derecho del individuo ante las masas:

Le droit est au-dessus de tout... (3).

---

(1) Obras inéditas de Víctor Hugo: *Choses vues*.

(2) V. Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, I vol. p. 127.

(3) El derecho está por encima de todo... Nadie puede distraer nada ni enajenar nada del porvenir común..... ¡El pueblo soberano de sí mismo y cada uno su propio rey!.....

Por otra parte, aun protestando así en nombre del derecho, no por eso deja de perdonar en nombre de la piedad.

Mais quoi, reproche-t-on à la mer qui s'écroule... (1).

Después de haber mostrado cómo:

Le peuple parfois devient impopulaire (2).

Añade este verso admirable:

Personne n'est méchant, et que de mal on fait! (3).

Para él, el remedio de las revoluciones no es la severi-

¡Cómo! ¡Poseer mi alma ese hombre que pasa! ¡Qué vergüenza!  
¡Mañana podrá, por un voto embrutecido, tomar, prostituir, ven-  
der mi libertad! ¡Jamás!.....

¿Quién se ha figurado que el primero que venga tiene derecho so-  
bre mi derecho? ¿Que tengo que tomar por yugo su bajeza y su ca-  
pricho por regla?.....

¡Que me viere obligado a convertirme en eslabón porque todos  
quieren convertirse en cadena!.....

Porque la ciencia es la primera que llega al hombre, y después  
viene la libertad. (\*)

(1) Pero qué, ¿se reprocha al mar que se desplome la ola, y sus  
millones de cabezas a la multitud? ¿Para qué sirve criticar sus erro-  
res, su camino, su vuelta hacia atrás a esa nube humana, a ese gran  
torbellino de los vivos, incapaz ¡ay! de ser inocente como de ser cul-  
pable? ¿Para qué? Aunque vago, oscuro, sin punto de apoyo, es  
útil.....

Todo germina y nada muere... En los fracasos del derecho, nada  
es desesperado (\*\*).

(2) A veces el pueblo se hace impopular.

(3) Nadie es malo y ¡cuánto mal se hace!

(\*) *L'année terrible.*

(\*\*) Prólogo de *L'année terrible.*

dad de la represión, sino la fraternidad arriba y la instrucción abajo.

Sans compter que toutes ces vengeances... (1).

Por desgracia, «hay siempre más miseria abajo que fraternidad arriba» (2).

Que leur font nos pitíés tardives?... (3).

*Pax urbis*, exclama Cicerón hablando del pueblo; *Mob!*, añade Burke indignado. Hugo les responde: «Turba, multitud, populacho, estas palabras se dicen pronto. Pero sea. ¿Qué importa? ¿Qué más me da que vayan descalzos? No saben leer, ¿los abandonaréis por eso? ¿Haréis de su miseria una maldición? ¿No puede penetrar la luz en estas masas? Insistamos en este grito: ¡Luz!, y obstinémonos en él. ¡Luz! ¡Luz!... Estos pies descalzos, estos brazos desnudos, estos harapos, estas ignorancias, estas abyecciones, estas tinieblas, se pueden emplear en la conquista del ideal... Esta vil arena que pisoteáis, echadla en el crisol, que se funda y que hierva y se convertirá en cristal es-

(1) ..... Sin contar con que todas estas venganzas hacen que el porvenir sea furioso de antemano.....

Flujo, reflujo. El sufrimiento y el odio son hermanos. Los oprimidos vuelven más tarde a hacerse opresores (\*).

(2) *Les Misérables*.

(3) ¿Para qué les sirven nuestras piedades tardías? ¡Oh, qué sombral! ¿Qué fuimos para ellos antes de esta hora sombría? ¿Hemos protegido a estas mujeres? ¿Hemos puesto sobre nuestras rodillas a estos niños temblorosos y desnudos? ¿Sabe trabajar uno y leer el otro? La ignorancia concluye por ser el delirio: ¿los hemos instruído, amado, finalmente, guiado, y no han tenido frío? ¿No han tenido hambre? (\*\*).

(\*) *L'année terrible*, págs. 255 a 259.

(\*\*) *L'année terrible*, págs. 248 y 251.

pléndido y gracias a él descubrirán los astros Galileo y Newton. «Hugo deduce de aquí que los dos primeros funcionarios del Estado son la nodriza y el maestro de escuela» (1). Está persuadido de que «la educación social bien llevada puede sacar de un alma, cualquiera que sea, la utilidad que contiene» (2). Un día, dice hablando de uno de sus héroes, veía gentes del país muy ocupadas en arrancar ortigas; miró el montón de plantas arrancadas y ya secas, y dijo: «Esto está muerto. Sin embargo, sería bueno si se supiera utilizarlo. Cuando la ortiga es joven, la hoja es una legumbre excelente; cuando se hace vieja tiene filamentos y fibras, como el cáñamo y el lino. La tela de ortiga vale lo que la tela de cáñamo. Por lo demás, es un excelente heno que se puede segar dos veces. ¿Y qué necesita la ortiga? Un poco de tierra, ningún cuidado, ningún cultivo. Con un poco de trabajo la ortiga sería útil; se la abandona y se hace perjudicial. Entonces se la mata. ¡Cuántos hombres se parecen a la ortiga!» Después de un silencio, añadió: «Amigos míos, acordaos de esto; no hay ni hierbas ni hombres malos. Lo único que hay es malos cultivadores» (3).

A pesar de su espíritu quimérico, Hugo tiene algunas ideas justas sobre la historia: «Los historiadores que escriben sólo por brillar, dice, quieren ver por todas partes crímenes y genios; necesitan gigantes, pero sus gigantes son como las jirafas, grandes por delante y pequeños por detrás. En general, es una ocupación entretenida buscar

---

(1) *Les Misérables*.

(2) *Les Misérables*.

(3) *Les Misérables*.



las verdaderas causas de los sucesos; nos asombramos completamente al ver el origen de un río; todavía me acuerdo de la alegría que experimenté en mi infancia al abarcar de un paso el Ródano...—Lo que me desagrada, decía una mujer, es que lo que yo veo será historia algún día.— Pues bien, lo que desagradaba a esta mujer es hoy historia, y esa historia vale lo que cualquier otra. ¿Qué se deduce de esto? Que los objetos aumentan en las imaginaciones de los hombres como las rocas en las nieblas, a medida que se alejan» (1).

Napoleón, por una parte, y la Revolución, por otra, eran dos tipos épicos, uno individual, el otro colectivo, que debían imponerse naturalmente a la imaginación de un poeta; pero estos dos tipos aumentaron en su cerebro a medida que aumentaba su mismo genio; y esta especie de crecimiento invencible ha terminado por producir imágenes gigantescas y deformes, fuera de toda realidad. Véanse, por ejemplo, el grito de *Viva el Emperador*, lanzado en *Los Miserables* hacia el cielo estrellado, y ciertas páginas del *Noventa y tres* sobre la Revolución. «Hay, decía Hipócrates, lo desconocido, lo misterioso, lo divino de las enfermedades, *quid divinum*.» Lo que él decía de las enfermedades, Hugo lo dice de las revoluciones (2). Cometió el error de creer en lo que la crítica inglesa ha llamado el *aspecto místico y sobrenatural* de la Revolución francesa. Como Michelet, estaba inclinado a adorar al pueblo; pero adorar no es adular, y no se puede confundir a un soña-

---

(1) *Littérature et philosophie mêlées*, págs. 80 y 81, primer volumen.

(2) *Littérature et philosophie mêlées*, primer volumen.

dor con un cortesano vulgar (1). Hugo dice de uno de sus héroes, M. Mabeuf, que los hábitos de su espíritu tenían el vaivén de un reloj de péndulo. Una vez que se le hubo dado cuerda por una ilusión, marchaba durante mucho tiempo, aun cuando hubiese desaparecido la ilusión. «Un reloj no se para en el mismo momento en que se le acaba la cuerda.» El pueblo se puede comparar enteramente con M. Mabeuf, y el mismo Hugo con el pueblo; ni unos ni otros han sabido detener a tiempo sus ilusiones. Sin embargo, cosa chocante, este partidario idólatra de la *Revolución* no ha sido nunca un revolucionario de hecho. «Suprimir está mal, dice. Hay que reformar y transformar» (2). «No llevemos la llama a donde basta la luz.»

«Es necesario que el bien sea inocente» (3).

Une minute peut blesser un siècle, hélas! (4).

Según Hugo, en nuestra sociedad la mujer y el niño

(1) M. Dupuy hace observar hasta qué punto se engañan los que ven en V. Hugo, un cortesano de la opinión. «¿Quién la adulaba en 1825: Víctor Hugo, cantor del altar y del trono, o Casimiro Delavigne, el poeta de las *Messéniennes*, o Beranger, cancionero del *Roi d'Yvetot*, el sacerdote burlón del *Dieu des bonnes gens*?» Más tarde el *Sun lacrymæ rerum*, esa especie de panegírico tierno que la muerte de Carlos X desterrado inspira al poeta de la consagración, iba precisamente en contra del sentimiento popular. Todavía más tarde, «¿es un sacrificio al gusto dominante de los franceses en 1852, difamar al régimen ante el cual se han prosternado? ¿Es una táctica de oportunistas, al día siguiente de la Commune de 1871, y en la más fuerte de las represalias, lanzar el llamamiento a la clemencia y abominar la ley del Talión?»

(2) *Les Misérables*.

(3) *Les Misérables*, t. v.

(4) Un minuto ¡ay! puede herir a un siglo (s).

(\*) *L'année terrible*, p. 304.

son los que más sufren. «El que sólo ha visto la miseria del hombre no ha visto nada, hay que ver la miseria de la mujer; el que sólo ha visto la miseria de la mujer no ha visto nada, hay que ver la miseria del niño.» Se dice que la esclavitud ha desaparecido de la civilización europea; «es un error, responde Hugo, existe todavía; pero ya no pesa más que sobre la mujer y se llama prostitución». Quien haya visto los bajorrelieves de Reims se acordará de la hinchazón del labio inferior de las vírgenes prudentes al mirar a las vírgenes locas. «Este antiguo desprecio de las vestales para las ambubayas, dice Hugo, es uno de los más profundos instintos de la dignidad femenina...» (1). Cuando habla de la atrevida hija de las calles, Eponina: «Bajo este atrevimiento, dice, se descubría no sé qué de oprimido, de inquieto y de humillado. El descaro es una vergüenza» (2).

Con pocas excepciones, todas las heroínas de Víctor Hugo están pintadas en estas líneas: «Tenía en toda su persona la bondad y la dulzura...; por trabajo, dejarse vivir; por talento, algunas canciones; por ciencia, la belleza; por espíritu, la inocencia; por corazón, la ignorancia... La habían criado más bien para ser flor que para ser mujer» (3). Por otra parte, Hugo ha comprendido y expresado admirablemente una de las funciones de la mujer: «Aquí abajo, lo bonito es lo necesario. Pocas funciones hay en la tierra tan importantes como ésta: ser agradable... Tener una sonrisa que, sin saber cómo, disminuye

---

(1) *Les Misérables*.

(2) *Les Misérables*, t. VI, p. 107.

(3) *Les travailleurs de la mer*.

el peso de la cadena enorme que arrastran en común todos los vivos, ¿qué queréis que os diga?, es divino.» Hay también pinturas admirables del sacrificio femenino, del sacrificio de todos los días:

«Ser ciego y ser amado es, en efecto, en esta tierra, donde nada está completo, una de las formas más extraordinariamente exquisitas de la felicidad. Tener continuamente a nuestro lado una mujer, una hija, una hermana, un ser agradable, que está allí porque no puede prescindir de nosotros; saber que somos indispensables a quien nos es necesario; poder medir incesantemente su afecto por la cantidad de presencia que nos da y decirse: «cuando me consagra todo su tiempo es porque yo tengo todo su corazón»; ver el pensamiento a falta de su cara, comprobar la fidelidad de un ser en el eclipse del mundo; percibir el rozamiento de su vestido, como un aleteo; oírle ir y venir, salir, volver a entrar, hablar, cantar, y pensar que somos el centro de estos pasos, de estas palabras, de este canto; manifestar a cada minuto nuestra propia atracción; sentirse tanto más poderoso cuanto más débil se está... Pocas felicidades hay que iguallen a esta. La suprema felicidad de la vida es la convicción de que somos amados a pesar de nosotros mismos; esta convicción la tiene el ciego... No es perder la luz el tener amor. ¡Y qué amor! Un amor compuesto enteramente de virtud. No hay ceguera donde hay seguridad. El alma busca a tientas al alma y la encuentra. Este alma encontrada y probada es una mujer. Una mano os sostiene, es la suya; una boca roza vuestra frente, es la suya; oís una respiración cerca de vosotros, es ella. Tener todo lo de ella, desde su culto hasta su piedad, no verse nunca abandonado, tener esta dulce debili-

dad que os auxilia, apoyarse en esta caña incommovible, tocar con las manos la providencia y poder cogerla en sus brazos: ¡Dios palpable, qué encanto!... Y mil pequeños cuidados. Nadas que son enormes en este vacío. Los acentos más inefables de la voz femenina empleados en arrullaros, y que para vosotros suplen al universo desvanecido. Nos acarician con el alma. No vemos nada, pero sentimos que nos adoran...» (1).

Más de una fina observación mézclase con muchas divagaciones que se le han reprochado tantas veces: «El primer síntoma del amor verdadero en un joven es la timidez; en una joven el atrevimiento.» Una solterona, en su opinión, puede muy bien realizar el ideal de lo que expresa la palabra *respectable*; «pero parece que es necesario que una mujer sea madre para que sea venerable» (2).

Víctor Hugo ha sido uno de los primeros en llamar la atención sobre los vicios de nuestro régimen penitenciario actual, y en hacer ver que las prisiones, tal como están organizadas, constituyen verdaderas escuelas. «¿Qué nombre dan los malhechores a la prisión? El *colegio*. De esta palabra puede salir todo un sistema penitenciario» (3). ¡Es un hombre que cae al mar! El navío no se detiene; este navío tiene un camino que se ve obligado a seguir, y pasa. El hombre desaparece, después vuelve a aparecer; se sumerge y vuelve a la superficie; su miserable cabeza no es ya más que un punto en la enormidad

---

(1) *Les Misérables*.

(2) *Les Misérables*, t. VII, p. 184.

(3) *Les Misérables*, VII, p. 403.

de las olas. Lanza gritos desesperados en las profundidades. «¡Qué espectro es esa vela que se va! La mira... La vela se aleja, palidece, disminuye. El estaba allí hacia un momento, formaba parte de la tripulación, iba y venía por el puente con los otros... Ahora, ¿qué ha pasado? Ha resbalado, ha caído y se acabó... ¡Oh marcha implacable de las sociedades humanas! ¡Pérdidas de hombres o de almas por el camino! ¡Océano donde cae todo lo que suelta la ley!... ¡Oh muerte moral!...» Víctor Hugo no quiere consentir en esta muerte, en esta especie de condenación social. No concede a la ley humana «no sé qué poder de hacer, o si se quiere, de descubrir demonios».

Se ha comparado a Hugo con una fuerza de la naturaleza, a causa de su potencia de imaginación; pero más bien era una fuerza de la humanidad. Si hubiese podido tener, sin perjuicio para su misma imaginación, una educación científica más completa y más razón política, hubiese realizado el tipo de la más alta poesía; aquella en que todas las ideas metafísicas, religiosas, morales y sociales toman vida y se mueven ante la vista, hablan, al mismo tiempo, al oído y al corazón. La misión social de la poesía tiene este valor. Las cualidades y los defectos de Víctor Hugo son, en nuestra opinión, una brillante demostración de ello. Sin buscar un fin exterior, sin pretender la utilidad propiamente dicha, la gran poesía no podría, sin embargo, ser indiferente al *fondo* de las ideas y de los sentimientos, no podría ser una *forma* pura; debe ser la unión indivisible del fondo y de la forma en una belleza que es al mismo tiempo verdad. Cuando lo consigue, ha alcanzado con esto su misión moral y social; se ha convertido en una de las más altas manifestaciones de la sociabi-

lidad en el mundo espiritual y una de las principales fuerzas que aseguran el progreso humano. El verdadero poeta, ha dicho Ronsard, debe estar «enamorado del porvenir». Hay genios que nos detienen al paso, porque resumen los tiempos, porque hasta tienen palabras de eternidad: *¿Ad quem ibimus?*, decía Juan a Jesús, *verba vitæ æternæ habes.*







## CAPÍTULO IV

LA INTRODUCCIÓN DE LAS IDEAS FILOSÓFICAS Y SOCIALES  
EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA (*Continuación*).  
LOS SUCESORES DE VÍCTOR HUGO

I. Sully-Prudhomme.—II. Leconte de Lisle.—III. Coppée.—IV. Madame Ackermann.—V. Una parodia de la poesía filosófica: *les Blasphèmes*.

### I

Conocido es el pasaje del *Fedon*, en que Sócrates cuenta que, habiéndole prescrito Apolo que se entregase a la poesía, piensa que para ser verdaderamente poeta, había que hacer *mitos*, no sólo *discursos*, ποιεῖν μύθους, ἀλλ'ὀ λόγους.» El verdadero poeta es, en efecto, como se ha dicho con razón, un creador de *mitos*; es decir, que representa en la imaginación actos y hechos en una forma sensible, y que traduce así en actos y en imágenes aun las ideas. El mito es el germen común de la religión, de la poesía y del lenguaje; si toda la palabra es en el fondo una imagen, toda frase es en el fondo un mito completo, es decir, la historia ficticia de las palabras puestas en acción. La lengua es, a su vez, el germen de la sociedad entre los

espíritus. Pero hay palabras que hoy no son ya más que fragmentos de imágenes y de sentimientos, restos muertos, polvo del mito, casi signos algebraicos; hay, por el contrario, palabras que son imágenes completas; hay frases y versos que ofrecen la armonía y la coordinación de una escena viva que se desarrolla ante nuestra vista. El poeta se reconoce en que da a las palabras vida y color, en que las asocia para hacer el desarrollo de un mito; el poeta es, según la palabra de Platón, *μυθολογικός*; por lo tanto, se ha colocado con buen derecho en primera fila, entre las dotes del poeta, la *potencia mitológica* (1). El pensamiento poético debe encarnarse en la palabra imagen, que es su *verbo*.

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant... (2).

La palabra, el término, tipo que no se sabe de dónde ha venido, tiene la fuerza de lo invisible, el aspecto de lo desconocido:

De quelque mot profond tout homme est le disciple (3).

Sañadoras, tristes, alegres, amargas; siniestras, dulces, las palabras son «los transeuntes misteriosos del alma».

Chacun d'eux du cerveau garde une région...; (4).

(1) M. Renouvier, *Critique religieuse* (Julio, 1880, p. 191).

(2) Porque la palabra, sabedlo, es un ser vivo; la mano del pensador vibra y tiembla al escribirla.

(3) Todo hombre es discípulo de alguna palabra profunda.

(4) Cada uno de ellos guarda una región del cerebro; ¿por qué? porque la palabra se llama Legión.....  
Nemrod dice: «¡Guerra!» entonces, desde el Ganges al Iliso reluce el hierro y corre la sangre. «¡Amaos!» dijo Jesús. Y esta palabra brilla para siempre.....

Pero el verdadero *verbo* no es una forma adaptada al pensamiento, es el pensamiento que se comunica a los demás por una prolongación simpática. El mejor de nuestros poetas filósofos, Sully-Prudhomme, nos dice: «El verso es la forma más apta para consagrar lo que el escritor le confía, y creo que se le pueden confiar, además de todos los sentimientos, casi todas las ideas.» Sin embargo, con una condición, y es que el verso no sea nunca un vestido hecho a la medida de ideas concebidas al principio de una manera abstracta. El mismo Sully-Prudhomme va a darnos ejemplos de la poesía filosófica más bella y también de la más mediana, de la que es espontánea y de la que es un trabajo de *poner en verso*.

Para Víctor Hugo, el genio lírico por esencia, de inspiración siempre amplia, si no siempre medida, las cosas tomaban vida y alma; creía oírlas sucesivamente, o más bien todas juntas, y ha hecho de su obra un coro inmenso, tan poderoso, que a veces ensordece, del cual se desprende, como una voz de bronce resonante y profética, la voz misma de la naturaleza, tal como ha resonado en el corazón del poeta. Sully-Prudhomme no es ya el lírico deslumbrado, que intenta abrazar todo el exterior con su mirada ampliada; son los ojos semicerrados de la reflexión sobre sí mismo, la visión interior, pero que, sin embargo, se ensancha poco a poco «hasta las estrellas»:

---

En los cielos, en las flores, en el hombre rejuvenecido, como el resplandor de amor de lo infinito.

.....  
 Porque la palabra es el verbo y el verbo es Dios (\*).

(\*) *Les Contemplations*.

Tout m'attire à la fois et d'un attrait pareil... (1).

Sully-Proudhomme nos ofrece, sin darse cuenta de ello, la definición de su naturaleza propia de poeta en dos de sus más bonitos versos:

On a dans l'ame une tendresse  
Ou tremblent toutes les douleurs (2).

Lágrimas y perlas reunidas han brotado, en efecto, del corazón sus mejores inspiraciones, las que se han traducido en trozos tales como *les Yeux*:

Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux... (3).

La característica de Sully-Prudhomme es esta elevación constante de sentimientos.

A ella une una conciencia escrupulosa hasta ser tímida, de tal modo, que ha concluido por hacer tímido el pensamiento del poeta; verdaderamente tímido, porque a

(1) Todo me atrae a la vez y con una atracción semejante: lo verdadero por sus resplandores, lo desconocido por sus velos; una línea de oro temblorosa une a mi corazón con el sol y largos hilos sedosos le unen con las estrellas (\*).

(2) Se tiene en el alma una ternura donde tiemblan todos los dolores (\*\*).

(3) Azules o negros, todos queridos, todos hermosos, han visto la aurora ojos sin número; duermen en el fondo de las tumbas y el sol se levanta todavía. Las noches, más dulces que los días, han encantado ojos sin número; las estrellas brillan siempre y los ojos se han llenado de sombra. ¡Oh!, no es posible, no, que hayan perdido la mirada! Se han vuelto hacia alguna parte, hacia lo que se llama lo invisible y, lo mismo que los astros declinantes, nos abandonan; pero permanecen en el cielo, esas pupilas tienen sus ocasos, pero no es cierto que mueran: azules o negros, todos amados, todos hermosos, abiertos a alguna aurora inmensa, al otro lado de las tumbas, los ojos que se cierran ven todavía.

(\*) *Les Chaînes.*

(\*\*) *Rosées.*

veces no se atreve a dirigirse hacia adelante más bien que hacia atrás; para buscar la felicidad, para buscar el ideal, se detiene dudoso entre el pasado lejano — quizá no comprendido — y el porvenir indeterminado; en el uno se olvida, y se pierde en el otro de buena gana, para buscar «la estrella suprema».

De celle qu'on n'aperçoit pas (1).

Mientras espera, el poeta sueña en el presente y sueña con un mundo mejor. Mejor, no en cuanto a la cantidad de promesas y de emociones que realizarían lo que no se ve en este mundo, no: mejor, para Sully-Prudhomme, significa no tanto cambiar como permanecer: sueña con la inmovilidad para lo que huye, la cristalización de lo que pasa, la eternidad, finalmente, para todo lo que ha encontrado bueno y grande en el corazón del hombre.

S'asseoir toux deux au bord du flot qui passe... (2).

(1) La que no se ve, pero cuya luz viaja y debe venir hasta aquí abajo, a encantar la vista de otra edad. Cuando resplandezca esta estrella, un día la más hermosa y la más lejana, decidla que tuvo mi amor, ¡oh últimos de la raza humana!

(2) Sentarnos los dos al borde de la ola que pasa, verla pasar; si se desliza una nube en el espacio, verla deslizarse las dos; si humea en el horizonte el techo de una choza, verla humear; si en los alrededores perfuma alguna flor, perfumarse con ella; si tienta algún fruto que prueban las abejas, probarlo; si algún pájaro canta en los bosques que le escuchan, escucharlo... Oír murmurar el agua que murmura al pie del sauce, no sentir que dura el tiempo mientras dura este ensueño; pero empleando sólo la pasión profunda en adorarla. Sin ninguna preocupación por las querellas del mundo, ignorarlas; y solos, felices sin cansarse ante todo lo que cansa, sentir el amor, no pasar ante todo lo que pasa (\*).

Ici bas tous les lilas meurent... (3)

(3) Aquí abajo todas las lilas mueren, todos los cantos de los

(\*) *Au bord de L'eau.*—Véase también *Ici-bas*.

En cuanto a él, desde esta vida quiere realizar su sueño; hará que el pasado sea un eterno presente por la fuerza del recuerdo, y se declara dispuesto a decir a la amada, cuyos cabellos hubieran encanecido, cuyos ojos se hubieran amortiguado por los años:

Je vous chéris toujours... (1).

Como todo lo que viene del alma, la poesía de las *Es-tancias* y de las *Vanas ternuras* es un poco triste, muy dulce, llena de matices, y, por decirlo así, velada al modo de un paisaje en día de niebla; verdad que es niebla ligera, en que se ve filtrarse por todas partes la luz de los grandes cielos claros. El rayo deslumbrador, que a veces hace daño a los ojos, recto y duro como una flecha, no desgarrar en ninguna parte esa bruma del pensamiento flotante. El ensueño del «soñador» y del «vidente» puede tener forma y fuerza, pero el simple desvarío no es el ala de las grandes alturas. Sully-Prudhomme es incomparable en las composiciones cortas, exquisitas, en cambio, y si la expresión constituye su medida, no por eso el pensamiento deja de ser de una delicadeza menos rara que la forma que le sirve de marco; a veces aún su sutileza se hace de tal modo que llega a no ser sensible más que a la manera

---

pájaros son cortos; yo sueño con los veranos que duran siempre..... Aquí abajo los labios rozan sin dejar nada de su terciopelo; yo sueño con los besos que duran siempre..... Aquí abajo todos los hombres lloran sus amistades o sus amores; yo sueño con las parejas que duran siempre.....

(1) Te quiero siempre.....

Vengo a traerte tu juventud rubia. Todo el oro de tus cabellos se ha quedado en mi corazón. ¡Y aquí están tus quince años en la hue-lla profunda de mi primer amor, paciente y vencedor!

de un soplo, y sólo visible como «la ligera carga del «ala fresca de las mariposas blancas» con la cual se complace en comparar sus versos el poeta. Pero la sutileza puede ser disolvente; afirmar en exceso es, con frecuencia, desatar el haz de sarmientos de la fábula; es destruir en su germen los grandes entusiasmos, que son lo único que da la audacia y el impulso de los largos poemas.

Y, sin embargo, a Sully-Prudhomme le cabrá el honor de haberlos intentado. *La Justicia, La Felicidad*, las dos más altas aspiraciones del alma humana, y por las cuales no parece preocuparse lo más mínimo la naturaleza, es lo que ha cantado — y a veces *estudiado* — demasiado en verso. El cuidado que tiene siempre el poeta de manifestar su pensamiento con absoluta exactitud, lo que precisamente comunica a tantas de sus composiciones la emoción y la belleza de lo verdadero, se vuelve ¡ay! contra él mismo en las horas de inspiración dudosa, cuando se arriesga a poner en verso, a veces en sonetos (y con un rigor que sólo se puede comparar a la sinceridad de donde proviene) disertaciones científicas y definiciones técnicas. No hay nada igual a la ingeniosidad, a la habilidad, a la conciencia desplegadas en este trabajo, en que palabras e ideas concluyen por disponerse como en un mosaico muy complicado. Con la más perfecta ingenuidad, el poeta intenta que entren en su arte, además del espíritu, la letra de todas las cosas, olvidando que no es más natural decirlo todo en verso que cantarlo todo. La nota musical no es más que la prolongación de las vibraciones de la voz conmovida, y sólo encuentra su razón en la emoción misma. El verso no puede dar su forma y su ritmo al pensamiento más que cuando éste vibra y canta. Lo propio del pensa-

miento verdaderamente poético es, en cierto modo, hacer que se desborde el verso, cuya medida sólo parece que se le ha impuesto para limitar en ella lo único que puede serlo: la forma, no el fondo. En cuanto a la definición científica que puede caber entera en las doce sílabas de un alejandrino, es un verdadero contrasentido en la poesía; ¿para qué dar una regla a lo que es la regla misma? Las grandes ideas y los versos hermosos abundan; y, sin embargo, aun en las páginas más alabadas se nota demasiado el trabajo de paciencia. Compárense con *Ibo* los siguientes versos, que se han citado con frecuencia entre los más notables, y se comprenderá que «la meditación poética», a pesar de sus altas cualidades, siempre es inferior a la inspiración profética.

La nature nous dit: «Je suis la raison même»... (1).

---

(1) La naturaleza nos dice: «Yo soy la razón misma, y cierro los oídos a los deseos insensatos; el Universo, sabedlo, ya se le odie o se le ame, oculta un acuerdo profundo de los destinos balanceados. Persigue un fin que contiene su pasado, que retrocede siempre sin dejarle jamás; sin origen y sin término, no ha sido joven y no puede envejecer. Se realiza solo, artista, obra y modelo; no es ni pequeño, ni malo, ni grande, ni bueno. Porque su talla no tiene medida fuera de ella, y su necesidad no supone ninguna dote..... No acepto de ti ni votos ni sacrificios, hombre; no insultes mis leyes con una oración. No esperes de mis decretos ni favores ni caprichos. ¡Pon tu confianza sólo en mi razón!... Sí, naturaleza, mi apoyo, mi asilo aquí abajo es tu razón fija, que pone todo en su lugar; creo en ella y ningún creyente más firme, ni más dócil, se extendió nunca bajo el carro de su dios..... Ignorando tus motivos, juzgamos por los nuestros; quien nos perdona es justo y quien nos perjudica, criminal. Para ti, que haces que cada ser sirva a todos los demás, nada es bueno ni malo, todo es racional..... Sin medir nunca por mi fortuna ínfima el bien ni el mal, iré tranquilo por mi estrecho sendero, y dedico, átomo en el abismo, mi humilde parte de fuerza a tu obra maestra entera.



Preferimos, en *La Dicha*, este cuadro entusiasta de la filosofía griega, donde parece notarse el gran soplo de los Heráclitos, de los Empédocles, de los Parménides:

Par-dessus tout, la Grèce aimait la vérité!... (1).

Y hubiera tenido que continuar de la misma manera y hacer pasar ante nuestra vista los sistemas vivos, como ideas que se han convertido en almas. Por desgracia, en lugar de este lirismo filosófico, encontramos en seguida un resumen abstracto de toda la historia de la filosofía en versos mnemotécnicos:

---

(1) ¡Por encima de todo, la Grecia amaba la verdad! Mileto, Samos, Elea, habitantes de las playas, vuestros poetas son puros como la onda y vuestros sabios son profundos como ella, y su temeridad abrió sobre lo desconocido luminosos pasajes. Entraban deslumbrados en la gran naturaleza, con fervor, sin elección, sin arte; su primer sueño erraba maravillado, como la mano que se sumerge en los tesoros confusos enterrados por el avaro. ¿Qué es el universo? Vive: ¿cuál es su alma? ¿Cuál es su elemento? ¿El agua, el soplo o la llama? En ello, Thales pierde sus días, Heráclito palidece, Demócrito, riéndose, ha triturado la materia; entrega a dos amores este inmenso polvo y el reposo nace de un eterno conflicto. Ferécides ha exclamado: «No soy una sombra, yo siento ser en mí para una eternidad», y Pitágoras, instruido en los secretos del número, recompone el mundo triplicando la unidad, el zodiaco enorme muge en sus oídos.

.....

Estos investigadores eran grandes; se arrojaban sin temor a través de la noche sin guía ni sendero; como ignoraban la plegaria, usaban la violencia y, apretando a lo desconocido con un abrazo soberbio, para pensar dignamente lo abarcaban todo entero. Dedicaban su genio a esta obra ilusoria; fiándose sólo en sí mismos, no podían creer que teniendo inteligencia debiesen mirar.....

¡Oh, gran Zenón, patrón de estos héroes sin número, puestos de codos ante la muerte, como el que se sienta a la sombra y que ofrecían sólo al deber su púdica amistad, también fuiste el maestro del divino Marco Aurelio, cuya dulzura triste y sobrenatural estaba compuesto a la vez de fuerza y de piedad!

Anselme, ta foi tremble et ta raison l'assiste... (1).

La poesía filosófica y científica, para tener el influjo moral y social que de derecho le pertenece y que hubiera podido darle un Víctor Hugo, debe vivir, ver y sentir tanto como la poesía religiosa. Aún en el *Zenith*, al lado de cosas admirables, hay demasiadas cosas puestas en verso, aunque en versos muy hermosos:

Nous savons que le mur de la prison recule... (2).

Ahora he aquí la verdadera inspiración poética y filosófica reunidas:

(1) Anselmo, tu fe tiembla y tu razón la asiste; en tu Dios se concibe toda perfección; su existencia es una, luego tiene que existir; concebírle perfecto es exigir que exista.

.....  
 Los tipos eternos de las formas efímeras que había visto resplandecer Platón en lo absoluto ¿son reales? Un género ¿es un sér, es un nombre? Los géneros ¿no son más que antiguas quimeras? ¿O el mundo sin ellos no es más que un vano caos? ¡Estos debates tienen largos y sonoros ecos!

(2) Sabemos que el muro de la prisión retrocede; que el pie puede franquear las columnas de Hércules, pero que al franquearlas vuelve a ellas en seguida; que el mar se redondea bajo el curso de las velas; que, barrenando los infiernos, se vuelven a ver las estrellas; que en el universo todo cae, y que por tanto nada está alto. Sabemos que la tierra no tiene pilares ni cúpula, que el infinito la hace igual al átomo más miserable; que el espacio es un vacío abierto por todos lados, abismo de donde se surge sin ver por donde se entra, cuyo límite huye de nosotros y cuyo centro nos sigue, habitación de todo, sin fealdades ni bellezas.....

.....  
 Suben, acechando *la escala donde se mide la audacia del viaje por la oscilación del mercurio*.....

.....  
 Pero la tierra basta para sostener *la base de un triángulo en que el álgebra ha sobrepasado al éxtasis*.....

Car de sa vie a tous léguer l'œuvre et l'exemple... (1).

Estos versos recuerdan los versos-fórmulas que abundan en Hugo, y en que la fórmula misma constituye la imagen. Otro tanto se puede decir de los siguientes:

Emu, je ne sais rien de la cause émouvante... (2).

En las *Danaïdes*, nada más poético y más filosófico al mismo tiempo, que el cuadro de la joven Esperanza: «Hermanas mías, ¡si volviésemos a empezar!...»

A los poetas o a los filósofos que creen que todo está agotado en materia de sentimientos y de ideas inspiradoras, se puede decir, con Sully-Prudhomme:

Vous n'avez pas sondé tout l'océan de l'âme... (3).

Esta sorpresa, feliz y dulce, es la que se experimenta al leer los poetas que han pensado y sentido a la vez.

(1) Porque dejar a todos la obra y el ejemplo de su vida es volverla a vivir en ellos más profunda y más amplia, es durar en la especie, en todo tiempo, en todo lugar. Es concluir de existir en el aire en que suena la hora, bajo el fantasma estrecho que limita a la persona, ¡pero para comenzar a ser a la manera de un Dios! *La eternidad del sabio está en las leyes que encuentra*. La delicia eterna que experimenta el poeta es una tarde de duración en el corazón de los enamorados.

(2) Conmoverlo, no sé nada de la causa que me conmueve. Es a mí mismo, deslumbrado, a quien he llamado el cielo, y no sé bien lo que tengo de real.

.....  
 He querido amar a todo y soy desgraciado porque he multiplicado las causas de mis tormentos. Existe un azul por el cual muero porque está en mis pupilas.

(3) No habéis sondeado todo el océano del alma, ¡oh vosotros que pretendéis contar sus olas!... ¿Quién de vosotros ha tanteado todos los rincones del abismo para decir: «Ya está hecho, el hombre nos es conocido; conocemos su dolor y su pensamiento íntimo, y, para nosotros los extenuados, todo su sér está en descubierto» ¡Ah!, no os lisonjeéis, podría sorprenderos.....

Tous les corps offrent des contours... (1).

«La forma que conmueve», esto es lo que el verdadero poeta, el poeta creador, debe encontrar también, y lo que ha encontrado muchas veces Sully-Prudhomme; si «la pequeña línea de la boca hace los grandes amores», es porque ella es la expresión espontánea del alma, sin estudio y sin esfuerzo; así es también la poesía, en que el pensamiento mismo no hace más que prolongarse y hacerse visible en las líneas y las formas de los versos: ella sólo constituye los grandes amores.

## II

En Leconte de Lisle apenas se encuentra el sentimiento y la emoción de Sully-Prudhomme. Aquél está ligado, por muchos conceptos, a la pléyade de poetas que, siguiendo la escuela de los Teófilo Gautier, se proponen ser impecables y se vanaglorían de ser insensibles, por lo ocupados que están en pulimentar friamente y en perfeccionar versos de forma acabada. La poesía puramente formal se parece a las estalactitas de las grutas que cuelgan como lianas de piedra, guirnaldas delicadas y finas, pero inanimadas; en vano se busca en ellas la fluidez de la vida; sólo está en las gotas de agua que caen y lloran; no en esas flores petrificadas e impasibles. Por algunos instantes gusta la media luz de la gruta; se admiran el capricho de las formas y el juego de los rayos de luz, pero en seguida se siente uno helado; se aspira al aire libre y

---

(1) Todos los cuerpos ofrecen contornos. Pero ¿de dónde proviene la forma que toca? ¿Cómo haces tú los grandes amores, pequeña línea de la boca?

caliente de los campos que fecunda el sol; las verdaderas flores son las que viven, se abren y aman.

Leconte de Lisle, como Hugo, es un «mitólogo»; pero en lugar de *crear* mitos, se contenta muy a menudo con poner en verso todas las mitologías, ya la de Grecia, ya la de Oriente y de la India brahamánica, ya la del Norte finlandés y escandinavo, o la de la Edad Media católica y musulmana. Había en esta nueva *Leyenda de los siglos* un concepto de verdadero interés filosófico y aun social, puesto que se trataba de hacer revivir — en sus pensamientos íntimos sobre el mundo y sobre los dioses— los tipos más variados de las sociedades humanas. Pero, a fuerza de «panteísmo» y de «objetividad», el poeta ha concluido por perder la dote de emoción simpática que constituye el fondo mismo de la poesía. En este camino se llega a lo que se podría llamar la literatura glacial. La simpatía de Leconte de Lisle no es más que la de la inteligencia, que baña todo con su misma luz inmóvil y serena. De los griegos ha tomado el concepto de una especie de mundo de las *formas* y de las *ideas*, que es el mundo mismo del arte; al excluir la pasión y la emoción humanas se diría que ve todas las cosas, como Espinosa, bajo el aspecto de la eternidad. Ha querido transportar el arte estatuario a la poesía. La suya tiene la pureza de líneas y la inmóvil majestad de aquél; sus estrofas parecen destacarse sobre un fondo que nada conmueve; así la luz hace resaltar la blancura dura y lisa del mármol.

Este culto de las formas, por el cual se aproxima a la Grecia, no excluye una especie de desdén profundo y final por un mundo que, por lo mismo que sólo tiene de interesante estas formas en que se mira la inteligencia, no es,

en suma, más que un mundo de apariencias y de ilusiones. El pensamiento griego viene así a unirse al pensamiento indio. El arte es una especie de Nirvana anticipado: con un completo desprendimiento de todo deseo, como de todo remordimiento, el poeta, que es también un sabio, contempla el mundo de las leyes y de los tipos, envolviendo con su inmutabilidad la agitación de los fenómenos, y prueba de antemano el reposo de la nada divina, que nos «embalsamará de olvido» (1).

Et ce será la Nuit aveugle, la grande Ombre... (2).

Cuando las tres Nornas, sentadas sobre las raíces del fresno Iggrasill, símbolo del mundo, elevan sus voces sucesivamente, la primera canta el pasado, porque es la vieja Urda, «el eterno recuerdo»; la segunda canta el presente solemne, el día feliz y fecundo en que ha nacido el justo:

Ce fruit sacré, désir de siècles, vient d'éclorre... (3).

Pero la tercera Norna, cuya mirada penetra el porvenir, responde:

Hélas! rien d'éternel ne fleurit sous les cieux... (4).

El justo ha nacido, el justo morirá. El hombre, cuyo corazón es el único que ha concebido la justicia, desapare-

(1) Néférou-Ra.

(2) Y la noche ciega, la gran sombra, informe en su vacío y en su esterilidad, será el abismo pacífico donde yace la vanidad de lo que fué el tiempo, el espacio y el número.

(3) Ese fruto sagrado, deseo de los siglos, acaba de brotar.

.....  
Está dicho todo, todo está bien. Los siglos fatídicos han cumplido hasta el fin sus promesas antiguas.

(4) ¡Ay! nada eterno florece bajo los cielos, no hay nada de inmutable donde palpita la vida. El dolor fué domado, pero no satisfecho.

cerá, y la tierra desaparecerá a su vez, y el cielo entero, con sus estrellas, se hundirá en la noche eterna.

Voilà ce que j'ai vu par delà les anneés... (1).

Luis Ménard, poeta distinguido también, para disculpar a su amigo del reproche de frialdad, cita la composición de los *Espectros* como ejemplo «de emoción profunda y contenida». Estos espectros son los de tres mujeres amadas, que son tres remordimientos. El poeta los describe de una manera quizá demasiado romántica, como en los buenos tiempos de Hugo y de Nodier.

Trois spectres familiers hantent mes heures sombres... (2).

(1) Estó es lo que he visto a través de los años, yo, Skulda, cuya mano graba los destinos y mi palabra es verdadera. Y ahora ¡oh días! marchad, llevad a cabo vuestra rápida carrera. En la alegría o en el llanto, subid, rumores supremos, risas de los dioses felices, canciones, suspiros, blasfemias. ¡Oh soplos de la vida inmensa, oh ruidos sagrados, apresuraos; está próxima la hora en que os extinguiréis!

(2) Tres espectros familiares agobian mis horas sombrías. Sin cesar, siempre, perpetuamente, atraviesan las sombras del sueño de mi vida. Los miro con angustia y temblor. Se suceden, mudos, como conviene a las almas, y mi corazón se contrae y sangra al nombrarlos. Esos ojos magnéticos, más agudos que filos, me hieren fibra a fibra y se filtran en mi carne; la medula de mis huesos se hiela con sus tristes llamas. En esos labios sin voz estalla una risa amarga, me arrastran, entre las zarzas y los escombros, muy lejos, bajo un cielo de invierno pesado y descolorido. Tres espectros familiares visitan mis horas sombrías .....  
 ¡Allí están los tres espectros clavando sus pupilas; vuelvo a ver el sol de los paraísos perdidos! La esperanza sagrada agita las alas cantando, y vosotros, versos que estimulaban mis deseos desenfrenados, almas queridas, hablad; ¡os he querido tanto! ¡No me devolveréis los bienes que se me deben! ¡En nombre de este amor que os encantó, haced que vuestros hermosos ojos resplandezcan como en otro tiempo, extended sobre mi corazón vuestras trenzas perfumadas! Pero mientras la noche lúgubre abraza los cielos, de pie, destacándose de estas brumas mortales, están delante de mí, blancos y silenciosos. Allí están los tres espectros que clavan sus pupilas.....

Otras composiciones, tomadas de la leyenda o de la historia, son verdadera y francamente impasibles; pero creemos que este género de poesía sabia, que puede interesar a los aficionados y a los eruditos (a los que conocen la ortografía de Qain), no ejercerá nunca en una sociedad el influjo que debe ejercer la poesía grande. Las que preferimos a todas las demás composiciones, son aquellas en que Leconte de Lisle, como a pesar suyo, siente y se conmueve, en lugar de reflejar todas las cosas como un espejo. Bajo su serenidad habitual se adivina entonces un sentimiento pesimista, que a veces se eleva hasta un comienzo de indignación ante las miserias de este mundo, y sobre todo ante las miserias del hombre: Caín se convierte para él en el símbolo de la humanidad; el Dios que le ha hecho para el mal es el verdadero autor del mal, lo mismo que del dolor; él es el verdadero asesino de Abel. Y en el seno mismo del hombre es donde nacerá la idea de la justicia, y esta idea destronará a la de Dios, el ser que se pretende que es perfecto y bueno y cuya obra es imperfecta y mala. No deja de haber elocuencia en estos versos, en que Caín refiere cómo ha nacido, cómo al salir del Edén, internándose en la soledad escabrosa, le dió a luz Eva:

Mourante, échevelée, elle succombe enfin... (1).

---

(1) Moribunda, desmelenada, sucumbe finalmente; con un grito de horror da a luz sobre las zarzas a tu víctima, Jehová; al que fué Caín. ¡Oh noche!, desgarrones inflamados de la nube, cedros desarraigados, torrentes, vientos ahulladores, ¡oh lamentos de mi padre, oh dolores, oh remordimientos!: vosotros habéis acogido mi llegada y mi madre ha quemado mis labios con su llanto. Recibiendo con su leche el terror que la trastorna, yaciendo a su lado lívido y sin abrigo, sólo el rayo ha respondido a mi primer grito; el que me engendró me ha reprochado porque vivo; la que me ha concebido no me ha sonreído nunca.



Cain es verdaderamente el hijo del dolor, el que saluda a la vida con su largo gemido. ¿Y qué mal había hecho para que ese Dios le condenase a vivir?

Que ne m'écrasait-il... (1).

El verdadero culpable es aquel que ha turbado el reposo de la nada para sacar de ella el mundo; ese espíritu que flota sobre el caos informe es el que le ha infundido la vida y la forma:

Emporté sur les eaux de la Nuit primitive (2).

Del fondo de esta arcilla animada, entregada a todos los instintos de la bestia, y como la bestia, manchada de sangre, surgirá, sin embargo, una fuerza capaz de oponer a la naturaleza inmoral la idea de lo justo y de lo verdadero: la ciencia. Y la ciencia es la que vengará al hombre contra Dios, aniquilando a Dios mismo:

Et les petits enfants des nations vengées... (3).

---

(1) ¿Por qué no me aplastó cuando vi la luz débil y desnudo sobre la roca?

(2) Llevado sobre las aguas de la noche primitiva, en el torbellino mudo de semejante ensueño ¿he robustecido el abismo, he encendido el sol, y he turbado la paz del sueño eterno para pensar: ¡Yo existo!, para que viva el fango? ¿He dicho a la arcilla inerte: ¡Sufre y llora, junto a la prohibición he puesto el deseo, el atractivo ardiente de un bien imposible de obtener y el sueño inmortal en la nada de la hora? ¿He mandado querer, y he castigado por obedecer?

(3) ¡Y los niños de las naciones vengadas, ignorando ya tu nombre, se reirán en sus cunas. Yo atravesaré la bóveda irrisoria de los cielos hasta el otro lado de este sepulcro bajo, sobre el cual murmura el ruido siniestro de tu paso; yo haré que los mundos hiervan en su gloria; y quien te busque en ellos, no te encontrará. ¡Y aquél será mi día! De estrella en estrella el bienaventurado Edén deseado por tanto tiempo verá volver a nacer a Abel abrigado contra mi corazón, y tú, muerto y cosido en la fúnebre tela, te aniquilarás en tu esterilidad.

La gran sociedad que vive y sufre no comprende sólo la humanidad, sino también los animales, cuyos vagos pensamientos, cuya conciencia obscura y cuyos ensueños se ha complacido en pintar Leconte de Lisle, como para percibir mejor en sus primeras manifestaciones el sentido de la vida universal. El condor, después de haber esperado la llegada de la noche en lo alto de un pico de los Andes,

Baigné d'une lueur que saigne sur la neige (1),

se estremece de placer cuando por fin llega este mar de tinieblas que le cubre por completo; «agita sus plumas», se eleva azotando la nieve, sube hasta donde el viento no le alcanza:

Et, loin du globe noir, loin de l'astre vivant... (2).

El jaguar se duerme al aire pesado e inmóvil, en un rincón del bosque sombrío, adonde no llega el sol, después de haber sacado brillo a su pata con la lengua:

Il cligne ses yeux d'or hébétés de sommeil... (3).

Este es, sin duda, en un símbolo vivo, el sueño de la naturaleza entera, bajo la dura necesidad del hambre. Al mismo tiempo estos versos producen el sentimiento de esa vasta irresponsabilidad de los seres, que se encuentra en su misma crueldad. Si la bestia feroz sólo tiene

(1) Bañado de un resplandor que enrojece la nieve.

(2) Y lejos del globo negro, lejos del astro vivo, duerme en el aire helado, con las alas enteramente abiertas.

(3) Entorna sus ojos de oro, embrutecidos por el sueño, y en la ilusión de sus fuerzas inertes, haciendo mover su cola y estremecerse sus costados, sueña que en medio de las plantaciones verdes hunde de un salto sus uñas relucientes en la carne de los toros despavoridos y rugientes.

sueños sangrientos como sus vigiliás, ¿a quién hay que acusar sino a la naturaleza que hace vivir a los unos con la muerte de los otros? En lugar de indignarnos, ¿por qué no renunciarnos a la vida y al querer vivir? El poeta nos refiere la historia de un león que, encerrado en una jaula y desesperando de la libertad, prefirió dejarse morir de hambre:

O cœur toujours en proie à la rébellion... (1).

En la *Ravine de Saint-Gilles*, una de sus composiciones más admiradas, el poeta retrata minuciosamente una garganta oriental, con sus bambúes, sus lianas, sus vetivers y sus aloes; se pasa revista a todos los pájaros: el colibrí, el cardenal, la codorniz, los faetones; vemos los bueyes de Tamatava, guardados por un negro que tarea un «aire saklavo»; los lagartos con el lomo de esmeralda, el gato montés que acecha. Bajo este hormiguelo de la vida, en lo más profundo del valle, hay un abismo oscuro y silencioso que el poeta describe a su vez:

A peine une échappée, étincelante et bleue (2).

Esta descripción, sabia y precisa en sus menores detalles, parece a primera vista que no tiene otro objeto más que ella misma; se creería que está hecha únicamente para demostrar el talento del pintor, que en verdad se olvida en ella. Pero a la descripción sucede la alegoría filosófica, traída un poco artificialmente quizá, con ideas arregladas

(1) ¡Oh corazón presa de la rebelión, que te agitas, jadeante, en la jaula del mundo! ¡Cobarde! ¿Por qué no haces lo que hizo este león?

(2) Apenas un claro, brillante y azul, deja vislumbrar, en un paño de cielo puro, el vuelo de los faetones hacia Rodrigo o Ceilán, como un copo de nieve perdido en el azul.

con paciencia, pero sin embargo más hermosa y más interesante que la descripción.

Pour qui sait pénétrer, Nature, dans tes voies... (1).

¿No hay alguna afectación en esta gran «indiferencia» estudiada? Lo que inclina a creerlo es que el poeta, para hacer que concuerden hasta el extremo las ideas con las imágenes de su descripción, va de repente a cometer una infidelidad a su pesimismo y al *nirvana*; el «vuelo de los faetones», brillando por encima del abismo negro, reclamaba alguna idea simétrica; el poeta, para encontrarla, no retrocede ante una inconsecuencia muy feliz, y se ve recompensado por estas hermosas estrofas:

La vie a beau frémir autour de ce cœur morne... (2).

Así, a pesar de Budha, el «vuelo de los faetones» en la luz lejana se ha convertido en la esperanza.

La tensión continua del estilo, la versificación sabia, variada, y sin embargo monótona, porque busca constantemente el efecto, el tono a veces oratorio y a veces declamatorio, producen fatiga en la lectura de estos versos;

---

(1) Para quien sabe penetrar, naturaleza, en tus caminos, la ilusión te envuelve y tu superficie miente: en el fondo de tus furores, como en el fondo de tus alegrías, tu fuerza carece de embriaguez y de violencia. De igual modo, entre los sollozos, las risas y los odios, ¡dichoso aquel que lleva en sí, lleno de indiferencia, un corazón impasible, sordo a los rumores humanos, un abismo no violado de silencio y de olvido!

(2) En vano se estremece la vida alrededor de este corazón triste, mudo como un asceta absorto en su Dios; todo rueda sin eco en su sombra sin límites, y nada del cielo resplandece en él más que una línea de fuego. Pero este poco de luz en esta nada fiel, es el reflejo perdido de los espacios mejores. Es tu rápido relámpago, Esperanza eterna, que le despierta en su tumba y le atrae hacia otra parte.

pero hay que alabar al autor por haber tenido aspiraciones a un simbolismo grandioso. Su error es haber creído que estaría más cerca de la verdad y de la objetividad esforzándose en permanecer impassible como el gran todo y conteniendo los latidos de su corazón de hombre; pero estos latidos, ¿no forman también parte del todo? ¿Las emociones humanas no son uno de los movimientos de la Naturaleza? ¿Es verdaderamente penetrar en la realidad arrancarse de sí mismo, como si la realidad no estuviese en nosotros y nosotros en ella, como si no tomase en nosotros conciencia de sí misma, gozando y sufriendo, deseando y amando? Mientras el jaguar sueña con sangre, el hombre a veces sueña con el ideal; ambos son hijos de la misma naturaleza. De los dos sueños, ¿cuál se aleja menos de la verdad? No lo sabemos; pero el hombre, en su obscuridad, a través de sus sueños, ha creído ver un resplandor. Es muy vago y vacilante; con frecuencia ha dudado de él y siempre se vuelve hacia él; ¿es cierto que el resplandor soñado no se convertirá nunca en una luz visible? Hubo un tiempo, antes de que tuviesen ojos los seres animados, en que gravitaba sobre el mundo físico una obscuridad tan sombría y tan pesada como la que hoy gravita sobre el mundo moral. Sin embargo, por encima de esta obscuridad se mecía la luz, pero no había ojos para verla. De un siglo a otro se calentó, hizo vibrar al ser todavía ciego. Al principio opaca, inerte, casi insensible, sólo por el deslumbramiento y el calor continuo de sus rayos el ojo del ser primitivo, aclarándose por grados, ha sentido que se convertía en cristal y como espejo vivo, ha reflejado. La luz ha formado los ojos, penetrándolos; su transparencia no es más que un poco de su claridad que ha quedado en

ellos. —Este ideal tembloroso que está en el fondo de los corazones, ¿es también un amanecer que está cerca de apuntar? El mismo ser, ¿qué es en su totalidad más que una mirada que se dibuja lentamente, que se abre lentamente a la luz, a la verdadera luz, la que, avanzando cada vez más, impregnará con su claridad a todo lo que está ciego y penetrará en toda oscuridad, en el infinito? ¿Quién sabe, después de todo, si mirar obstinadamente no es acabar por ver? El inmenso esfuerzo, consciente o no, ¿está en nosotros, está en todo y terminará en una inmensa aurora? ¿Por qué no? El sueño del jaguar no ataca necesariamente a la realidad última del sueño del hombre.

### III

Hugo, preocupado siempre por el punto de vista social, había cantado a *Los Miserables* y en *La leyenda de los siglos*, a los pequeños. Quedaban y quedan todavía muchas inspiraciones para el poeta en toda esta parte de la sociedad, la más numerosa, que vive ignorada y que es, sin embargo, el fondo mismo de la humanidad. ¡Cuántas alegrías y cuántos dolores hay allí, con los que pueden simpatizar lo mismo el poeta que el filósofo! Coppée lo ha comprendido, y, a su vez, canta a los *Humildes*. Es psicólogo y moralista al mismo tiempo que poeta. ¡Con qué verdad de expresión ha sabido pintar a la *mujer sola*, cuya tristeza nos hace adivinar:

Elle était pâle et brune; elle avait vint-cinq ans... (1).

---

(1) Era pálida y morena; tenía veinticinco años; la sangre vetaba de azul sus manos largas y arrogantes; y las largas pestañas de sus castos párpados velaban nerviosas sus miradas morenas con movi-

Sólo que Coppée ha pensado con mucha frecuencia que, para encontrar lo verdadero —en nuestra época se busca mucho— bastaba descubrir y reproducir el fondo obscuro y diario de la vida; en una palabra, su vulgaridad; es algo como si un músico solo diese el acompañamiento de un aria o un pintor solo iluminase su cuadro con una luz unida por todas partes. En verdad, no ha observado él tanto en nuestra sociedad a los humildes como a los ordinarios; y en su vida lo que ha tratado de poner de relieve es el lado ordinario, común a todos. La mayoría de las veces, en los detalles que siembra a través de sus relatos, no exige tanto que expresen la realidad, como que repitan con frecuencia que están en la realidad. Hasta el recuerdo se reviste, para él, del prosaísmo de la acción diaria; olvida que el recuerdo, resumiendo y condensando las cosas, les da todo el valor que perderían por el fraccionamiento cotidiano. Oliverio se ha propuesto ir a llevar flores a la tumba de su madre, y su pensamiento se ve conducido, naturalmente, a su infancia, a su madre:

Olivier revoyait les plus minimes choses... (1).

---

mientos frecuentes. Cuando un niño presentaba a todos su frente a besar, ¡oh! ¡qué lenta, melancólica y dolorosamente se apoyaban sus labios en aquella cabeza rubia! Pero inmediatamente después de este placer demasiado cruel, ¡qué de prisa volvía a su trabajo! Y entonces ¡qué rubor súbito sobre sus facciones al pensar en la tristeza que se había podido percibir... Yo había observado que su humilde mirada temía chocar con una mirada que brillase, que nunca iba cerca de una joven y que sólo levantaba los ojos ante un viejo... (\*).

(1) Oliverio volvía a ver las cosas más mínimas... La gran huerta de detrás de la casa, adonde, según la estación, iba su madre a coger las coliflores y las acederas para hacer la sopa.

(\*) *Une femme seule.*

Debía recordar estas cosas; pero también debía recordar otras, más importantes, que hubiese estado bien decir. Ver a través del recuerdo es ver a través de un rayo de luz: todo parece que se hace transparente, que se ilumina, que se transforma; sin embargo, no varía la realidad sino en que quizás se comprende mejor su verdadero sentido.

Coppée es el pacífico habitante de París que, en sus más remotos recuerdos, se encuentra con frecuencia estos mismos boulevards que recorre hoy con un paso apenas más tranquilo.

Et quand mes petits pieds étaient assez solides... (1).

En efecto, lo que nos pinta con sus ojos de poeta es su paseo por París, o si queréis, por la vida. Desde sus primeras miradas se ha ocupado «en observar los tonos suaves de un cielo melancólico», sin pasar nunca de «las viejas orillas del Sena», línea del horizonte. La naturaleza para él es primero el Sena, después un *châlet* con un trozo de bosque, y lo agradable es

Un hamac au jardin, un bateau sur le fleuve (2).

He aquí uno de sus ensueños de amor:

Et dans les bois voisins, inondés de rayons... (3).

---

(1) Y cuando mis piecillos eran bastante sólidos, llegábamos a veces hasta los Inválidos, donde, mezclados con los curiosos que bajaban de los arrabales, seguíamos a la tropa y a los tamborcillos.

(2) Una hamaca en el jardín, un barco en el río.

(3) Y solos pasearíamos por los bosques vecinos, inundados de rayos de luz, precedidos por el gran perro; yo vestido de dril, ella de blanco; yo rodearía su cintura, y mi mano acariciaría la redondez de su brazo bajo su manga. Haríamos ramos, y cuando nos cansáramos, volveríamos, siempre seguidos por el perro ladrando, a la mesa puesta, con rosas sobre el mantel, cerca del bosquecillo, baña-



Si Coppée, siguiendo a Oliverio, nos lleva al campo, es a una granja —en otro tiempo «castillo»—; el amo de la casa, el «buen hombre», es un «noble viejo labrador» y se irá «a ver los trabajos de campo», en un «coche de mimbres». Estamos en esos alrededores de París, adonde se transportan, los días buenos, las escenas y la vida ficticia de la ópera cómica; las conveniencias sociales, en todas sus formas, ocupan un gran lugar en la existencia parisién. Por otra parte, justo es añadir que Coppée no se ha contentado, lo mismo en la vida social que en el teatro, con mirar la parte de delante de la escena, el exterior únicamente. Muchas veces le vemos detenerse en el umbral de los hogares humildes; la lámpara encendida, el tronco de la lumbre y el trabajo de la noche han encontrado en él su poeta conmovido. En la obrera que pasa «enguantada y vestida con esmero», dirigiéndose por la mañana al

---

do por el sol poniente, y, enviándonos besos al comer, interrumpiéndonos para decirnos: ¡Te amo!, se sazonarían las frases con crema y se charlaría locamente hasta que cayese la noche ..

—¡Oh Paraíso!

—Perdonad. Olvidaba que cuento una historia; pero al hablar de mí, lo confieso, lector, hablo de Oliverio, que se me parece un poco (*Olivier*).

Coppée es, en efecto, el original de este «excelente poeta» Oliverio; y aunque golpear como él,

...sur l'épaule, ma foi!  
Du gros cocher (\*),

sería siempre «con una mano bien enguantada». La aspiración hacia lo familiar, lo «plebeyo», según su expresión, está templada en seguida por la corrección mundana, *parisién*. Si se trata del cochero de hace poco, no dirá que jura, sino que dirá:

Et parfois d'un blasphème horrible se soulage! (\*\*)

(\*) ... ¡a fe mía!, sobre el hombro del cochero gordo.

(\*\*) Y a veces se desahoga con una blasfemia horrible.

trabajo a casa de los ricos, adivina los sufrimientos de la bohardilla que deja, adonde volverá por la noche y encontrará a sus hermanitos diciendo: «tenemos hambre», mientras el padre rueda por la escalera después de haber dejado en la taberna su jornal de la semana. Una sencillez un poco afectada y una naturalidad algo artificial no impiden que el poeta siembre con su fantasía los versos más bonitos por todo su camino:

Le sourire survit au bonheur... (1).

Y en otro lugar:

Car revoir son pays, c'est revoir sa jeunesse... (2).

Y en otro:

Triste comme un beau jour pour un cœur sans espoir... (3).

Y tantos otros pasajes encantadores, quizás excesos de rayos de oro, de acianos y de pervincas; pero, en realidad, ¿no es quejarse de que haya demasiadas flores en un jardín? Toda esta poesía es de una gracia, de un colorido tan acabado, que hace pensar en esas maravillosas porcelanas en que unas rosas arrebatadoras se unen a unos azules de la dulzura de ensueño. Es encantador, aunque no muy real; los verdaderos colores, los verdaderos matices tienen

---

(1) La sonrisa sobrevive a la felicidad. ¿Quién puede decir que este hombre es desgraciado cuando se le ve sonreír? Cuando por la noche admiramos pensativos al inmenso Zodíaco que marcha sobre nuestras cabezas, ¿sabemos cuánto sobrevive la luz a la muerte de una estrella en la naturaleza, Isis de triple velo, y si ese astro de oro, cuyo resplandor nos llega a través del infinito y que decora el cielo de las noches iluminadas, no está ya extinguido hace muchos años?

(2) Porque volver a ver nuestro país, es volver a ver nuestra juventud.

(3) Triste como un día hermoso para su corazón sin esperanza.

desvanecidos infinitos que no parece bien dispuesto para representar el pincel de Coppée, aunque delicado y minucioso; pero, en cambio, este pincel es tan ligero como hábil, y tan fino como el mismo espíritu del poeta (1).

## IV

Sabido es que Leopardi ha cantado *el amor y la muerte*, asunto siempre propio para tentar a los poetas. Los unos ven en la muerte el gran adversario del amor, de la eternidad con que sueñan los amantes; otros hasta comparan el amor con la muerte; encuentran una especie de atrac-

---

(1) En *Une mauvaise soirée* el pensamiento se eleva a las consideraciones morales y sociales. Una noche de mayo el poeta entra en un club socialista:

Tout briser, tout détruire..... (\*)

(\*) Romper todo, destruir todo... ¡Ciudadanos, a las armas! Y cuando estallaban los bravos atronadores, vi pasar por mi espíritu de visionario, desharrapados, vociferando, sobre montones de adoquines, a hombres con los cabellos en desorden, con los puños levantados, que llevaban, moviendo sus ojos de epilépticos, cabezas y corazones sangrientos clavados en picas. Las máquinas habían suprimido todo trabajo; los campos se cultivaban sólo por el vapor. Además un orden abrumador al que no se acerca el de ningún convento; comida, sueño, amor, todo al toque de campana. ¿Qué se yo? El ideal que imaginaba aquel furioso, convertido de pronto en imbécil, era poner todo, ciudades, cabañas, campo, hombres, mujeres, niños, bajo el nivel del presidio.

Después entra en una iglesia, en el mes de María, y oye el sermón de un cura:

Je l'entendis longtemps parler d'une voix dure... (\*\*)

(\*\*) Durante mucho tiempo le oí hablar con voz dura, mezclando su dogma oscuro con la moral pura, y en su ensueño negro, respirando el espanto, arrojar las palabras de amor, esperanza y fe, semejante al orador que, bajo la bandera roja, hablaba a los desgraciados reunidos en el tabuco, de progreso, de felicidad y de frater-

ción del abismo. ¡Alegría inmensa de abandonarse, de dejarse ir, de sentirse llevado como por una ola, de sentir que la pasión sube en uno como un océano! Un novelista moderno compara la sensación que hace experimentar el amor ardiente con la del comienzo de la asfixia. La muerte que viene es también un poder que se apodera de nosotros poco a poco; es también una voluptuosidad el sentirse ir sin resistencia, sin voluntad. La vida es siempre un esfuerzo; es, por tanto, dulce sentir este esfuerzo, suspenderse por un momento, desvanecerse en sí mismo, disolverse como un sueño. Es dulce morir lentamente en la vida, enfriarse en medio de un aire tibio y luminoso, sentir que todas las cosas se alejan de uno; se opone una sordina a todos los ruidos del universo; se echa un velo sobre todo lo que hay demasiado deslumbrador en su brillo; el pensamiento se funde en un sueño impalpable, en una nube ligera que no desgarrar ningún resplandor demasiado vivo y donde se oculta uno para morir en paz. Alfredo de Musset, sobre todo, ha visto en la muerte el obstáculo infranqueable adonde viene a chocar el amor que, en medio

---

nidad. Salí de la iglesia todavía más entristecido. ¿Dónde está, pues, la ley verdadera? ¿Dónde la fe cierta? ¿Qué esperar? ¿En qué pensar? ¿Qué creer? La razón se golpea y se martiriza contra los muros de su prisión. La justicia, necesidad insaciable de nuestra alma impotente, está desterrada del mundo en que vivimos. No hay término medio para el hombre; esclavo o sublevado, todo lo que se toma al principio por una verdad es como esos hermosos frutos de los bordes del mar Muerto, que cuando se los lleva a la boca algún viajero están llenos de ceniza negra y sólo tienen un gusto amargo. El espíritu es un barco, la duda es un mar, mar sin límites y sin fondo donde se pierden las sondas.—Y ante el gran cielo nocturno donde están fijados todos esos mundos, parecidos a los clavos de plata de un dosel, estaba triste hasta morir y preguntaba a la Esfinge silenciosa, a Isis bajo sus velos, si ocurría lo mismo en todas las estrellas.

de una naturaleza en que todo pasa, se embriaga con una eternidad quimérica. Los primeros juramentos de amor se cambiaron cerca de un árbol deshojado por los vientos, sobre una roca pulverizada, bajo un cielo siempre velado, que cambia a cada instante, a la vista del ser inmóvil que ve morir (1). Pero el poeta, lo mismo que el filósofo, no mide por su duración el valor, la hermosura, la eternidad verdadera de las cosas. «No quiero saber nada», dice Musset, «ni si los campos florecen», ni de lo que ocurra al «simulacro humano».

Ni si ces vastes cieux éclaireront demain... (2).

Sólo se dice «que en esta hora, en este sitio, un día» fué amado y entierra este tesoro en su alma y, con este tesoro, la verdadera inmortalidad. Mme. Ackermann, ocupándose del mismo asunto, pero con mucha menos poesía, nos enseña a su vez el contraste de la realidad que pasa con las aspiraciones del amor.

Regardez les passer ces couples éphémères!... (3).

Las estrofas siguientes nos muestran en los transportes de amor lo que Schopenhauer llamaba la «meditación del genio de la especie» para conservar la humanidad:

---

(1) Véanse los versos de Musset, citados anteriormente.

(2) Ni si estos vastos cielos alumbrarían mañana a lo que entierran.

(3) ¡Mirad cómo pasan esas parejas efímeras! Enlazados por un momento el uno en brazos del otro; todos, antes de mezclar su polvo para siempre, hacen el mismo juramento: «¡Siempre!», palabra osada que oyen pronunciar los cielos que envejecen y que se atreven a repetir labios que palidecen y que van a helarse.

Quand, pressant sur ce cœur qui va bientôt s'éteindre... (1).

Para los amantes más vale la muerte misma que una eternidad, que podría ser una separación, un mundo colocado entre ellos:

C'est assez d'un tombeau... (2).

En lugar de una esperanza vana que sería quizás una debilidad del corazón y que rechaza el pensamiento en nombre de todo lo que sabemos sobre las leyes inflexibles de la naturaleza, el amante se consuela de la eternidad que pierde con la inmensidad presente de su amor:

Quand la mort serait là, quand l'attache invisible... (3).

Mme. Ackermann ha encontrado versos hermosos para traducir ciertas ideas de Schopenhauer y de Darwin. Su Prometeo declama demasiado, pero a veces tiene acentos que conmueven:

Celui qui pouvait tout a voulu la douleur! (4).

(1) Cuando os parece, mortales, que váis a estrechar al infinito en vuestros brazos, al apretar contra ese corazón, que se va a extinguir pronto, otro objeto que sufre, forma vana de aquí abajo, esos delirios sagrados, esos deseos sin medida, desencadenados en vuestro seno como enjambres ardientes, esos trasportes son ya la humanidad futura que se agita en vuestras entrañas. Se disolverá esa arcilla ligera que han conmovido por un instante la alegría y el dolor; los vientos van a dispersar ese noble polvo que fué en otro tiempo un corazón.

(2) Basta con una tumba; no quiero que un mundo se levante entre nosotros.

(3) Aun cuando la muerte estuviere presente, aun cuando se deshiciese de pronto el lazo invisible que nos retiene todavía y aunque sintiese con angustia horrible que huía mi tesoro, no desfallecería; fuerte por mi mismo dolor, entregado por completo al adiós que nos va a separar, tendría en este instante supremo bastante amor para no esperar nada.

(4) ¡Aquél que lo podía todo ha preferido el dolor!

Como el Caín de Leconte de Lisle, este Prometeo espera a su vengador, que será también la ciencia; el hombre, convertido en sabio, dejará de temblar ante Dios:

Las de le trouver sourd, il croira le ciel vide... (1).

Pascal es una especie de Prometeo que se ha sometido, se ha inmolado y que hasta le da vergüenza amar a una mujer, una «desconocida», «cuyo nombre apenas han murmurado los hombres».

L'image fugitive à peine se dessine... (2).

El amor de Pascal concluye por renunciarse a sí mismo:

Se croyant un péché, lui qui n'était qu'un rével... (3).

Podemos deplorar el que en muchas composiciones de este volumen se encuentra más elocuencia que poesía propiamente dicha. Y a veces esta elocuencia está próxima a la retórica, aun en las mejores composiciones, como *El Navío*, que termina con una imprecación muy conocida:

L'équipage affolé manœuvre en vain dans l'ombre... (4).

Desde los mitos creadores, de Víctor Hugo, vamos ha-

(1) Cansado de ver que es sordo, creará que está vacío el cielo... En adelante, por todo Dios, sólo descubrirá en el universo sin límites una pareja ciega y triste: la fuerza y la casualidad.

(2) La imagen fugitiva apenas se dibuja; es un fantasma, una sombra, y la forma divina, al pasar delante de nosotros, conserva su velo en la frente.

(3) ¡Creyéndose un pecado, cuando no era más que un sueño!

(4) La tripulación, aterrorizada, maniobra en vano en la Sombra; el Espanto, la Desesperación y la Tristeza están a bordo; sentada al timón la Fatalidad sombría le dirige hacia un escollo.

cia atrás a las frías alegorías de Boileau y a las personificaciones de Juan Bautista Rousseau:

Moi que sans mon aveu l'aveugle destinée... (1).

Después viene el anatema final, que sólo tiene la falta de ser traído por una disposición teatral:

Ah! c'est un cri sacré que tout cri d'agonie... (2).

## V

Otro poeta, pensando que ni Leconte de Lisle ni Mme. Ackermann habían agotado el filón, ha escrito un volumen entero de anatemas y ha pretendido poner el materialismo en verso. No hablaríamos de las *Blasfemias* si no se hubiese presentado este libro como un «poema filosófico» y si en el extranjero no se hubieran tomado en serio las *Blasfemias* como un signo de los tiempos (3).

---

(1) Yo, a quien el ciego destino embarcó sin mi consentimiento en el extraño y débil navío, ya no quiero sufrir mi hundimiento muda y resignada.

(2) ¡Ah! todo grito de agonía es un grito sagrado; en el momento de expirar, protesta, acusa. ¡Pues bien!, yo he arrojado este grito de angustia y de horror infinitos; ya puedo naufragar.

(3) Véase, por ejemplo, en la *Aternative*, de Mr. Edmond Clay, las páginas en que ve una especie de Satanás pesimista en el poeta rabelaisiano de las *Blasphèmes*. «En mi opinión, dice el filósofo inglés, es un bien para la doctrina cristiana que el pesimismo haya madurado bastante para encontrar su expresión completa y definitiva, porque la ha encontrado en el autor de las *Blasphèmes*. Allí vemos, como en un brusco rayo de luz, lo que hay de locura y de horror en estar privado de la cordura, y vemos también que, como nos da a entender Cristo, el reino de Dios no es otro que la cordura, que no es ni un lugar ni una cosa visible, sino el atributo del prudente:—El reino de Dios está dentro de vosotros (pág. 576).—Hay libros, se-



En su «soneto preliminar», M. Richepin se erige a sí mismo en profundo filósofo, y dirigiéndose con desdén al «burgués», dice:

Ici tes bons gros sous seraient mal dépensés .. (1).

¡El poeta presenta modestamente su obra como la «Biblia del Ateísmo»! (2). Los apologistas de la fe bajo todas

gún Joubert, cuyo efecto natural es parecer peores de lo que son, como el efecto inevitable de algunos otros es parecer mejores de lo que son.» El libro de las *Blasphèmes* reúne los dos efectos: no merece que se le coloque ni tan alto ni tan bajo.

(1) Aquí se gastarían mal tus buenos cuartos; aquí encontrarás pensamientos severos que se deben leer como un teorema. El vino agrio que he confeccionado en los montes de donde vengo, no es para el paladar de los niños que chupan crema, sino que requiere estómagos y cerebros poderosos.

(2) «Dudo, dice además en su prefacio, que haya mucha gente que tenga el valor de seguir, eslabón por eslabón, la cadena lógica de estos poemas para llegar a las implacables conclusiones, que son su fin necesario... He preferido poner mis premisas en sus conclusiones... A dondequiera que se ocultaba la idea de Dios, iba yo hacia ella para matarla. Perseguía al monstruo sin dejarme asustar ni enternecer, y así es como le he atacado hasta en sus encarnaciones más sutiles o más seductoras, quiero decir el concepto de causa, la fe en una ley, la apoteosis de la ciencia, la religión del progreso. ¡Vergüenza también a esos «falsos materialistas que honran a la virtud!» La virtud, lo mismo que la razón, el ideal, etc., forma parte del monstruo que va a cazar el Hércules. «En resumen, he ido más lejos de lo que se ha hecho nunca en la franca expresión de la hipótesis materialista.» ¿Es cierto que sea franca y sincera? Esta hipótesis materialista ¿no se ha tomado muy fríamente como tema para versos franceses, del mismo modo que M. Richepin ejercitaba su talento sobre las diversas materias en versos latinos, cuando estaba en la Escuela normal? M. Richepin pretende en vano a la profundidad filosófica; tememos que sus verdaderos títulos vayan del lado de la retórica y que haya aplicado a las grandes ideas del evolucionismo contemporáneo el mismo tratamiento que Juvenal se quejaba de ver aplicado a Aníbal en las escuelas:

Ut declamatio fias.

sus formas—fe moral a la manera de Kant o fe propiamente religiosa—, los críticos, lo mismo que los adeptos de las religiones protestante o católica, han visto con gusto el refuerzo que parecía proporcionarles esta «Biblia», tan propia para producir el disgusto contra el nuevo credo de la ciencia. La afectación, con frecuencia inútil, de cierta dosis de incredulidad, constituye hoy universalmente una señal de distinción que se procura tener, lo mismo que se procuraba en otro tiempo una afectación de fe religiosa, por la misma razón. Esto consiste en que la aristocracia verdadera, que es objeto de imitación servil por parte de las multitudes, está hoy compuesta de sabios o de artistas, necesariamente incrédulos; en otro tiempo la aristocracia estaba compuesta de hombres que participaban de los prejuicios religiosos, que por otra parte tomaban de ellos parte de su autoridad y que tenían interés en apoyarse en ellos. Después de todo, la incredulidad se ha hecho una cosa bastante vulgar; pero lo que constituye un medio de éxito, siempre antiguo y siempre nuevo, es el escándalo. El libro de las *Blasfemias* comienza por su primer soneto, titulado *Tu padre y tu madre*. En efecto, el poeta ha reservado sus primeros ultrajes para su padre y su madre. Nos describe a su manera la *meditación del genio de la especie*, de la cual ha salido su propia vida.

Sólo citaremos los versos que se pueden leer o poco menos:

Tes père et mère... (1).

---

(1) Tu padre y tu madre. ¡Esta es la cosa! Una pareja de zopencos, labradores, obreros, de piel gruesa, resquebrajada por el trabajo, o bien *gentes del comercio*, el señor con cuello postizo y la virgen con velo. Pero sean como quieran, esta es la cosa. Se abren las cor-

Estas son las revelaciones científicas de este nuevo Lucrecio sobre la paternidad de la «casualidad», y sobre el desprecio que un hijo debe a sus padres. Los apologistas de las religiones han sacado partido naturalmente de estas doctas teorías: «El goce, dice Edmundo Clay, si no está santificado por la sabiduría, es, en efecto, cosa vil, y si los padres no tuviesen otro título que éste para el respeto de sus hijos, tendrían lógicamente derecho al desprecio de éstos.» «Pero, respondemos nosotros, no faltan otros títulos para el respeto y el afecto, sin que haya necesidad de pedírselos a la sabiduría»; no hay nada de despreciable en el amor que une a dos seres, y que tiene por objeto perpetuar en otro ser todas las cualidades superiores de la raza humana. Verdaderamente, M. Richepin ha encontrado medio de calumniar el materialismo y el ateísmo; las pretendidas deducciones que hace de estos sistemas son tan burlescas desde el punto de vista de la ciencia, como odiosas desde el punto de vista moral y social.

Ahora se adivina de qué manera será tratado el «Padre» celeste por el «hijo de la Casualidad». Aunque M. Richepin se vanagloria de profetizar y destruir de antemano aun a los dioses futuros, se puede decir de él lo que él mismo ha dicho de otro poeta; es

Un écho qui croit être un prophète... (1).

No por eso deja de ser interesante encontrar en sus

---

tinas... ¿Y es esto lo que ha bendecido el sacerdote? ¿Es esto lo que se llama un santo misterio? ¿Y queréis verme de rodillas ante esto? ¿Esos son el padre y la madre? ¿Y es eso lo que se venera? ¡Vaya, vaya! Somos hijos de la casualidad, que lanzó un espermatozoide ciego en el ovario.

(1) Un eco que cree ser un profeta.

versos fórmulas materiales que él cree nuevas y que son muy viejas. Para él la casualidad es el verdadero autor del *mundo*; de la casualidad nacen combinaciones más o menos pasajeras, que son *hábitos*; estos hábitos los tomamos por *leyes*; pero no hay leyes verdaderas, y de igual modo que no hay *finés* u *objetos* no hay causas:

Nature, tu n'es rien qu'un melange *sans art...* (1).

M. Richepin se ha limitado aquí a poner en verso un libro que ha leído u hojeado sin duda cuando estaba en la Escuela Normal —el estudio de Taine sobre *el positivismo inglés* y sobre Stuart Mill—. «Llevando al extremo la idea de Stuart Mill, dice Taine, se llegaría seguramente a considerar al mundo como un simple montón de hechos. Ninguna necesidad interior produciría su unión ni su existencia. Serían puros datos, es decir, accidentes. A veces, como en nuestro sistema, se encontrarían reunidos, para producir cambios regulares; otras estarían reunidos de modo que no los producirían. La *casualidad*, como en Demócrito, estaría en el corazón de las cosas. Las *leyes* se

---

(1) Naturaleza, no eres más que una mezcla *sin arte*; porque el que te crea tiene por nombre la *casualidad*; sólo ésta se encuentra en el fondo del ser y de la cosa. Sus caprichos no tienen objeto ni causa. ¿Qué me importa tu orden aparente y tus *leyes*, esas leyes que se creían divinas en otro tiempo y que son sencillamente un *hábito* adquirido?

Las *causas* y las *leyes* te tienen prisionero, las *causas* y *leyes* es lo que hay que negar, si no quieres creer en Dios... Baja al fondo de la negación. Busca, atrévete a formular tu pensamiento y a considerar a la *causalidad* por única razón de este mundo *sin arte*. (\*)

(\*) Se ve que la preocupación de la rima rica y de la consonante de apoyo trae sin cesar los mismos finales de versos; y no por eso estos versos dejan de ser prosa, bien rimada quizás, pero nada rítmica.

derivarían de ellas, y sólo se derivarían en algunos puntos. Ocurriría con los seres como con los números; como con las fracciones, por ejemplo, que, según la casualidad de los dos factores primitivos, tan pronto se disponen como no se disponen en periodos regulares» (1). Las fórmulas de Taine son muy superiores a las de M. Richepin. Sin embargo —dicho sea de paso—, siempre hay error en creer que Demócrito admitía la casualidad. A la necesidad, al *Ανάγκη* es a quien erigía en principio universal; Epicuro, por el contrario, introducía la casualidad para poder introducir la libertad (2). En nuestros días, los partidarios de la *contingencia* en el mundo, M. Renouvier, M. Boutroux, aplauden todos los argumentos dirigidos contra la necesidad o dándole su nombre moderno, el determinismo; también ven de buen grado en las leyes simples hábitos, y esto ha sostenido el mismo Boutroux. Justo es, pues, decir que M. Richepin, creyendo «ir más lejos que sus antecesores en el materialismo», abre, por el contrario, la puerta al idealismo; porque si el hábito es el que lo ha hecho todo y si el hábito no es un resultado de *leyes* mecánicas, no puede ser más que un hecho vital, una reacción del apetito, y no será difícil demostrar que el apetito es el fondo mismo de la vida psíquica.

Sea lo que quiera, si M. Richepin ha encontrado a veces algunas fórmulas felices de la doctrina de la casualidad —como cuando compara el mecanismo de las causas y de las leyes a Babeles colosales de nubes, cuya arquitectura no está en el cielo sino en nuestros pensamien-

---

(1) *Le positivisme anglais*, p. 105.

(2) Véase nuestra *Moral de Epicuro*. (Madrid, Jorro, Editor.)

tos (1)—, no ha introducido en el materialismo ninguna idea nueva a pesar de sus pretensiones de originalidad. Por lo demás, no exigimos del poeta la originalidad de las ideas filosóficas, pero le pedimos la originalidad del *sentimiento* filosófico. Por desgracia, en M. Richepin sólo hay de personal y de original el grado de grosería a que ha llevado el sentimiento materialista (2).

(1) *Les dermièrès idoles (le progrès)*.

(2) M. Richepin ha elegido para especialidad en poesía la blasfemia; pero casi siempre la sustituye por la injuria. Y, según dice, no blasfema para llamar la atención de la multitud, no; blasfema porque es «turano», porque tiene en sus venas la antigua «sangre» bárbara y «blasfematoria», porque tiene «la piel amarilla», los «huesos finos», los «ojos de cobre» y porque sus antepasados «asesinaban alegremente a los hijos que venían en mala ocasión y a sus padres cuando eran demasiado viejos». No cree que hay Dios, pero no importa; le enseña los puños, le desafía a combate singular y nos llama al espectáculo de su victoria sobre el eterno ausente. El anatema es elocuente cuando es sincero; pero ¿cómo puede serlo cuando se dirige a uno, cuya no existencia se comienza por declarar solemnemente? M. Richepin nos anuncia, sin embargo, que irá a perseguir hasta las estrellas a ese Dios que sabe que no está en ninguna parte; también él ha escrito su *Ibo*; no sin imitar al del maestro, como si quisiera hacer su caricatura. Hugo, en su entusiasmo, había llegado a decir:

Et je traînerais la comète  
Par les cheveux (\*).

Vamos ahora a ver cómo trata a estrellas y cometas el apóstol del materialismo.

Aux cavernes les plus obscures (\*\*).

(\*) Y arrastraré al cometa por los cabellos.

(\*\*) Entraré con una antorcha en la mano en las cavernas más oscuras y forzaré las cerraduras del secreto mejor guardado.—Al partir sobre mi *barco de telas* (?) para el país de lo desconocido quiero que las estrellas vírgenes vengan a enseñarme su seno desnudo. Abriré todas las alcobas y mezclaré mis negros cabellos con la crin de oro de los fieros cometas, diciendo: Soy yo, yo te deseo.—Si alguno se pone feroz y resiste a mi ardor poderoso, le besaré tan fuerte en la boca que le haré sangrar de los labios. Pondré mi mano atre-

Si algún Veuillot hubiese querido hacer la sátira del materialismo y del ateísmo y, para esto, hacer su parodia, no hubiera tenido más que escribir las *Blasfemias*, que, por lo demás, recuerdan en muchos rasgos el estilo de Luis Veuillot. En lugar de escandalizar, el libro se hubie-

vida en los grandes soles asombrados y extinguiré su incendio escupiéndolos en la cara.

Algunas páginas más adelante el poeta nos da, sin apercibirse, lo que se podría llamar una demostración *ex bacillo* de la existencia de Dios:

S'il dédaigne mon injure (\*).

En las antiguas compañías de comediantes ambulantes (volved a leer *El capitán Fracasa*) había siempre, al lado del enamorado, de la enamorada, de la coqueta y del celoso, un *matamoros* que tenía por profesión alabar su fuerza y que esgrimía su espada cuando no había ningún peligro. M. Richepin también esgrime sus versos como un «garrote»:

Nous te mettrons un jour, Nature, toute nue... (\*\*)

(\*) Si desdénia mi injuria, para asegurarme de que existe, dejaré caer una gran bofetada sobre su cara. Si sus ojos siguen serenos ante esta retórica ruda, yo haré que mi garrote discuta con sus riñones. Pegaré como sobre un yunque hasta tanto que le humee la piel de la espalda y le quede como un trapo flotante, hasta tanto que desaparezca como un *grano en un buche*, como una lágrima de *grasa* en la boca de un horno. Si no puede desaparecer, si existe y no tiene razón, me probará su existencia aplastándome *desde luego*.

(\*\*) Un día, Naturaleza, te desnudaremos por completo, te desgarraremos la camisa y las medias para ver lo que vales de arriba a abajo... Y se verá lo que hay que pensar de tu grandeza, de tu majestad, de tu gloria, Diosa, cuyos ojos eran firmamentos, cuando no serás más que un montón de excrementos.

El nuevo capitán Fracasa desafía igualmente a la *Razón*, a la *Naturaleza* y al *Progreso*:

Et d'abord, toi, Raisón... (\*\*\*)

(\*\*\*) ¡Primero tú, Razón; los dos solos! Ven aquí. Deja, si te parece, tus aires soberbios. Tú no me impones, desvergonzada bribona, cuyo criado se cree el hombre. Puesto que estamos solos y no me engañas, voy a desnudarte de tu falda real hasta el último oropel para azotarte a piel desnuda.

ra hecho edificante; no hubiese sido por eso más demostrativo de lo que lo es. A los filósofos importa el no dejar que ciertos literatos se burlen del público haciéndole creer que la ciencia actual y hasta que la filosofía naturalista a que parece tender, tenga las consecuencias inmorales y antisociales que los Veuillot o los Richepin quie-

Cuando apostrofa a la Idea, la trata de «ramera».

Et pourtant, ces catins inmondes, les idées... (\*)

Y la bravata final del libro:

Eh bien! écoute, ô Christ des prochains Evangiles... (\*\*)

M. Richepin ha olvidado demasiado lo que había escrito él mismo:

Assez! Assez! La *blague* a perdu son tranchant... (\*\*\*)

El hábil versificador caracteriza aquí perfectamente su propio género; en lugar de *Blasfemias*, ¿no habría podido también tomar por título: *Fanfarronerías en verso*?

(\*) Y sin embargo se fecunda a las Ideas, esas rameras inmundas, para engendrar el saber, criadas de lavadero, a pesar de sus pechos caídos, de sus párpados arrugados, de su piel oxidada por el sudor o los afeites; hasta aduladoras y escupiendo en un babero, ¿qué importa?, todos quieren tener a su vez a estas puercas a quien ha poseído todo el mundo.....

(\*\*) Pues bien, escucha ¡oh Cristo de los próximos evangelios! la blasfemia que va a brotar de mis labios frágiles: *para sobrevivirme eternamente* basta para asegurarme tu crucifixión.....

¡Porque yo he forjado los clavos, he puesto mango al martillo, he colocado el rótulo en lo alto del madero infame; porque he bruñido la punta de la lanza que te *desgarra*; porque he levantado la cruz de donde se colgará tu cadáver; porque para clavarte en ella te abro los brazos! Y ahora puedes venir si has de venir.

(*Au Christ futur, les Blasphêmes.*)

(\*\*\*) ¡Basta! ¡Basta! La *fanfarronería* ha perdido su corte a fuerza de pegar en las narices a los dioses fósiles. El arma es como la nariz: los dos se van mellando. Dejemos este arma vana en manos de los imbéciles.

(*Les Blasphêmes*, p. 81.)



ren deducir de ella. El ideal no pierde su verdad y su belleza porque se deje de concederle una existencia fuera del corazón del hombre y de personificarle en un hombre engrandecido. La naturaleza no deja de ser bella porque no haya sido creada en seis días. La razón no deja de tener razón porque haya esperado al hombre para tener conciencia de sí misma. La familia y la sociedad humana no dejan de ser santas porque se haya demostrado que el amor paterno, el amor filial, las simpatías del hombre por el hombre son el producto de una larga evolución que del egoísmo bestial ha hecho salir un altruismo, ya en germen hasta en el animal. A los ojos mismos de la ciencia, hay *verdad* y no sólo ilusión en el amor de la madre para su hijo o del hijo para su madre; todos los descubrimientos sobre los espermatozoarios no influirán para nada en ello. Cualquiera que sea el origen de la conciencia y de la sensibilidad, el sufrimiento es siempre el sufrimiento, la alegría es siempre la alegría, el amor es siempre el amor. Se ha establecido un paralelo entre la retórica de M. Richepin y la retórica del barón de Holbach. En realidad, la invocación que termina el *Sistema de la naturaleza* ha envejecido y nos hace sonreír; pero en conjunto es menos falsa filosóficamente que todas estas blasfemias que envejecerán todavía más de prisa, y que pronto harán encogerse de hombros a nuestros descendientes. «Virtud, razón, verdad, decía Holbach, sed siempre nuestras únicas divinidades... Apartad para siempre esos fantasmas horribles y esas quimeras seductoras que sólo sirven para extraviarnos. Inspirad valor al ser inteligente, dadle energía; que se atreva, en fin, a amarse, a estimarse, a sentir su dignidad; que se atreva a libertarse, que sea feliz y libre; que

no sea nunca esclavo más que de vuestras leyes; que perfeccione su suerte; que estime a sus semejantes... Que aprenda a someterse a la necesidad; conducidle sin alarmarle al término de todos los seres; enseñadle que no se le ha hecho ni para evitarlo ni para temerlo.» Esta era «la oración del ateo», en el siglo XVIII. M. Richepin nos ha dado la suya, que es uno de los mejores trozos de su libro:

J'ai fermé la porte au doute... (1).

No, no todo está bien en este mundo, pero tampoco todo está mal, todo es despreciable, y no por eso el gran montón de carne que pasa ha dejado de pensar, de sentir, de amar.

Como fenómeno «sociológico», el éxito de estos versos funambulescos, presentados como una «filosofía» por aquellos que creen que Víctor Hugo no tiene ideas, sería inquietante para el porvenir de nuestro país, si los franceses no estuviesen tan dispuestos a olvidar lo que han aplaudido, como los niños a olvidar las exhibiciones de la feria ante las cuales han batido palmas. La poesía, en nuestra época, busca su camino, y, por instinto, le busca en la di-

---

(1) He cerrado la puerta a la duda, he cerrado mi corazón y mis ojos. Estoy triste y no veo nada. Todo está bien.—A mis deseos de poeta he dado un adiós eterno; tengo vientre y soy tonto. Todo está bien.—He cogido mi último ensueño entre mis puños furiosos y le he reventado al pobre. Todo está bien.—He cortado el ala y la pata a los amores. Mis pájaros azules son mancos y lisiados. Todo está bien.—En el agujero, pensamiento altivo, estoy ahora alegre, alegre como un cementerio. Todo está bien.—En el tiempo y en el espacio no soy, indiferente, más que un montón de carne que pasa. Todo está bien.—¿Qué me importa el misterio del ser disperso en los cielos? Tengo el cerebro lleno de tierra. Todo está bien.

rección de las ideas filosóficas, científicas, sociales. Sin duda, encontrará lo que busca cuando se libre de todo lo que tuvo de falso el romanticismo; la afectación y la declamación, la amplificación, el buscar el efecto y el éxito, la subordinación de las ideas a las palabras y a las rimas, del fondo a la forma; en una palabra, la frecuente falta de sinceridad. El realismo pesimista de hoy día, en muchos escritores no es ya ni verdadero en sí, ni más sincero en sus apóstoles, que el pseudo-idealismo de ciertos románticos.

El período de transición que atravesamos ha sido llamado un «interregno del ideal»; este interregno no puede durar siempre. Musset ha dicho: «Todo lo que existía no existe; todo lo que existirá no existe todavía. No busquéis en otra parte el secreto de nuestros males.»

---



## CAPÍTULO V

EL ESTILO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN E INSTRUMENTO DE SIMPATÍA. EVOLUCIÓN DE LA PROSA CONTEMPORÁNEA

I. El estilo y sus diversas especies. — El principio de la *economía de la fuerza* y el principio de la *sugestión poética*. — II. La imagen. — III. El ritmo. — Evolución poética de la prensa contemporánea. — Razones literarias y sociales de esta evolución.

### I

#### EL ESTILO

En la teoría social del estilo se puede tomar por principio el carácter eminentemente *social* del lenguaje, que es el medio de comunicar a los demás nuestras ideas y nuestros sentimientos. Pero, ¿hay que deducir de este principio que la ley suprema del estilo sea el máximum de facilidad y de «eficacia» en la comunicación de los pensamientos y las emociones? (1). ¿La línea recta ideal es el camino más corto de un espíritu a otro? Partiendo de este concepto matemático y mecánico, Spencer llama al lenguaje una *machinery* para la comunicación mutua, y ya no

---

(1) Véase *Philosophie du style* en los *Essait d'esthétique*.

ve en las leyes del estilo nada más que las aplicaciones de la ley, que quiere que se produzca el máximo de efecto con el menor gasto de fuerza. La gran fuerza que hay que economizar aquí es la «atención» del oyente; la perfección del estilo es hacer comprender y sentir con el minimum de atención. El concepto mecánico del estilo se transforma así, como podía esperarse en un inglés, en un concepto utilitario; el *confort* del lector o del oyente, por no decir su pereza, se convierte en el regulador del escritor; el objeto es hacer todo en poco tiempo, *time is money*. Es el cálculo aritmético de Bentham transportado de la moral a la estética. Spencer llega hasta a decir que «el gran secreto, si no el único, del arte, es la reducción de las voces del vehículo al minimum posible». Para demostrar esta teoría, Spencer cita, entre otros ejemplos, el lugar del adjetivo en el inglés, que precede siempre al sustantivo. Encuentra que es conforme a su regla decir: «un negro caballo» y no un caballo negro. La razón que da es curiosa. Si digo: un caballo negro, mientras pronuncio la palabra caballo os habéis figurado ya un caballo, y como la mayor parte de los caballos son castaños, es probable que os hayáis figurado ya un caballo castaño; pero no es así, el adjetivo os dice que es negro, y entonces tenéis que corregir vuestra representación y habéis gastado así un trabajo inútil entre la palabra caballo y la palabra negro. Por el contrario, en la infalible lengua inglesa, se os hace concebir al principio algo negro, en general; después, esto negro toma la forma de un caballo; luego no habéis gastado atención en vano. *Quod erat demonstrandum*. Por desgracia, aun aceptando este principio, la demostración es insuficiente; la persona obligada a representarse algo detrás de

cada palabra, si le habláis de algo negro, tendrá tiempo de ver un negro, un trozo de carbón, la noche, etcétera; pues no, se trata de un caballo, y también será sorprendida. La verdad es, según nuestra opinión, que es una cosa excelente poder decir, como en francés, lo mismo un caballo negro que un negro caballo, o tomando otro ejemplo, lo mismo *la Diana de Efeso es grande*, que *grande es la Diana de Efeso*. Con motivo de este segundo ejemplo, Spencer está más feliz; observa que la palabra *grande*, colocada al comienzo, despierta las asociaciones de ideas vagas y conmovedoras que van unidas a todo lo que es grande y majestuoso: «La imaginación está, pues, preparada para revestir de atributos nobles a lo que siga.» En buen hora; pero lo que hay que deducir de aquí es que el lugar de la palabra depende del *efecto* que se quiere producir y de la *idea*, sobre la cual se quiere insistir. Aquí no se trata de economizar la atención, sino de atraerla y dirigirla, así como a la asociación de ideas, atendiendo a la intuición y a la percepción.

Verdaderamente sólo se puede ver en la economía de la *atención* una regla tan poco absoluta como lo es, en general, la de economía de la *fuerza*. A primera vista parecería lógico, siempre que se ejecuta un trabajo, no tener en cuenta más que el medio de hacerlo pronto y bien, gastando el minimum de fuerza. Sin embargo, esta manera de proceder, que nos asimilaría al papel de la máquina, haría que todo fardo que tuviéramos que levantar fuese de un peso prodigioso. Si una muchacha se detiene a charlar con el cántaro lleno a la cabeza, no sólo olvida al cántaro en el momento actual, sino que, además, cuando

sigue su camino por la calle estrecha y tortuosa, apenas siente su peso, ocupada todavía de la distracción que ha encontrado antes. Por tanto, es cierto que la fuerza y el tiempo gastados *en vano*, por diversión, por el arte, hacen ejecutar los trabajos más reales e impiden que se produzca demasiado pronto la fatiga. Economizar la atención no es, pues, el fin último del autor, sino más bien obtener y retener la atención. Ahora bien, el estilo es precisamente el arte de interesar, el arte de colocar el pensamiento, como se haría con un cuadro, a la luz que alumbra mejor; es, finalmentè, el arte de hacerle sorprendente, de ponerle de relieve y hacerle pasar, por decirlo de una vez, en toda su plenitud, del autor a los demás. Además, un estilo que, en lugar de ser simplemente claro e impersonal, como sería un chorro de agua, refleja una fisonomía, nos hace comprender y finalmente participar (en cierta medida, por lo menos), de la manera de ver y de interpretar las cosas, propias de un autor; un estilo así nos aproxima al autor, y por eso mismo nos lleva a vivir su vida durante algunos instantes, y de esta manera juega, en el más alto grado, el papel social atribuido al lenguaje.

Spencer aplica también su teoría a las figuras de estilo y en primer lugar a la «sinécdoque». Según él, vale más decir una flota de diez *velas* que una flota de diez *navíos*, porque la palabra *navío* despertaría probablemente la idea de los barcos en el dique; la palabra *vela* nos lo muestra en la mar. Sea; pero además es una buena *dirección* de la atención y de la asociación de ideas, no sólo una economía de atención. Igualmente la metáfora es, en su opinión, superior a la comparación. El rey Lear exclama:



## Ingratitude, démon au cœur de marbre (1),

lo que economiza más tiempo y atención que decir: «Ingratitud, demonio cuyo corazón es semejante al mármol». Sin duda que hay más rapidez, pero también hay otra cosa: la palabra *semejante* impediría que se tomase en serio la imagen, y hasta impediría que fuese visible y, por consiguiente, viva. Para que esta metáfora sea poética es preciso que tengáis ante la vista un demonio que tenga corazón de mármol, y no que, por una serie de razonamientos, lleguéis a deducir: 1.º, que la ingratitude *se parece* a un demonio porque es mala; 2.º, que su corazón *se parece* al mármol, porque es frío e insensible. La poesía *realiza* mitos, y ésta es la verdadera razón que hace que la metáfora sea de ordinario superior a la comparación para el poeta: la metáfora es una visión, la comparación es un silogismo.

Una de las mejores aplicaciones estéticas del principio de la *economía de la fuerza* es la regla, que se puede deducir de ella, de no gastar la sensibilidad del lector, de permitir al sistema nervioso y cerebral la reparación necesaria después de cada gasto de energía y de atención. Oled mucho una flor, y acabaréis por ser insensibles a su perfume. Después de cierto número de vasos de ginebra, se embota el gusto. Todo ejercicio de una función o de un sentido, le agota: «la postración que sigue es proporcional a la violencia de la acción». Por esto es necesario introducir en la obra de arte gradación y variedad. Nuestros poetas y novelistas contemporáneos olvidan demasiado esta ley: su estilo es perpetuamente tenso, sus ri-

---

(1) Ingratitud, demonio de corazón de mármol.

mas perpetuamente ricas, sus imágenes perpetuamente brillantes y hasta violentas. Resultado: a las dos páginas ya estamos extenuados. Es el efecto de la música continuamente ruidosa: cuando se ha alcanzado el máximo del *forte* de primera intención, aunque todo el resto haga ruido, es en vano; el único medio de llamar la atención sería hacer un *pianissimo*.

En suma, el punto de vista mecánico y el principio de «la *economía* de la fuerza» tienen seguramente su importancia en literatura. Lo hermoso tiene sus condiciones matemáticas y dinámicas, y la principal de estas condiciones es la perfecta adaptación de la fuerza gastada por el autor al resultado obtenido: una buena máquina es la que tiene menos choques o rozamientos; hace mucho tiempo que se ha dicho que la naturaleza obra de los modos más sencillos, según la ley de «la menor *acción*», que se convierte, en los seres que viven y sienten, en ley del menor *trabajo*. Pero si la función del lenguaje es primitivamente la simple comunicación intelectual entre los hombres, el lenguaje de las artes, de la literatura, de la poesía, es otra cosa que una máquina de transmisión de ideas, que una especie de telégrafo de señales rápidas y claras. El carácter verdaderamente *social* del estilo literario y poético consiste, en nuestra opinión, en estimular las emociones según las leyes de la inducción simpática y en establecer así una comunión social que tenga por fin el sentimiento común de lo bello. Así, pues, tenemos aquí, por lo menos, tres términos en presencia: el ideal concebido y amado por el artista, el lenguaje de que dispone el artista y, finalmente, toda la sociedad de hombres a la que el artista quiere hacer participar de su amor a lo

bello. El estilo es la palabra, órgano de la sensibilidad, que se ha hecho cada vez más expresiva y que adquiere un poder a la vez *significativo* y *sugestivo* que la convierte en instrumento de una simpatía universal. El estilo es significativo por lo que hace ver inmediatamente; sugestivo por lo que hace pensar y sentir en virtud de la asociación de ideas. Todo sentimiento se traduce por acentos y gestos apropiados. El *acento* es casi idéntico en todas las especies: acento de sorpresa, de terror, de alegría, etc.; lo mismo ocurre con el *gesto*, y esto es lo que hace que sea inmediata la interpretación de los signos visibles; el arte debe reproducir estos acentos y estos gestos para hacer penetrar en el alma, por sugestión, el sentimiento que expresan. No es cierto, pues, que el sentimiento consista sólo, como dice Buffon, «en el orden y el movimiento de los pensamientos»; al orden y al movimiento hay que añadir el sentimiento, único modo de despertar la simpatía. Sólo simpatizamos con el hombre; las cosas no nos llegan ni nos afectan más que como visión y emoción, como interpretación del espíritu y del corazón humanos; por esto es por lo que «el estilo es el hombre». El verdadero estilo nace, pues, del pensamiento y del sentimiento mismos; es su perfecta y última expresión, a la vez personal y social, como el acento de la voz de su sentido propio a las palabras comunes a todos. Los escritos que carecen de este verdadero estilo se parecen a esos pianos mecánicos que nos dejan fríos, aun cuando toquen buenas piezas, porque no sentimos que lleguen hasta nosotros la emoción y la vida de una mano humana vibrando sobre sus cuerdas y haciéndolas vibrar a ellas.

El gusto, necesario para el estilo, es el sentimiento.

inmediato de leyes más o menos profundas, unas creadoras y otras reguladoras de la vida. La inspiración del genio no sólo está reglamentada, sino también constituida en gran parte por el gusto mismo, el cual, entre las asociaciones innumerables que suscita la casualidad, *juzga* a primera vista, *elige*. Escribir, pintar, esculpir, es saber elegir. El escritor, como el músico, reconoce al primer golpe de vista, en la confusión de sus pensamientos, lo que es melodioso, lo que suena justamente y bien; el poeta percibe, ante todo, en una frase un trozo de verso, un hemistiquio armonioso.

La interpretación y la aplicación de estas leyes generales del estilo varían, por otra parte, según los artistas y las obras. Así, en música, ciertas disonancias, que aisladas constituían una cacofonía, encuentran su justificación en una serie de acordes que las resuelven. Si ciertas reglas son inmutables, nunca se terminará de deducir consecuencias de ellas. A veces, derogar, al parecer, una ley, es extenderla, fecundarla por aplicaciones nuevas. El que conoce más a fondo las reglas sutiles de su arte, es con frecuencia el que parece observarlas menos. Así es como Víctor Hugo ha perfeccionado notablemente nuestra métrica francesa, la ha coordinado y sistematizado precisamente cuando se le acusaba de destruirla.

Los antiguos tratados de retórica distinguían el estilo simple del estilo sublime; oponían el estilo sencillo al estilo figurado. Sin embargo, el estilo sublime no es a menudo más que una forma del estilo sencillo; nada más sencillo que el «que muriese»; nada más sencillo que la mayor parte de los rasgos sublimes de la Biblia y del

Evangelio. Por otra parte, el estilo simple es con mucha frecuencia figurado, por la razón de que no es abstracto; cuanto más popular es una lengua, más concreta y rica en imágenes es; sólo que no son imágenes rebuscadas, sino tomadas de lo real. La metáfora, y aun el mito, son esenciales a la formación del lenguaje, son el paso más primitivo de la imaginación. Hacer metáforas naturales, tomadas del medio en que vivimos habitualmente (medio que se va ampliando todos los días para el hombre de las sociedades modernas), no es salir de lo sencillo. El lenguaje ordinario, en su evolución, transforma las palabras atendiendo a su uso más cómodo; la poesía las transforma en el sentido de la *representación más viva y más simpática*: la una tiene por fin la *metáfora útil*, que economiza la atención» y hace más fácil el ejercicio de la inteligencia; la otra, la *metáfora* propiamente *estética*, que multiplica la facultad de sentir y el poder de sociabilidad. Por lo tanto, una cosa es el estilo puramente científico y lógico y otra el estilo estético. El buen escritor científico debe, sobre todo, emplear el procedimiento de Darwin, que, sintiéndose perdido en frases tortuosas, dejaba de repente de escribir para preguntarse a sí mismo. «Finalmente, ¿qué quieres decir?» Entonces salía de su espíritu una forma más clara o la idea madre aparecía despojada de todos los incidentes que la recargaban y la ahogaban. Este mismo procedimiento es aplicable a todos los estilos, pero sólo como medio de obtener la primera de las que se pueden llamar cualidades sociales del lenguaje, que es hacer que todos comprendan nuestras ideas. «La regla del buen estilo científico, dice Renan, es la claridad, la perfecta adaptación al asunto, el completo olvido de sí mismo, la abne-

gación absoluta. Pero es también la regla para escribir bien en cualquier materia. El mejor escritor es el que trata de un gran asunto y se olvida de sí mismo para dejar hablar al asunto.» Y más adelante: «Ciertamente que era escritor y escritor excelente, porque nunca pensó en serlo. Tuvo la primera cualidad del escritor, que es no pensar en escribir. Su estilo es su pensamiento mismo; y como este pensamiento es siempre grande y fuerte, su estilo es también siempre grande, sólido y fuerte. Retórica excelente la del sabio, porque reposa sobre la exactitud del estilo verdadero, sobrio, proporcionado a lo que se trata de expresar, o más bien sobre la lógica, base única, base eterna del buen estilo.» La lógica es, en efecto, la *base*, y en las obras puramente científicas es casi todo; pero en la obra de arte es insuficiente.

Si el estilo sólo tuviese por objeto la expresión lógica y «económica» de las ideas, el ideal del estilo sería la *lengua unive sal* e impersonal, soñada por algunos sabios. Ahora bien, una verdadera lengua es una lengua en la cual se *piensa* aun antes de hablar, y sólo se piensa en una lengua que se asimila uno desde la infancia, que tiene una literatura, un estilo propio, algo nacional de que está unopetrado. Una lengua, como se ha dicho, está constituida sólo de idiotismos: idiotismos de palabras, idiotismos de locuciones, idiotismos de giros. Si se tradujesen palabra por palabra estos idiotismos a una lengua universal, cesaríamos de comprendernos; habría, pues, que modificar, no ya el lenguaje de uno, sino su manera de pensar, apartar todo lo que hay de individual, generalizar sus impresiones mismas y quitarles su precisión. Este es todo un trabajo que sólo conduciría, en suma, a desfigurar el pensa-

miento despojándole a la vez de su *vivacidad* y de su *vida*. Los partidarios de una lengua universal se parecen a unos matemáticos que quisieran sustituir por el álgebra la aritmética en las operaciones más sencillas y plantear en ecuación: *dos y dos, son cuatro, y seis, diez*.

El estilo puramente lógico sólo se esfuerza por introducir la *continuidad* en las ideas; el estilo poético o literario se esfuerza por introducir en ellas la *organización*, el equilibrio y la proporción de los seres vivos. El uno podría representar su ideal en la figura de una cadena lineal, el otro en la de una flor que se abre en curvas de todas clases. Para despertar la simpatía en el lector a voluntad del escritor, la frase debe ser viva; pero un ser vivo no es una serie de elementos yuxtapuestos, es un conjunto de partes heterogéneas y unidas por una mutua dependencia; la frase es, pues, un organismo. Todo miembro de una frase se diferencia del anterior o del siguiente, ya se oponga y le restrinja, ya le complete o le confirme, repitiéndole en una forma más viva; cada miembro de una frase tiene su individualidad propia, y con más razón cada frase. Hasta hay, de ordinario, ciertas relaciones de proporción entre la longitud de la frase y la potencia de la idea o del sentimiento. Un miembro más largo de una frase contiene con frecuencia una idea o una imagen más fuerte o más importante. Un miembro corto de una frase puede contener, ya una idea de menor valor, ya una idea notable que ha de tomar un relieve tanto mayor cuanto menor sea el número de las palabras. Balzac dice, en un simple paréntesis: «Porque se odia cada vez más, como se ama cada día más, cuando se ama.»

Si se quieren ejemplos de la frase inorgánica, *amorfa*,

léase Augusto Comte. Si se quieren ejemplos de una organización desequilibrada por demasiado rebuscamiento y pretensión, se encontrarán en las malas páginas de Alfonso Daudet, que, sin embargo, ha sabido, en muchos sitios, animar la frase con una vida simpática. Hay también cierto modo de escribir que se puede llamar el estilo *abandonado*; deja que las ideas y las imágenes se sucedan al azar de los acontecimientos o de las asociaciones habituales: es el estilo de la narración; es la verdadera prosa, la de M. Jourdain. El estilo abandonado, que sigue el azar de los sucesos, puede, por lo demás, hacerse grandioso, por contraste, cuando los acontecimientos que siguen son muy grandes y además se encadenan de modo que producen la suprema lógica, la de la realidad, y la suprema proporción, la proporción movable de la vida.

El estilo oratorio está próximo al estilo poético, con la diferencia de que el orador cuenta con la *distracción* de los oyentes, y el poeta con la *concentración* de su atención. La frase de un *discurso* está hecha para que no se aprecien todas sus palabras en la rapidez del relato, para que sólo las ideas esenciales se pongan de relieve con palabras salientes. La elocuencia nos da, por la improvisación, el placer particular de asistir simpáticamente al trabajo del pensamiento, a la elaboración más o menos trabajosa de la frase, al nacimiento de la idea amasada en las palabras: éste es el placer real que experimentó Luis XIV al ver salir del mármol su propia figura tallada por Coysevox sin boceto preliminar. El estilo oratorio se completa por el gesto y la dicción, que introducen ya en él las articulaciones y el ritmo, dos caracteres esenciales de la vida orgánica. La elocuencia es rítmica por el relato mis-



mo, de modo que produzca la vibración simpática y que haga participar a todos de los sentimientos del orador.

En cuanto al estilo poético y propiamente estético, que merece un estudio particular, es, ante todo, una elocuencia reducida al corazón y a la medula, despojada de todos los convencionalismos que reclama el medio oratorio, concentrada en la imagen, el ritmo y el acento, cosas relativamente no temporales y que varían lo menos posible en los medios más diversos. Pero lo *poético* del estilo no está sólo en las imágenes, el ritmo y el acento; está también y sobre todo en el carácter *expresivo y sugestivo* de las palabras. En general, lo *poético* no es lo mismo que lo *bello*: la belleza reside sobre todo en la *forma*, en sus proporciones y su armonía; lo poético reside sobre todo en lo que la forma expresa o sugiere, más bien que en lo que muestra. Lo bello está en lo que se ve, lo poético en lo que sólo se deja vislumbrar. La semisombra de los bosques, la claridad suave del crepúsculo, la luz pálida de la luna son poéticas, precisamente porque despiertan una multitud de ideas o de sentimientos que envuelven a los objetos como en una aureola. En otros términos, las leyes de la asociación de ideas representan el papel principal en la producción del efecto poético, mientras que las leyes de la sensación y la representación directas predominan en la producción de lo bello propiamente dicho. No se puede, pues, juzgar el estilo únicamente por lo que dice y muestra, sino también, y sobre todo, por lo que no dice, por lo que hace pensar y sentir. En las armonías morales del estilo, no es sólo el sonido principal y dominante el que hay que considerar; son, además, y sobre todo, las *armónicas* que prestan su acompañamiento al sonido principal y le

dan así el carácter expresivo por excelencia, pero indefinible: el *timbre*. Hay timbres de voz que agradan y otros que disgustan, que hasta irritan: lo mismo ocurre con el estilo. Cuando un escritor ha dicho claramente lo que quería, y se ha hecho comprender por el lector con el minimum de atención y de gasto intelectual, todavía queda por saber, además de lo que ha dicho, lo que ha hecho sentir; queda por apreciar el timbre de su estilo, que puede conmover y puede también dejar frío, que hasta puede irritar como ciertas especies de voz o ciertas clases de risa. La poesía depende de las vibraciones de la palabra en el espíritu del oyente, de la multitud y de la profundidad de los ecos despertados: en la naturaleza, los ecos que van resonando y muriendo son poéticos por excelencia; igual ocurre en el pensamiento y en el corazón.

Se ha dicho, pues, con razón, que lo que constituye el encanto poético de la belleza misma, es lo que excede de su forma finita, y despierta más o menos vagamente el sentimiento de lo infinito, y, por lo tanto, el de la vida, que comprende siempre para nosotros algo de insondable como una infinidad (1). «En una máquina, el número de engranajes está determinado, nos es conocido y sus relaciones están igualmente determinadas, reducidas a teoremas de mecánica, cuya solución se ha encontrado. Todo está claro para el entendimiento; todo está descompuesto en un número finito de partes elementales y de relaciones entre estas partes. En el ser vivo, por el contrario, cada órgano está formado por otros órganos que, como dice

---

(1) Alfred Fouillée, *Critique des systemes de morale contemporains; la morale esthétique*, pág. 326.

Leibnitz, «se envuelven unos a otros, y llegan hasta el infinito». Cada ser vivo es una sociedad de seres vivos. De aquí deduce que la vida es para nosotros un infinito numérico donde se pierde el pensamiento. Por otra parte, las asociaciones y relaciones de ideas sin número que el objeto vivo despierta en nosotros, o que nos hace vislumbrar confusamente bajo la idea actualmente dominante, son como la imagen de su propia infinidad. Comparad un ojo de cristal y un ojo vivo; detrás del primero no hay nada; el segundo es para el pensamiento una abertura sobre el abismo sin fondo de un alma humana... Toda belleza verdadera es, ya por sí misma, ya por lo que ponemos nuestro en ella, una infinidad sentida o presentida» (1).

Esta teoría de la infinidad evocada por las formas mismas de lo bello nos parece un correctivo necesario de la teoría mecánica de Spencer, porque en lugar de ver, sobre todo en el estilo, una *economía* que hay que realizar, ve una *prodigalidad* que hay que introducir. El estilo es poético cuando es evocador de ideas y de sentimientos; la poesía es una magia que, en un instante, y detrás de una sola palabra, puede hacer aparecer un mundo. No se debe, pues, economizar la atención del oyente más que para hacerle gastar lo más posible su sensibilidad, haciendo vibrar su alma entera. Así, en el encuentro de Enea y Dido en los infiernos,

... Agnovitque per umbram  
Obscuram, qualem primo qui surgere mense  
Aut videt aut vidisse putat per nubila lunam,

---

(1) Alfred Fouillée, *Critique des systèmes de morale contemporains*.

esta vista incierta de la luna oculta a través de las nubes, comparada con la vista de la amante en la sombra densa de los infiernos, es poética por todos los recuerdos nocturnos y los recuerdos de amores pasados que evoca. En el *Infierno* de Dante, cuando el amante de Francesca enseña el libro que se le escapa de las manos, y añade: «Aquel día no leímos más», estas palabras veladas, por todo lo que dejan vislumbrar de amor en el pasado lejano, tienen más poesía que una descripción brillante e inflamada. Para pintar a Maraton, Byron se contenta con decir:

The mountains looks on Marathon,  
And Marathon looks on the sea (1).

En seguida se ve surgir, en sus grandes líneas, todo el paisaje, y al mismo tiempo surgen todos los recuerdos heroicos que tienen la misma sencillez en la misma grandeza.

El simbolismo es un carácter esencial de la verdadera poesía; lo que no significa ni representa otra cosa que ello mismo, no es verdaderamente poético. Si hay una especie de egoísmo de las formas que hace que os digan sólo *yo*, sin haceros pensar en nada más allá de ellas mismas, también hay una especie de desinterés y de liberalidad de las formas que hace que os hablen de otra cosa que de sí mismas, y que os abren horizontes sin límites. Sólo entonces son poéticas. Entonces no son ya puramente materiales: toman un sentido intelectual, moral y hasta social; en una palabra, se convierten en símbolos. Para darles este carácter no hay necesidad de introducir en el estilo, ni la ale-

---

(1) Las montañas miran hacia Maraton  
Y Maraton mira hacia el mar,

goría precisa de los antiguos, ni la vaga de ciertos modernos que creen que basta oscurecer todo para poetizar todo, o suprimir las ideas para tener símbolos. Por la profundidad del pensamiento mismo y de la emoción es por lo que se da al estilo la expresión simbólica, es decir, que se le hace sugerir más de lo que dice y de lo que puede decir, más de lo que os podéis decir vosotros mismos.

¿Por qué la poesía del siglo XVII, en conjunto, es tan poco poética?—Porque es demasiado lógica y demasiado geométrica; la «razón» domina en ella y de tal modo vierte sobre ella una claridad tan uniforme, tan exterior, tan superficial, que ya no hay planos secundarios, ni perspectivas desvanecidas, ni el menor misterio. Son verdaderamente como los jardines de Versalles: todo es regular, correcto, con frecuencia bello, casi nunca poético, tanto más cuanto que el sentimiento de la naturaleza, es decir, de la vida universal desbordando en cada ser, está casi ausente. Apenas hay nada de poético en el siglo XVII, fuera de los hermosos versos de La Fontaine, más que la prosa de Pascal y a veces la de Bossuet y Fenelon. Por una gran excepción, Corneille —con tanta frecuencia *hermoso* y *sublime*— es poético. Teófilo Gauthier dice que en todo Corneille hay un solo verso «pintoresco» que abre un horizonte sobre la naturaleza:

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles (1)

y Gauthier añade, para mayor gloria de la *ríma* y aun del *ripio*, que este verso, intercalado para hallar el consonante de «voiles» que necesitaba el poeta, es, en realidad,

---

(1) Esa obscura claridad que cae de las estrellas.

«un ripio magnífico tallado por manos soberanas en el cedro de los pórticos celestes». En Molière, cuando Orgon vuelve de viaje y se calienta las manos al fuego, concluye por decir:

La campagne à présent n'est pas beaucoup fleurie (1).

Hay, pues, más allá del teatro, donde se trama la intriga, algo verde, un campo donde quedan algunas flores, una naturaleza que comprende al hombre. En Racine, los efectos poéticos son más numerosos, porque Racine se ha visto obligado a traducir algo a Eurípides:

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts (2).

La armonía de estos dos últimos versos evoca la vista de la orilla en que Ariadna muere lentamente de amor. Pero, bien mirado, aunque nuestra poesía clásica tiene una multitud de buenas cualidades, no es poética; y si la prosa clásica lo es más, todavía lo es muy poco: a veces demostrativa y filosófica, otras oratoria y elocuente, o bien espiritual, es rara vez poética — sobre todo cuando se hace «florida», porque las flores de retórica son lo que hay de más extraño a la poesía.

Se ve que, en el estilo, las leyes lógicas enunciadas por Boileau y Buffon y las leyes dinámicas enunciadas por Spencer, no son todo, ni aun lo más principal: las leyes biológicas, psicológicas y sociológicas — casi enteramente descuidadas por los críticos literarios —, tienen otro género de importancia. Para aplicar las primeras cla-

(1) El campo ahora no está muy florido.

(2) ¡Cielos! ¡Que no esté yo sentada a la sombra de los bosques!... Ariadna, hermana mía, ¡herida de qué amor has muerto, en la costa donde te abandonaron!

ses de leyes, que conducen al estilo racional, exacto y correcto, basta el talento; para aplicar las otras, que conducen al estilo vivo, simpático y poético, es preciso el genio creador.

## II

## LA IMAGEN

Uno de los elementos esenciales del estilo poético, en verso o en prosa, es la imagen. «El don de la poesía, se ha dicho, no es otro que el de hablar por imágenes, como la naturaleza.» Si es cierto que toda buena comparación proporciona al espíritu la ventaja de ver dos verdades a la vez, la poesía es una comparación perpetua, una metáfora perpetua, que no sólo tiene por objeto hacernos ver a la vez dos verdades, sino también hacernos experimentar a la vez dos sensaciones o dos sentimientos: o un sentimiento por medio de la sensación, o una sensación por medio del sentimiento. La ciencia muestra las relaciones abstractas de todas las cosas; la poesía nos muestra las simpatías reales de todas las cosas. Escuchad a Flaubert en *Salambó*: «Retiraron sus corazas; entonces aparecieron las señales de los grandes golpes que habían recibido por Cartago; se hubiera dicho que eran inscripciones en columnas.» Escuchad a Hugo en *La Tristesse d'Olympio*: «El hombre

... passe sans laisser même  
Son ombre au mur (1).

La poesía sustituye un objeto por otro objeto, un término por otro más o menos análogo, siempre que este úl-

(1) Pasa sin dejar siquiera su sombra en la pared.

timo despierte por sugestión asociaciones de ideas más frescas, más fuertes, o sencillamente más numerosas, de manera que interesen no sólo a la sensación, sino también a la inteligencia, al sentimiento, a la moralidad. Así, la poesía puede servirse muy bien de términos de comparación, no concretos, sino abstractos. La metáfora, en lugar de dotar a los objetos de una forma más brillante, los despoja entonces, por el contrario, de algo de su forma para darles el carácter profundo de sentimiento puro. Los ejemplos más notables de este género de figuras, sacadas hasta de lo invisible, se encuentran en Shelley, que con frecuencia describe los objetos exteriores, comparándolos con los fantasmas de su pensamiento, y que reemplaza los paisajes reales por las perspectivas del horizonte interior. Así es como nos habla de las velas plegadas del barco dormido sobre la corriente y «semejantes a los pensamientos plegados del ensueño».

Our boat is asleep on Serchit's stream,  
Its sails are folded like thoughts in a dream.

En otra parte dice a la alondra: «En el resplandor de oro del sol... flotas y te deslizas, como una alegría sin causas que surgiese de repente en el alma.» Byron habla de una corriente de agua que huye «con la rapidez de la felicidad». Chateaubriand compara la columna en pie, en el desierto, con un «gran pensamiento» que se eleva todavía en un alma abatida por la desgracia.

Monts sacrés, hauts comme l'exemple! (1).

dice también Víctor Hugo.

---

(1) ¡Montes sagrados, altos como el ejemplo!



Y en otra parte:

Le mur était solide et droit comme un héros... (1).

Aristóteles apenas ve en la metáfora más que una especie de juego de espíritu: para él, es un ejercicio de la inteligencia más bien que un medio de reavivar la sensibilidad; apenas las distingue del enigma, que es una especie de metáfora para el pensamiento.

En realidad, una metáfora que ejercitase demasiado la inteligencia podría agradar a un sofista antiguo, pero erraría absolutamente su fin y debilitaría nuestras representaciones de los objetos en lugar de aumentar su fuerza. La metáfora es un procedimiento de simpatía por el cual entramos en sociedad y en comunicación de sentimientos con cosas que parecían al principio insensibles y muertas. La imagen no debe ser, pues, nunca un adorno superpuesto; debe ser para el espíritu una ilustración, un medio de proyectar la luz y la vida sobre el objeto de que se habla, una especie de relámpago que abra la bruma indistinta; al mismo tiempo, para el corazón, debe ser un calor que haga vibrar. Los griegos, ese pueblo enteramente intelectualista, han considerado demasiado las figuras del lenguaje desde un punto de vista puramente lógico

---

(1) El muro era sólido y derecho como un héroe.

Antorchas, arrojaréis chispas rojas que se arremolinarán como un espíritu turbado.

El océano se prolongaba ante él, inmenso como la esperanza del justo a las puertas de la tumba.

Allí están los dos en una isla del Ródano. El río lleva con gran ruido un agua rápida y amarilla; el viento sumerge silbando las brizas de hierba en el agua (\*).

(\*) V. Hugo.

(sinécdoque, metonimia, etc.); no han hecho bastante la *psicología* del lenguaje imaginativo. La metáfora o la comparación es un medio de reforzar la imagen mental, que se usa por efecto del hábito, ligándola con otras representaciones que tienen todavía toda su vivacidad, y que producen por eso mismo la sugestión requerida. El mecanismo psicológico que explica el efecto estético de la imagen es el siguiente: transponer bruscamente el objeto de que se habla a un medio nuevo, al seno de asociaciones mucho más complejas y capaces de despertar en nosotros muchas más emociones simpáticas. El artista hace repicar esas campanas interiores con las que compara Taine el sistema nervioso: para esto hay cien medios, porque la vibración invisible corre de una campana a otra; si se toca una de ellas fuertemente, todas las demás se pondrán en movimiento.

Hay diversas clases de imágenes: las que precisan los contornos exteriores del objeto, que dibujan su forma y color y que producen así percepciones claras. Estas son las imágenes puramente *significativas*.

Voilà le régiment... (1).

Parfois, hors des fourrés les oreilles ouvertes... (2).

(1) He aquí el regimiento de mis alabarderos que marcha orgullosamente. Sus penachos hacen salir a las jóvenes a la ventana; marchan derechos, tendiendo la punta de sus polainas; su paso es tan correcto sin retrasarse ni correr, que se cree ver tijeras abriéndose y cerrándose.

(2) A veces, fuera de la espesura, con las orejas abiertas, el ojo en acecho, el cuello derecho y con rocío en los costados, el cabrito viajero, en algunos saltos vivos, viene a beber a las cavidades llenas de hojas verdes, con los cuatro pies puestos sobre un guijarro vacilante (\*).

(\*) Leconte de Lisle, *Le Bernica*.

Flaubert ha dicho en alguna parte: «Sus respuestas eran siempre dulces y pronunciadas con un tono tan claro como el de una campana de iglesia.»

La imagen, dando una gran claridad a un simple fragmento del objeto que se trata de percibir, puede hacer que salga inmediatamente de la sombra la totalidad del objeto. Ya, por este hecho, de puramente significativa se hace sugestiva. Así es como Víctor Hugo, enseñándonos

Les ronds mouillés que font les seaux sur la margelle (1)

nos hace ver de una vez el pozo y hace que se oiga el gotear del agua que cae de los cubos al fondo obscuro.

Attendre tous les soirs une robe que passe,  
Baiser un gant jeté (2).

«Te amo», decía Sergio con una voz ligera que levantaba los cabellos dorados de las sienes de Albina. Estos detalles son a la vez significativos y sugestivos.

Leconte de Lisle, hablando de Hjalmar moribundo, que ve a su prometida con los ojos del espíritu:

Au sommet de la tour... (3).

Es la visión del ensueño, en que sólo subsisten algunos rasgos de relieve que, por sí solos, evocan todo el resto.

Una sensación puede no estar manifestada en sus contornos claros, en lo que tiene de determinado (determi-

(1) Los círculos mojados que hacen los cubos sobre el brocal.

(2) Esperar todos los días una falda que pasa, besar un guante arrojado.

(3) En lo alto de la torre que frecuentan las cornejas, la verás de pie, blanca, con los cabellos negros. Dos anillos de plata fina penden de sus orejas y sus ojos son más claros que el astro de las noches hermosas (\*).

(\*) *Le Cœur de Hjalmar*.

nación frecuentemente artificial, porque ningún contorno está firmemente recortado en la naturaleza, ninguna percepción se da separadamente, sino, por el contrario, en lo que tiene de más difuso y más profundo. También esto es un efecto de sugestión simpática. «Se había detenido en medio del Puente Nuevo, y con la cabeza descubierta, con el pecho abierto, aspiraba el aire. Mientras tanto, sentía que *subía del fondo de él mismo algo inextinguible, un flujo de ternura* que le enervaba como el *movimiento de las ondas ante sus ojos*. En el reloj de una iglesia sonó, lentamente, una hora, semejante a una *voz que le llamase*. Entonces, fué presa de uno de esos *estremecimientos del alma*, en que parece que somos transportados a un mundo superior. Le había venido una facultad extraordinaria, cuyo objeto no sabía. Se preguntó seriamente si sería un gran pintor o un gran poeta, y se decidió por la pintura, porque las exigencias de esta profesión le acercarian a Mad. Arnoux. ¡Había, pues, hallado su vocación! ¡El fin de su existencia estaba claro entonces, y el porvenir infalible! (1). Flaubert, dice también en otra parte: «Todo lo que era bello, el centelleo de estrellas, ciertos aires de música, el aspecto de una frase, un contorno, le conducía a su pensamiento de una manera brusca e insensible (2).

Entre los procedimientos que gustan a los modernos, las «transposiciones» merecen examen, precisamente porque son efectos de inducción simpática.

1.º Transposición de sensaciones: «El *parque* se abría,

---

(1) Flaubert, *La Educación sentimental* (Madrid, Jorro, Editor).

(2) Idem *ibid.*

se extendía, con una *limpidez verde*, fresca y profunda como un *manantial*» (1). Otro ejemplo: «Y retardaba su paso..., hasta se detenía en ciertas *sábanas de luz*, con el estremecimiento delicioso que da la aproximación de un *agua fresca*» (2).

Esta figura de la retórica popular: «fresco como el ojo», es una transposición. Zola habla en alguna parte de la *humedad perfumada de incienso*, que *enfría* la atmósfera de las capillas. Daudet pinta así un rebaño: «Allá abajo, a lo lejos, veíamos avanzar al rebaño en una *gloria de polvo*. Todo esto desfila alegremente ante nosotros y se sumerge bajo el pórtico, pisoteando con un ruido de *chapparrón*.»

Toda transposición de sensaciones causa habitualmente cierto placer por sí misma: un medio de aumentar la emoción es hacer que colaboren en ella varios centros nerviosos a la vez. Sin embargo, se reconoce habitualmente una buena metáfora en que no sólo transforma una sensación en otra, sino que da a la cosa que se siente mayor apariencia de vida, y constituye así una especie de progreso de lo inanimado hacia lo animado. He aquí la transposición de una *sensación auditiva* a *sensación visual*, de una ondulación invisible del aire en ondulación visible y, por este término medio, la transformación de una cosa inanimada en una apariencia de ser animado, de testigo vivo: «... En el aire húmedo y perfumado de la habitación ardían las tres bujías...; y lo único que cortaba el silencio era un soplo de música que subía por la estrecha escalera;

(1) Zola, *La faute de l'abbé Mouret*.

(2) Ibid.

el vals, con sus enroscamientos de culebra, se deslizaba, se ligaba, se dormía sobre el tapiz de nieve» (1). La transposición de sonidos a imágenes para la vista y a imágenes animadas ha hecho célebres los versos de Hugo.

Le carillon, c'est l'heure inattendue et folle. . (2)

## 2.º Transposición de sentimiento en sensación:

Nos pensées... (3)

*Madame Bovary* abunda en ejemplos: «Entonces alargó el cuello (hacia el crucifijo) como uno que tuviera sed.» «Si Carlos le hubiera querido, sin embargo, le parecía que una abundancia súbita se hubiera desprendido de su corazón, *como cae el fruto de una espaldera cuando se pone la mano en ella.*» «Recordó... todas las privaciones de su alma y sus ensueños que caían en el lodo, *como golondrinas heridas.*» «Hasta tal punto, que el gran amor, en que vivía sumergida, pareció que se disminuía bajo ella, *como el agua de un río que se absorbiese en su lecho y se viese el cieno.*» He aquí otros ejemplos, tomados de la *Educación sentimental*: «Se revolvía en su deseo *como un prisionero en su calabozo.*» «Sonreía algunas veces, deteniendo un minuto sus ojos sobre él. Entonces sentía que *sus miradas penetraban en el alma de él, como esos grandes rayos de sol que descienden hasta el fondo del agua.*» «Los corazones de las mujeres están *como esos pequeños muebles de secre-*

(1) Zola, *La curée*.

(2) El repique de las campanas es la hora inesperada y loca que se cree ver, vestida de bailarina española, aparecer de pronto por el hueco vivo y claro que dejaría al abrirse una puerta del aire.

(3) Nuestros pensamientos se remontan un momento con sus alas heridas y después vuelven a caer de repente (\*).

(\*) V. Hugo.

to, llenos de cajones, encerrados unos en otros; nos fatigamos, nos rompemos las uñas y encontramos en el fondo alguna flor seca, briznas de polvo—¡o el vacío!» (1).

Entre ciertas emociones morales o intelectuales y las emociones de orden puramente sensitivo, hay una correspondencia que permite aclarar y analizar las unas por las otras. He aquí una imagen de Flaubert, filosófica como un análisis de pasión y que es la traducción de lo moral a lo físico: «No tenía ya ningún recurso (contra el destino), se dejó arrastrar... le parecía que bajaba una cuesta» (2).

3.º Transposición de la sensación en sentimiento. Se puede despertar una imagen muy clara de un objeto excitando el sentimiento que acompaña a la vista de aquél; la imagen toma entonces su fuerza de la emoción que evoca y a veces de una emoción de orden moral o aun intelectual.

Ma maison me regarde et ne me connaît plus... (3).

Este género de imágenes está próximo al de las que

(1) En Balzac se encuentra una transposición *satírica*: «Vió con satisfacción sobre su cara la avaricia, que había vuelto a florecer.»

(2) San Vicente de Paúl ha trazado así la vida de las hermanas de la Caridad: «Sólo tendrán por monasterio la casa de los enfermos; por celda, un cuarto alquilado; por capilla, la iglesia de su parroquia; por claustro, las calles de la ciudad o las salas de los hospitales; por *clausura*, la *obediencia*; por *rejas*, el *temor de Dios*; por *velo*, la *modestia*.»

(3) Mi casa me mira y ya no me conoce (\*).

.....  
Me he echado a volar en la gran tristeza del mar (\*\*).

(\*) V. Hugo.

(\*\*) Idem.

personifican y hacen vivir: «Los afectos profundos se parecen a las mujeres honradas: temen ser descubiertas y pasan por la vida con los ojos bajos» (1).

Les grands chars *gemissants* qui reviennent le soir... (2).

Las castas flores, de donde sale una invisible llama, son los consejos que siembra Dios en el camino; el alma y no la mano es la que debe recogerlos (3).

«La vejez de los hermosos árboles (del vergel), semejantes a abuelos llenos de mimos» (4).

Shelley compara las nubes aborregadas con un rebaño a quien dirige «el viento, ese pastor indolente e indeciso».

Hay un medio de ampliar la percepción intelectualizándola por el razonamiento, de hacer comprender para hacer que se sienta mejor, de generalizar para dar en seguida más fuerza a la emoción particular que se quiere traducir. Nos servimos así de la ciencia para llegar al sentimiento refinado. Pero, por otra parte, esto es peligroso y sólo puede obrar sobre espíritus filosóficos. He aquí un ejemplo notable sacado de Flaubert. Comienza por dar a una emoción muy compleja la claridad y la sencillez de una sensación casi brutal: «La contemplación de esta mujer le enervaba, como un perfume muy fuerte.» Esto es

(1) *La Educación sentimental* (Madrid, Jorro, Editor).

(2) Los grandes carros *que gimen*, que vuelven por la tarde...

.....  
Hacia algún manantial de lágrimas que *solloza* por lo bajo.

.....  
Esa larga *canción* que cae de las fuentes.

.....  
(3) V. Hugo.

(4) Zola.



claro, pero demasiado *simplista*, y, por esto mismo, un poco trivial. Desde este punto de partida superficial, el autor llega, por un lenguaje casi abstracto y objetivo, a darnos una impresión viva del estado de conciencia de su héroe: «Esto bajó a las profundidades de su temperamento y casi se convirtió en un modo general de sentir, en un modo nuevo de existir» (1).

4.º Transposición de las imágenes y sentimientos en acciones: «Me iré hacia él; él no volverá hacia mí» (2).

Muchas acciones son una condensación de pensamientos en una forma concreta y pueden dar lugar a meditaciones sin fin, lo mismo que altas fórmulas metafísicas. Al expresar estas acciones se tiene, por decirlo así, la médula misma de las ideas y de los sentimientos que se han hecho más fácilmente comunicables, porque la acción es lo que se comprende y lo que se imita con más facilidad.

La *ampliación* continua de la imagen por toda clase de transposiciones o transfiguraciones es el gran procedimiento de la poesía. No hay que confundirle con el procedimiento oratorio de la *amplificación*, que es con mucha frecuencia la adición de elementos heterogéneos soldados artificialmente a la idea o imagen. Chateaubriand amplifica cuando nos habla del «valor y la fe, esos dos hermanos que, etc.» Se ha observado desde hace mucho tiempo que la repetición es una figura esencial de toda retórica y de toda poesía. El amante no dice a su amada por qué la ama; se lo repite en todas las formas, con todas las in-

---

(1) *La Educación sentimental*.

(2) *Les psaumes*.

flexiones de la voz y del pensamiento. La potencia lírica de un genio se mide a menudo por la frecuencia con que se insiste sobre la idea, repetida sin cesar bajo una forma nueva y más saliente en el momento que se la creía abandonada; es la ondulación de la ola, que sólo deja lo que lleva, después de haberlo levantado hasta su cresta aguda, para dejar que lo vuelva a coger una nueva ola. Hugo abunda en bellezas de este género, así como también abunda, por desgracia, en puras amplificaciones.

### III

#### EL RITMO

I.—El estilo figurado es ya una especie de estilo rítmico; la imagen es, en efecto, la repetición de la misma idea en otra forma y en un medio distinto: es como una refracción del pensamiento que concuerda con la marcha general de los rayos interiores.

Spencer ve en el ritmo, además de una imitación del acento apasionado, un nuevo medio de economizar la atención. El placer que nos proporciona «el movimiento de los versos que va a compás, se puede atribuir, en su opinión, a que nos es cómodo *reconocer*, por comparación, las palabras dispuestas en metros». Esta teoría es, evidentemente, demasiado estricta. Es cierto que todo ritmo, permitiendo movimientos regulares, previstos, bien adaptados, economiza «energía»; pero hay otra cosa en el ritmo, que es ya música, que es también un medio de dar una forma y una arquitectura a las ideas, a las frases y a las palabras. Toda simetría y toda repetición tiene su encanto, porque es un *acorde*, una *unidad en la variedad*.

En el verso, el ritmo tiene una importancia capital. En nuestros días asistimos a la dislocación del verso francés, que Víctor Hugo había llevado a su última perfección. Se encuentra que es insuficiente el maravilloso instrumento de que había sacado todas las armonías imaginables; se sigue siendo fiel al fetichismo de la rima, pero se suprime el ritmo, que es el fondo mismo de la lengua poética. Se llega así a una especie de monstruosidad producida por la «ley del balance de los órganos»: como el ritmo desaparece y hasta se escamotea la cesura, para que no se confunda con la prosa, tiene el verso que hacerse una rima redundante; el aumento de voz al final del verso es lo que recuerda al lector que se trata de metros y no de simple prosa. Así es como la naturaleza produce enanos con miembros delgados y la cabeza enorme. Quizá de toda esta conmoción saldrá una forma de verso todavía un poco más libre que la de Hugo para el ritmo; pero, en nuestra opinión, en esto hay poco que hacer: se ha llegado al límite en que el verso, por querer desarticulársele demasiado sus miembros, los rompe. Por ejemplo, se quiere suprimir la cesura del alejandrino, con el pretexto de que en muchos versos románticos, y aun racinianos, está sencillamente indicada. He aquí un verso de Hugo con una cesura semivelada en el sexto pie:

¡Apparaissait dans l'ombre horrible, toute rouge! (1).

El mismo verso sin el contratiempo del sexto pie:

Et toute rouge apparaissait dans l'ombre horrible.

Entre las dos combinaciones hay un matiz, casi im-

---

(1) Aparecía en la sombra horrible, enteramente roja.

perceptible, pero existe: el verso pierde un efecto y una imagen, cuando no se siente ya la duda y el cambio del tiempo fuerte que debería caer sobre *ombre* y se desliza sobre *horrible*, produciendo una sorpresa del oído destinada a representar el sobrecogimiento del terror. Sin este efecto, el epíteto *horrible* es trivial. Otro medio de probar la inferioridad de los versos divididos en 4—4—4, es construir muchos, hacer una estrofa con este ritmo; es de una monotonía insorpotable. Sólo se podría tomar esta libertad una vez, de paso y en versos verdaderamente expresivos que justifiquen la licencia. Así, se ha podido muy bien decir:

Elle remit nonchalamment ses bas de soie... (1).

Mientras que este verso es malo:

Je suis la froide et la méchante souveraine (2).

Aquí choca al oído el artículo *la*, a caballo sobre los dos hemistiquios.

Otro ejemplo. Para el verso de once sílabas, los poetas han tratado de zanjar un poco la dificultad, multiplicando las cesuras del verso, trayéndole a esta forma regular: 4-4-3, o mejor a esta otra: 3-3-3-2. Sin embargo, este verso encontraría, en estas dos formas, cierto equilibrio. He aquí una muestra de la primera:

Sur les champs gris, sur le vallon, sur le pré... (3).

---

(1) Se puso indolentemente sus medias de seda.

.....  
 Miran como huye serpenteando su falda de cola.

(2) Yo soy la fría y la malévola soberana.

(3) Sobre los campos grises, sobre el valle, sobre el prado, caía la tarde; pero el gran monte, purpúreo, único superviviente al día que muere, parece todavía que siente pasar una aurora en esta noche.

Un excelente ejemplo de la segunda forma descubrimos en Richepin, que, después de versos como estos:

Mais des petits, on en peut avoir beaucoup... (1),

encuentra de repente este ritmo expresivo:

En avant! Ventre a terre! Au galop! Hurrah!... (2).

En esta estrofa, el verso de once pies en la forma 3-3-3-2, reproduce el ritmo de la marcha de Guillermo Tell; ningún verso puede representar mejor la impresión del galope de un caballo.

No negamos, pues, al poeta la libertad de modificar los ritmos atendiendo a la idea, a la imagen o al sentimiento (3). Pero, ¿por qué negarle también la libertad de las rimas, ya ricas, ya sencillamente suficientes, según que quiere llamar la atención sobre la forma o sobre la idea? La riqueza constante de la rima es el *pendant* del énfasis oratorio, que constituía la belleza del estilo en el tiempo del primer imperio y que hoy nos hace sonreír. Da al verso no se qué de forzado, de hueco y de monótono. Todo efecto musical sólo es bueno con dos condiciones, que sea apropiado al objeto y que no se repita sin cesar. Nos reímos del honrado Boileau que, habiendo encontrado por caso extraordinario algunos versos casi aceptables en esa profesión de rimador, para la que era tan poco

(1) Pero niños se pueden tener muchos. A mi único hijo le corté el pescuezo.

(2) ¡Adelante! ¡A escape! ¡Al galope! ¡Hurrah! Más de un buen sujeto que cortaba el viento, morirá hoy bajo el viento del destino. ¡A escape! ¡Al galope! ¡Adelante!

(3) Para más detalles, véase en *Los problemas de la estética contemporánea* (Madrid, Jorro, Editor) el libro consagrado a la *estética del verso*.

apto (1), observa que, por gran licencia, ha suprimido la negación en este verso:

La nuit à bien dormir et le jour à rien faire.

Va a someter su escrúpulo a la Academia, que tranquiliza su conciencia, pues Racine ha dicho también en *Les Plaideurs*:

Et je veux rien ou tout.

En nuestros días, la religión de un parnasiano, aunque fuese el más escéptico y el más ateo de los poetas, le dirigiría los mismos reproches por haber hecho rimar *prière* con *calvaire* o *demain* con *festin*; no iría a someter su escrúpulo a la Academia, pero lo sometería quizás a su «cenáculo».

La riqueza de las rimas es necesaria, sobre todo cuando se quiere hablar a los oídos o a los ojos, cuando se quiere cantar o pintar; en los versos descriptivos, hoy demasiado a la moda, está en su lugar; pero cuando se trata de expresar sentimientos o ideas, la rima debe subordinarse al ritmo por una parte y por otra al pensamiento. Además, la continuidad de las rimas ricas, en virtud de la ley psicológica y estética que produce el agotamiento nervioso por la repetición de las sensaciones, produce en seguida la fatiga y el fastidio. Si se intenta leer sin detención veinte páginas de Leconte de Lisle, no se resistirá

---

(1) Sous ce metier fatal au repos de ma vie. (\*)

(\*) Sin esta profesión fatal al reposo de mi vida, mis días, llenos de ocios, transcurrirían sin envidia; sólo tendría que cantar, reír, beber también y, como un canónigo gordo, a mi gusto y contento, pasar tranquilamente, sin preocupaciones, sin negocios, la noche en dormir bien y el día en no hacer nada.

esta música, cuya perfección uniforme constituye precisamente una imperfección desde el punto de vista de la estética científica. La armonía verdadera y buena no debe ser siempre sonora y brillante; ¿no hay en Chopin, en Schumann y en Gounod efectos de medias tintas que valen más que ciertos efectos ruidosos y demasiado uniformes de las primeras óperas de Verdi? Gounod se queja en alguna parte de la infidelidad de las traducciones de óperas. La magnífica cantilena de Fausto, *Salut, demeure chaste et pure*, traducida al italiano, es *Salve, dimora casta e pura*; y Gounod observa que en esta sonoridad italiana desaparece la dulzura profunda de su música: esas vocales un poco sordas y discretas del verso francés, *Salut, demeure chaste et pure*, que expresan a la vez el misterio de la noche y del amor, ceden el sitio a vocales brillantes, a *a* abiertas, a *o* y *ou* redondeadas y las palabras estallan como charangas: *Salve dim ora casta e pura*. Allí donde el cantante francés puede poner toda la expresión del alma, el cantante italiano se ve casi obligado a declamar; lo poético cede el sitio a lo oratorio. Esta es una lección dada por un gran músico y que podían aprovechar nuestros versificadores; la rima rica que se repite sin cesar y a pesar de todo, es el *Dimora casta e pura*, es la exclusión de las medias tintas y de los matices, es la luz siempre cruda, es la palabra siempre hueca y la boca siempre redondeada: *ore rotundo*.

Ya se recordará que M. de Banville establece este axioma: «*En un verso sólo se oye la palabra que hace la rima.*» La paradoja es ingeniosa; pero, para no citar más que un ejemplo, en la vuelta de Jocelyn, a quien recibe su perro, es difícil oír otras palabras que las de la rima.

O pauvre et seul ami, viens, lui dis-je, aimons nous!... (1).

A pesar del efecto de la palabra *aimons-nous* en el primer verso, claro es que la impresión que conmueve proviene de todas las palabras y sentimientos que contienen los versos. Lo que es cierto es que la rima final es un medio de poner de relieve una palabra y, por consiguiente, una imagen o una idea.

Si fuese cierto que sólo se oye la palabra de la rima, se podría leer sólo en los poetas las últimas palabras de cada verso. Así es como Lamartine, para burlarse de los volúmenes de sonetos en que cada pieza, según la costumbre, viene a condensarse en el verso final, decía que era más corto leer sólo el último verso de cada una:

Noble et pur, un grand lys se meurt dans une coupe. (2).

Mais le damné répond toujours: «je ne veut pas». (3).

Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain! (4).

Pouquoi vivre à demi quand le néant vaut mieux? (5).

L'ivresse des couleurs et la paix des contours! (6).

Nunca se ha hecho más bello y más poético elogio de la rima que el de Sainte-Beuve:

(1) «¡Oh pobre y único amigo, le dije, ven, amémonos! ¡Donde quiera el cielo puso dos corazones, es dulce amarse!»

(2) Noble y pura, una hermosa azucena se muere en una copa (\*).

(3) Pero el condenado responde siempre: «¡No quiero! (\*\*).

(4) Estatua con ojos de azabache, ángel hermoso con la frente de bronce (\*\*).

(5) ¿Para qué vivir a medias cuando la nada vale más? (\*\*\*\*).

(6) La embriaguez de los colores y la paz de los contornos. (\*\*\*\*\*).

(\*) Coppée, *Le lys*.

(\*\*) Baudelaire, *Le rebelle*.

(\*\*\*) Baudelaire, *Spleen et idéal*.

(\*\*\*\*) Sully-Prudhomme, *Trop tard*.

(\*\*\*\*\*) Sully-Prudhomme, *A Théophile Gautier*.



Rime, qui donnes leus sons... (1).

Pero en el momento mismo en que Sainte-Beuve quiere probar que la *única armonía de verso* es la rima, ¿no prueba también la potencia del ritmo? La estrofa, tomada de Ronsard y de su pléyade, hace que un verso más corto suceda a un verso más largo, como si fuese su eco, y este ritmo no contribuye poco al encantador efecto de armonía:

Dernier adieu d'un ami  
Qu'à demi  
L'autre ami de loin répète.

En la última estrofa, los versos tienen el vuelo ligero del hada; todas las palabras son aladas, *habile, agile courrière*; y el triunfo aéreo a que conduce esta estrofa, nos deja en presencia de una visión luminosa en lo más alto de los espacios:

Qui mènes le chars de vers  
Dans les airs  
Par deux sillons de lumière.

Las imágenes y el ritmo se agregan, pues, a la rima para dar al verso todo su valor.

El verdadero papel de la rima, en nuestra opinión, debe ser producir, donde sea necesario, una evocación súbita de imágenes y de ideas, como vemos en esta misma composición de Sainte-Beuve:

---

(1) Rima, que das sus sonidos a las canciones; rima, *única armonía* del verso que, sin tus acentos estremecedores, sería mudo para el genio; rima, eco que tomas la voz del oboe, o el estampido de la trompeta, último adiós de un amigo, que el otro amigo repite a medias desde lejos... o más bien, hada de ligero revolotear, hábil, ágil correo que llevas el carro de los versos por los aires, sobre dos surcos de luz.

Rime, tranchant *aviron* (1).

Es toda la mitología que pasa ante nuestra vista como metamorfosis que se precipitan y apoteosis que resplandecen.

Pero la poesía no puede ni debe ser siempre resplandeciente; la evocación no puede hacerse siempre con palabras-imágenes o palabras-sinfonías, repetidas a intervalos regulares. Es preciso que el poeta tenga la suficiente libertad, después de haber hecho estallar sus versos, de esfumarlos y suavizarlos, después de haber chocado a la vista o al oído, de hablar al corazón o aun al pensamiento. Por otra parte, la evocación no es privilegio de la rima; pertenece también a las ideas, pertenece sobre todo al sentimiento, a todo lo que lleva en sí un mundo, pronto a reaparecer en cuanto se proyecta en él un rayo de luz. Aunque la palabra que hace rima adquiera relieve necesariamente, sólo por efecto del lugar que ocupa, no se deduce de aquí que la riqueza de la rima sea siempre necesaria a este relieve. Y por otra parte, el relieve mismo desaparece, por lo mismo que quiere aparecer sin cesar. Recordad en el teatro a los actores demasiado concienzudos que pretenden, como se dice, «hacer un efecto con cada palabra»; al cabo de cinco minutos, como todas las palabras que quieren poner a la luz están iluminadas uniformemente, todas quedan en la sombra. Nuestros rimadores contemporáneos quieren así «hacer efecto» con todas sus

---

(1) Rima, cortante remo, espolón que hiendes la ola espumosa, freno de oro, aguijón de acero del corcel de crines humeantes. Broche, alrededor de los senos desnudos de Venus, que aprieta la banda divina, o estrecha el tahalí del guerrero contra su fuerte pecho.

rimas; de doce en doce sílabas se espera tanto el efecto, grande o pequeño, que fracasa.

En el fondo, la rima misma es una forma del ritmo, puesto que es una repetición, una armonía, una vuelta regular y medida al mismo sonido. Sainte-Beuve tiene razón al decir que es una *respuesta* como la de un amigo a otro, y hasta se puede ver en ella el emblema de la simpatía entre los corazones. La rima es un vínculo inesperado entre dos imágenes o ideas, que hace que se unan en un matrimonio divino; en una palabra, es un acorde que simboliza para el oído todos los demás acordes. Pero ¿por qué el poeta sólo hace que concuerden palabras y rimas? ¿Por qué no hace que concuerden también sentimientos y pensamientos? ¿Por qué no hace que, en cierto modo, simpaticen y rimen el mundo interior y el mundo visible? ¿Por qué el lazo ligero e inmortal de la poesía no ha de envolver, no ha de vincular a todas las cosas como la misma ciencia o la filosofía? ¿Por qué, finalmente, no ha de revelarnos el poeta, por todas las comparaciones de ideas y todas las concordancias de imágenes, que nada está aislado en el mundo, que todo depende de todo, que todo está en todo, y que el universo, en una palabra, es una inmensa sociedad de seres con mutua simpatía? Es indiscutible que el «freno de oro» de la rima es, con mucha frecuencia, un freno para la inspiración y para el pensamiento. Si La Fontaine viviese hoy y sufriese esta esclavitud, no podría rimar *voyager* con *juger*, ni decir:

Amants, heureux amants, voulez-vous voyager?... (1).

---

(1) Amantes, dichosos amantes, ¿queréis viajar? Si es así, que sea por las riberas cercanas.

Se esforzaría en buscar una palabra, como *passager*, para rimar con *voyager*. Molestado por la consonante de apoyo, ya no podría escribir.

Quand la perdrix  
Voit ses *petits* (1).

Y sin embargo, ¿qué lector es el que al leer estos versos, sobre todo los dos últimos, no siente su armonía? De igual modo, cuando se lean los versos célebres de Musset:

O Christ, je ne suis pas de ceux que la *prière...* (2),

¿se fija uno en la ausencia de las consonantes de apoyo en *prière* y *calvaire*? Hugo hubiera probablemente buscado dos rimas ricas, a cualquier coste, y el resultado hubiese sido no hacer sentir tan bien la riqueza de las dos hermosas rimas masculinas, que están en el sitio en que son verdaderamente necesarias; pasos *tremblants* y pies *sanglants*. La palabra *tremblants*, con sus sílabas prolongadas, nos transporta a los «templos mudos» en que retumba el menor ruido, y la palabra *sanglants*, que hace eco más adelante, tiene una resonancia dolorosa. Si atormentáis estos cuatro versos para enriquecer las dos rimas femeninas, habrá desaparecido la armonía del conjunto.

(1) Cuando la perdiz ve a sus hijos en peligro y que no tienen más que una pluma nueva, que no pueden todavía escapar a la muerte por los aires, se finge herida y, arrastrando el ala, atrayendo sobre sus pasos al perro y al cazador, conjura el peligro y salva así a su familia; y después, cuando el cazador cree que su perro la coge, le dice adiós, remonta el vuelo y se ríe del hombre que, confuso, la sigue en vano con la vista.

(2) ¡Oh Cristo!, yo no soy de aquellos a quienes la oración trae a tus templos mudos con pasos temblorosos; no soy de aquellos que van a tu calvario, golpeándose el pecho, a besar tus pies ensangrentados.

Comparemos dos pasajes enteramente análogos de Musset y de Leconte de Lisle; son las mismas ideas con rimas diferentes y, sobre todo, un ritmo diferente.

Eh bien! qu'il soit permis d'en baiser la poussière... (1).

En esta página no hay quizás tres rimas que llamen la atención; muchas apenas son suficientes (sin consonante de apoyo), ninguna es rica; lo único que choca al espíritu es la serie de pensamientos y de imágenes que llenan los versos, por el movimiento y el ritmo que arrastran todo como una ola. Al leerlo o al oírlo leer, ¿os habéis enterado de que *Romains* rima con *divins*, *Madeleine* con *humaine*, *rajeunie* con *vie*? Ahora he aquí una página de Leconte de Lisle, citada con frecuencia, en que los versos, por bellos que sean, se desarrollan con una desesperante monotonía, y sólo adquieren movimiento en las reminiscencias mismas de Musset:

Plus de charbon ardent sur la lèvre prophète!... (2).

(1) ¡Pues bien!, ¡que se permita al hijo menos crédulo de este siglo sin fe besar su polvo y llorar ¡oh Cristo! sobre esta fría tierra que vivía con tu muerte y que morirá sin ti! ¡Oh Dios mío!, ¿quién le devolverá ahora la vida? Con lo más puro de tu sangre le habías rejuvenecido; Jesús, ¿quién hará nunca lo que tú hiciste? ¿Quién nos rejuvenecerá a nosotros los viejos que hemos nacido ayer? Tan viejos somos como en el día de tu nacimiento; esperamos otro tanto, hemos perdido más, más lívido y más frío. Lázaro ha bajado por segunda vez a su ataúd inmenso. ¿Dónde está el Salvador para abrir nuestras tumbas? ¿Dónde está el viejo San Pablo, arengando a los romanos y teniendo a todo un pueblo pendiente de sus divinos harapos? ¿Dónde está el cenáculo, dónde las catacumbas? ¿Con quién va la aureola de fuego? Perfume de Magdalena, ¿sobre qué pies caéis? ¿Dónde vibra en el aire una voz más que humana? ¿Quién de nosotros se va a convertir en Dios?

(2) ¡Ya no hay brasa ardiente en los labios del profeta! Adonai, los vientos han llevado tu voz, y el Nazareno, pálido, con la cabeza

Y así sucesivamente durante páginas enteras para la mayor felicidad de los que no comprenden que un poeta pueda volar sin la consonante de apoyo. Porque, la hayáis notado o no, esta consonante no falta nunca; lo que falta a estos hermosos versos es la variedad del ritmo, la novedad de las imágenes, la inspiración sin esfuerzo, el acento, el *nescio quid*. Por lo tanto, es cierto que la cuestión de que la rima sea más o menos rica no es la primera en importancia. Esas estrofas que se suceden lentas y regulares hacen pensar en piedras perfectamente talladas, de igual peso, que se echan a rodar, y parece que un poco del esfuerzo necesario para mover esas masas recae en forma de fatiga sobre nuestros hombros. Con un verdadero consuelo se ve venir la estrofa: «Où sont nos lyres d'or?» que recuerda por fin —y sólo durante cuatro versos— la ligereza de vuelo habitual al poeta.

En las más hermosas páginas de Hugo hay muchos pasajes dañados por la superstición de la rima rica; véase aun en *Le satyre*:

---

baja, exhala por última vez un grito de angustia. Figura de cabello rojo, de sombra y de paz velada, errante al borde de los lagos, bajo tu nimbo de fuego, ¡salud!; la humanidad ¡oh joven esenio! guarda a su último Dios en tu tumba sellada... Pero a nosotros, consumidos por un *deseo imposible*, presas del mal de creer y amar sin remisión, responded, días nuevos, ¿nos devolveréis la vida?; decid, días antiguos, ¿nos devolveréis el amor? ¿Dónde están nuestras lirras de oro, adornadas de jacintos, y el himno a los dioses felices y las vírgenes en coro, Eleusis y Delos, las jóvenes teorías y los poemas santos que brotan del corazón?.. ¡Sí, el mal eterno está en su plenitud! El aire del siglo es malo para los espíritus ulcerados. ¡Salud, olvido del mundo y de la multitud, vuelve ¡oh naturaleza! a cogernos entre tus brazos sagrados!

Oui, l'heure énorme vient, qui fera tout renaître... (1)

Estos versos son hermosos por la profusión y el atrevimiento de las imágenes, así como por el movimiento que los domina; sin embargo, cuando se han leído páginas enteras en esta forma, en que las rimas producen sucesivamente las visiones más disparatadas, se experimenta un sentimiento de vértigo y de cansancio, se frota uno los ojos como si saliera de un sueño.

Uno de los juegos de rimas más justamente admirados en Hugo, es la página de la *Légende* en que dice que si los suizos se han podido vender al Austria, no han podido venderle la Suiza. Todo viene a depender de algunas rimas: *nuage, neige, mâchoires* de la *Dent de Morcle, piton de Zouz, citadelles, étoiles, Jungfrau*, el poeta ha buscado las palabras rudas y salvajes, los nombres de montañas ásperos y pintorescos; después ha encontrado medio de enla-

---

(1) Sí, llega la hora enorme que hará renacer todo, que convertirá el granito en imán, que hará inclinarse al hombro en triste pendiente y hará practicable lo imposible a los hombres. Con todo lo que le oprime, con todo lo que le abrumba, el género humano va a formarse un punto de apoyo; yo miro la bellota que se llama *hoy*; en ella veo la encina; bajo la ceniza extinguida vive un fuego. Miserable hombre, hecho para la revolución santa, ¿vas siempre a arrastrarte porque te has arrastrado? ¿Quién sabe si algún día se te verá orgulloso, supremo, atar las fuerzas del abismo, y sustrayendo el relámpago a lo desconocido sublime, enganchar a ese carro de otros caballos tuyos? Sí, quizá se verá al hombre convertirse en ley, derribar debajo de él al elemento, coger esta anarquía y retorcerla hasta el punto de que de ella brote el orden, el santo orden de la paz, del amor y de la unidad, domar a todo lo que le ha perseguido en todo tiempo, construirse una extraña montura con toda la vida y toda la naturaleza (\*).

(\*) *Le satyre.*

zarlos por imágenes a veces sublimes y siempre inesperadas y grandiosas.

L'homme s'est vendu. Soit, a-t-on dans le louage... (1).

Lo difícil era traer la punta de Zoug, que sólo rima con *joug*. Para Hugo, esto no es más que un juego:

Quel assembleur de bœuf pourra former un joug... (2).

Este boyero apenas sería más homérico que nuestro ajustador de rimas. Véase también la imagen siguiente, una de las más espléndidas de Víctor Hugo:

C'est naturellement que les monts son fidèles... (3).

Ciertamente, cuando la rima es motivo de semejantes hallazgos, merece adoración; por desgracia, lo difícil de hallar no son las rimas ricas, sino la poesía que llene el intervalo de una a otra (4). Una vez llegado a la palabra

(1) El hombre se ha vendido. Sea, pero ¿se ha comprendido en la venta el lago, el bosque, la zarza, la nube?

.....  
La Suiza permanece allí libre. ¿Se cazan con lazo el precipicio, la sombra, el viento y la nieve? ¿Se firman contratos en que se diga que el *Ortelier* se alista y se convierte en bandido? Decid, rocas negras, ¿qué puño ciclópeo podrá romper en vuestras mandíbulas el diente de Morcle?

(2) ¿Qué boyero podrá formar un yugo que vaya del pico de Glaris a la punta de Zoug?

(3) Naturalmente los montes son fieles y puros, porque tienen la forma ruda de las ciudadelas, porque han recibido de Dios las almenas, en las que el hombre puede, de tronera en tronera, ver brillar las puntas de lanza de las estrellas.

(4) Cuando Boileau rima con riqueza, no por eso es más poeta:

Au pied du mont Adule entre mille roseaux...

El último verso (*Du fameux fort de Skink prend la route connue*) debía agradar a Gautier, a causa del *fort de Skink*, que no deja de recordar el *pitón de Zoug*.



*étoiles*, para rimar con riqueza sólo le queda a Hugo *toiles*. A su vez, *toiles* hace pensar en la araña, y el poeta escribe:

Est-il une araignée, aigle, qui dans ses toiles... (1).

Nueva dificultad vencida. Queda la *Jungfrau*, que rima, naturalmente, con *taureau*.

Qu'après avoir dompté l'Athos, quelque Alexandre... (2).

Después de semejantes *tours de force* ya no queda nada que imaginar. Pero no todos los *tours de force*, de Hugo, tienen el mismo éxito, y además, si este éxito se prolongase durante dos, cuatro, ocho, diez o veinte páginas, se terminaría por estar tan fatigado como si se viera, durante una hora, a un gigante jugar con balas de cañón, o aun con cañones. Reducir la poesía a esta gimnasia y subordinar a ella todo el resto, pensamientos y sentimientos, es lo que, muy afortunadamente, no ha hecho Hugo y lo que quieren hacer sus pretendidos imitadores.

II.—Nuestra prosa se hace, y con razón, cada vez más rítmica. Ya lo era admirablemente en los grandes prosistas del siglo XVII. La comparación del teólogo auténtico de los *Pensamientos*, de Pascal, con la edición «corregida» por Port-Royal, podría suministrarnos gran cantidad de ejemplos del lenguaje y del pensamiento rítmicos. De la diferencia entre el *estilo* y una lengua sin armonía. He

(1) ¿Hay alguna araña que pueda coger en sus telas a la tromba, a la ráfaga y a ti, aguilas?

(2) ¡Que después de haber dominado el Athos, algún Alejandro, especie de héroe monstruo con cuernos de toro, vaya a levantar la falda a la Jungfrau! ¡De qué modo la virgen, con el huracán sobre los hombros, escupirá la avalancha a la cara del bribón!

aquí, por ejemplo, cómo había arreglado Port-Royal la hermosa frase sobre Arquímedes:

«No ha dado batallas — pero ha dejado a todo el universo invenciones admirables. — ¡Oh, qué grande y brillante es a los ojos del espíritu!»

Pascal había escrito:

No ha dado batallas para los ojos.

Pero ha proporcionado a todos los espíritus sus invenciones.

¡Oh, cuánto ha iluminado a los espíritus!

Aquí el estilo es rítmico hasta el punto de que forma casi una estrofa; la idea, en cada miembro de la frase, se precisa, se separa y además «ilumina el espíritu». Los medios empleados son: 1.º, la supresión de todo lo que es inútil y trivial: «a todo el universo, admirable, grande y brillante, *los ojos* del espíritu, etc». —2.º, una antítesis — no artificial, sacada del fondo mismo de la idea — entre los dos primeros miembros de la frase, que se oponen palabra por palabra; los ojos y los espíritus, las batallas dadas para la vanidad o para los ojos y las invenciones serias como la verdad misma. —3.º, la caída de la última frase, cuya brevedad y sencillez hace resaltar mejor la fuerza de la imagen. Entonces, efectivamente, el corto número de palabras ahorra atención; además, la voz cae y se para más pronto de lo que se esperaba; por esto se produce un silencio imprevisto que, sorprendiendo al oído, reanima la atención y la fija sobre la idea que se acaba de expresar. Si esta idea tiene valor, crece en seguida en el espíritu; si no lo tuviese, se experimentaría una especie de contrariedad. Otra frase retocada así por Port-Royal: «Quien se considere así se asustará sin duda de verse como suspendido en la masa que la naturaleza le ha dado, entre los dos

abismos del infinito y de la nada, de los cuales está igualmente alejado. Temblará, etc.» De esta manera confusa y sin *euritmia*, es como Port-Royal vuelve a pensar el pensamiento de Pascal. Ahora, he aquí el texto auténtico: «Quien se considere así se asustará de sí mismo; y considerándose sostenido en la masa que la naturaleza le ha dado, entre los dos abismos del infinito y de la nada, temblará a la vista de estas maravillas.» La frase ordenada así tiende a tomar también la forma de una estrofa; el tercer verso es algo largo, pero no hace más que mostrarnos por contraste la brevedad de los dos últimos, que contienen precisamente ideas e imágenes de una amplitud inmensa: abismo, infinito, temblar, maravillas.

Las frases mal hechas, decía Flaubert, no resisten la prueba de una lectura en alta voz: «oprimen el pecho, perturban los latidos del corazón y se encuentran así fuera de las condiciones de vida.» Flaubert fundaba, pues, la teoría del ritmo y de la cadencia sobre las simpatías de lo físico y lo moral. En su opinión, *la palabra y la idea son consubstanciales*; pensar, es hablar; hay en cada vocablo del diccionario el compendio de un gran trabajo orgánico del cerebro. Algunas palabras representan una sensibilidad delicada, otras una sensibilidad brutal. Las hay de raza y las hay plebeyas. Lo que Flaubert quería alcanzar al escribir «era el término sin sinónimo», que es el cuerpo vivo, el cuerpo único de la idea. Así, el escribir era para él, como decía a veces, «una brujería» (1).

Hasta el arte de la puntuación, que se ha hecho tan

---

(1) Véase M. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, páginas 159, 161.

importante en nuestros días, no es en el fondo otra cosa que el arte del ritmo. La puntuación en la prosa, sustituye a los apartes adoptados hoy para separar los versos. De aquí esta preocupación constante de la puntuación, que caracteriza a los estilistas como Flaubert. Pero es una especie de puntuación interior, no representada por signos, y que produce en cada miembro de frase un poco larga hasta la división del sentido. Esta puntuación, semejante a la que no se puede señalar en las frases musicales (ni aun con una cuarta parte de silencio) y que se indica con frecuencia por medio de una coma colocada encima, debe observarla cuidadosamente el escritor, adivinarse por el que lee en alta voz y señalarse en la dicción.

Un ritmo elemental y antiguo, que afecta al pensamiento como a las palabras, es el paralelismo de la poesía hebrea. También se le encuentra a veces en el Evangelio.

Cuando no os reciban y no oigan vuestras palabras.

Salid de esa casa o de esa ciudad y sacudid el polvo de vuestros pies...

He aquí que os envío como a ovejas en medio de lobos.

Sed, pues, prudentes como serpientes y sencillos como palomas.

Lo que os digo en las tinieblas, decidlo en plena luz.

Y lo que se os dice al oído, predicadlo sobre los techos.

No temáis a los que matan el cuerpo y no pueden matar al alma.

Temed más bien al que pueda hacer perecer el cuerpo y el alma en el infierno (1).

Durante vuestro camino predicad y decid: El reino de los cielos está próximo.

Curad a los enfermos, resucitad a los muertos, purificad a los leprosos, arrojad a los demonios.

Habéis recibido gratuitamente, dad gratuitamente. No toméis ni oro, ni plata, ni dinero en vuestras cinturas; ni saco para el viaje,

---

(1) Evangelio según S. Mateo, cap. X, vers. 14, 16, 27, 28.

ni dos túnicas, ni zapatos, ni bastón; porque el obrero merece su alimento (1).

Este ritmo se ha introducido en nuestra prosa y le da a menudo una energía particular. Se podría señalar así más de una analogía entre el balanceo tan característico del estilo hebreo y el balanceo de los períodos de prosa contemporánea. Flaubert, que hacía su prosa rítmica como si fuese verso, da lugar con mucha frecuencia a especies de versículos; lo mismo ocurre con los más notables de nuestros prosistas actuales. Se encuentran ya en Pascal, Bossuet, Rousseau, efectos análogos. He aquí versículos de Pascal en que es sensible el paralelismo bíblico:

1. El hombre no es más que una caña, la más débil de la naturaleza, pero es una caña que piensa.

2. No es necesario que se arme el universo entero para aplastarle. Un vapor, una gota de agua basta para matarle.

3. Pero, aun cuando el universo le aplastase, el hombre sería todavía más noble que el que le mata, porque sabe que muere, y el universo no sabe nada de la ventaja que tiene sobre él.

1. Todos los cuerpos, el firmamento, las estrellas, la tierra y sus reinos, no valen lo que el menor movimiento de caridad.

Esto es de un orden infinitamente más elevado.

2. El último acto es sangriento, por bella que sea la comedia en todo lo demás.

3. Se echa tierra sobre la cabeza y adiós para siempre.

Citaremos también estos pensamientos de una energía bíblica que ofrecen una simetría manifiesta:

Hay que amar sólo a Dios y odiarse sólo a sí mismo.

El silencio eterno de estos espacios infinitos me asusta.

El ser eterno existe siempre, si existe una vez.

Bossuet habla naturalmente el lenguaje de la Biblia:

1.º Esta verde juventud no durará; llegará la hora fatal que cortará todas las esperanzas engañosas por una irrevocable sentencia.

(1) Evangelio según S. Mateo, cap. X, vers. 7, 8, 9, 10.

2.º Nos faltará la vida, como un falso amigo, en medio de nuestras empresas.

3.º Allí caerán por tierra todos nuestros hermosos proyectos; allí se desvanecerán todos nuestros pensamientos.

4.º Los ricos de la tierra que, durante esta vida, gozan del engaño de un sueño agradable y se imaginan que tienen grandes bienes,

Al despertarse de pronto en el gran día de la eternidad, se asombrarán de verse con las manos vacías.

5.º ¡Ay, sólo se habla de pasar el tiempo! El tiempo pasa, en efecto, y nosotros pasamos con él.

Rousseau, a su vez, habla en versículos; es un Jeremías orgulloso y un Isaías fanfarrón:

1.º Medito una empresa que nunca tuvo ejemplo y que nunca tendrá imitadores.

2.º Quiero enseñar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la naturaleza; y este hombre seré yo. Yo solo.

3.º Yo siento mi corazón y conozco a los hombres.

4.º Yo estoy formado como ninguno de los que he visto; me atrevo a creer que estoy formado como ninguno de los que existen. Aunque no valga más, por lo menos soy distinto.

5.º Sólo después de haberme leído se puede juzgar si la naturaleza ha hecho mal o bien en romper el molde en que me ha formado.

6.º Que suene cuando quiera la trompeta del juicio final; yo iré, con este libro en la mano, a presentarme ante el juez soberano.

7.º Diré en alta voz: esto es lo que he hecho, lo que he pensado, lo que he sido.

8.º He dicho el bien y el mal con la misma franqueza.

No me he callado nada malo, ni he añadido nada bueno.

9.º Y si me ha ocurrido emplear algún adorno indiferente,

No ha sido nunca más que para llenar un vacío ocasionado por mi falta de memoria.

10. He podido suponer verdadero lo que sabía que podía serlo, nunca lo que sabía que era falso.

11. Me he mostrado tal como fuí: despreciable y vil, cuando lo he sido; generoso, sublime, cuando lo he sido.

12. He descubierto mi interior, tal como lo has visto tú mismo, Ser eterno.

13. Réúne a mi alrededor la inmensa multitud de mis semejantes;

Que escuchen mis confesiones, que lloren mis indignidades, que se avergüencen de mis miserias.

14. Que cada uno de ellos descubra a su vez su corazón al pie de su trono con la misma sinceridad;

Y después uno solo te diga si se atreve; yo fui mejor que este hombre.

He aquí ahora algunos versículos de Chateaubriand:

1.º En seguida, tratando de leer en mis ojos, como para penetrar mis secretos...

2.º «¡Oh, sí, eso es: las romanas han agotado tu corazón!, ¡las has amado demasiado!

¿Tienen tanta ventaja sobre mí? Los cisnes son menos blancos que las hijas de los galos.

3.º Nuestros ojos tienen el color y el brillo del cielo.

4.º Nuestros cabellos son tan hermosos, que las romanas nos los quitan para adornar sus cabezas.

5.º Pero el follaje sólo tiene gracia en la cima del árbol en que ha nacido.

6.º ¿Ves la cabellera que tengo? Pues bien, si hubiere querido cederla, estaría ahora en la frente de la emperatriz.

Es mi diadema y la he conservado para ti.»

7.º Tomé las manos de esa infortunada entre las mías; las estreché tiernamente.

Comparemos con lo anterior la muerte de Velleda:

1.º En seguida lleva a su garganta el instrumento sagrado: la sangre brota.

2.º Como una segadora que ha terminado su obra y que se duerme fatigada al borde del surco,

Velleda cae sobre el carro.

3.º La hoz de oro se escapa de su mano desfalleciente;

Y su cabeza se inclina suavemente sobre su hombro.

Víctor Hugo (*El jardín del convento del Pequeño Picpus*):

1.º Las niñas corrían a la vista de las religiosas;

La mirada de la impecabilidad no molesta a la inocencia.

2.º Los velos vigilaban desde lejos a las risas, las sombras espían a los rayos;

Pero ¿qué importa? Se irradiaba y se reía (1).

(1) *Les Misérables*.

## Otro ejemplo:

- 1.º La miseria, casi siempre madrastra, es a veces madre; La privación engendra la potencia de alma y de espíritu.
- 2.º La pobreza es nodriza del orgullo;
- La desgracia es una buena leche para los magnánimos (1).

Flaubert (*Salammbô*):

Una curiosidad indomable le arrastró, y como un niño que lleva la mano a un fruto desconocido, temblando, con la punta del dedo la tocó ligeramente en lo alto del pecho.

- .....
- 1.º ¡Oh, si supieses cuánto pienso en ti, en medio de la guerra
  - 2.º A veces el recuerdo de un gesto, de un pliegue de tu vestido se apodera de mí de repente y me enlaza como una red.
  - 3.º Veo tus ojos en las llamas de los dardos y en el dorado de los escudos.

Yo oigo tu voz en el estruendo de los timbales.

Me vuelvo, ¡y no estás allí!

¡Y entonces me vuelvo a internar en la batalla!

- .....
- 1.º Más allá de Gades, a veinte días por el mar, se encuentra una isla cubierta de polvos de oro, de verdura y de pájaros.

2.º En las montañas, grandes flores llenas de perfumes que humean,

se balancean como eternos incensarios;

en los limoneros, más altos que cedros, serpientes de color de leche hacen caer los frutos sobre el césped, con los diamantes de su boca.

3.º ¡Oh!, ya verás cómo la encuentro. Viviremos en las grutas de cristal, talladas en las faldas de las colinas (2).

La antítesis o el paralelismo del pensamiento y del verso son notables en la estrofa; con frecuencia hay compensación de la pequeñez del último verso por la fuerza de la imagen o del pensamiento, o, por el contrario, refuerzo del pensamiento por la majestad del verso. El silencio provoca la reflexión, y entonces, para llenar este vacío, se

(1) *Ibid*, t. V, p. 267.

(2) *Salammbô*, págs. 0, 3, 225.



necesita una especie de resonancia. Luego hay comparación del silencio por la excitación a la emoción o a la reflexión. En la mayor parte de las estrofas bien hechas, el último verso es además un resumen saliente de todas las ideas o imágenes contenidas en la estrofa:

Je viens a vous... (1)

La amplitud melódica de las fases de música se encuentra en las estrofas. He aquí frases cuadradas de cuatro miembros:

Car personne ici-bas ne termine et n'achève... (2).

Con frecuencia, hay simetría de los versos primero y último:

Eh bien! oubliez-nous, maison, jardin, ombrages! (3)

(1) Vengo a tí, señor, Padre en quien hay que creer. Te traigo, tranquilo, los fragmentos de este corazón enteramente lleno de tu gloria que tú has roto.

Ya no me resisto a nada de lo que me ocurre por vuestra voluntad. El alma, de tristeza en tristeza, y el hombre, de orilla en orilla, corren a la eternidad.

.....  
 Quizá en este momento, desde el fondo de las noches fúnebres, subiendo hacia nosotros, hinchando sus ondas de tinieblas y sus olas de rayos de luz, el infinito mudo, mar sombrío ignorado, empuja hacia nuestro cielo una gran marea de constelaciones.

(2) Porque aquí abajo nadie termina y acaba; los peores entre los humanos son como los mejores; todos nos despertamos en el mismo punto del sueño; todo comienza en este mundo y termina en otra parte (\*).

(3) ¡Pues bien, olvidadnos, casa, jardín, alamedas! ¡Hierba, desgasta nuestro umbral! ¡Zarza, oculta nuestros pasos! ¡Cantad, pájaros! ¡Corred, arroyuelos! ¡Creced, follajes! Aquellos que olvidáis no os olvidarán.

Pájaros de gritos alegres; onda de plantas profundas; frío lagarto

(\*) *Les Rayons et les Ombres (Tristesse d'Olympio)*.

Todos los ritmos de las estrofas poéticas están en germen en los periodos o en las sucesiones de imágenes de que ofrecen ejemplos los grandes prosistas; los miembros de las frases son equilibrados y simétricos como versos blancos. Ya en Rabelais se nota esto:

Et quant a la cognoissance des faits de nature (1).

He aquí versos medidos sin rimas, formando el fin de una estrofa:

Un jour viendra, j'en ai la juste confiance... (2).

En Hugo, la estrofa en prosa despliega sus alas:

---

de los muros viejos, agazapado en las piedras; llanuras que derramáis vuestro soplo sobre las ondas; un mar donde brota la perla; tierra donde germina la espiga; naturaleza de donde sale todo; naturaleza donde todo vuelve; hojas, nidos, dulces ramas que el aire no se atreve a rozar, no hagáis ruido alrededor de esta tumba; ¡dejad dormir al niño y llorar a la madre! (\*)

(1) Y en cuanto al conocimiento de los hechos de la naturaleza, quiero que no haya mar, río, ni fuente, cuyos peces no conozcas; que de todos los pájaros del aire, de todos los árboles, arbustos y frutales de los bosques, de todas las hierbas de la tierra, de todos los metales ocultos en el vientre de los abismos, de las pedrerías de todo el Oriente y el Mediodía, nada te sea desconocido.

.....  
 Pero como, según el sabio Salomón, la sabiduría no entra en alma malévola y la ciencia sin conciencia no es más que rutina del alma, te conviene servir, amar y temer a Dios, poner en él todos tus pensamientos y toda tu esperanza; y por medio de la fe formada de caridad, estar junto a él de modo que nunca te veas desamparado de él por pecado. Desconfía de los abusos del mundo. Que no entre la vanidad en tu corazón; porque esta vida es transitoria, pero la palabra de Dios dura eternamente (\*\*).

(2) Tengo la confianza justa de que llegará un día en que las gentes honradas bendecirán mi memoria y llorarán mi suerte (\*\*\*)

(\*) *Tristesse d'Olympio.*

(\*\*) Rabelais, *Pantagruel (Lettre de Gargantua)*, p. 153.

(\*\*\*) J.-J. Rousseau.

Ajoutons que l'église... (1)

En *La mare au diable*, leed el retrato de la pequeña María:

Elle n'a pas beaucoup de couleur... (2)

Estrofa de Flaubert, en que se encuentran hasta versos blancos:

(1) Añadamos que la iglesia, aquella vasta iglesia que la rodeaba por todas partes, que la guardaba, que la salvaba, era por sí misma un calmante soberano. Las líneas solemnes de aquella arquitectura, la actitud religiosa de todos los objetos que rodeaban a la joven, los pensamientos piadosos y serenos que se desprendían, por decirlo así, de todos los poros de aquella piedra, obraban sobre ella sin que lo notase. El edificio tenía también rumores de tal bendición y de tal majestad que adormecían aquella alma enferma. El canto monótono de los oficiantes; las respuestas del pueblo al sacerdote, a veces inarticuladas, otras retumbantes; el armonioso temblor de las vidrieras; el órgano resonante como cien trompetas; las tres campanas zumbando como colmenas de grandes abejas, toda esta orquesta sobre la cual saltaba una escala gigantesca que subía y bajaba sin cesar de una multitud a un campanario, ensordecían su memoria, su imaginación, su dolor.

.....  
Lo que veían era extraordinario. Sobre el vértice de la galería más elevada, más alto que el rosetón central, había una gran llama que subía entre los dos campanarios con torbellinos de chispas, una gran llama, desordenada y furiosa, de la cual el viento se llevaba por momento un jirón entre el humo (\*).

(2) No tiene mucho color, pero tiene una carita fresca como una rosa de zarza. ¡Qué graciosa boca, qué menuda nariz!... No está crecida para su edad, pero está formada como una codorniz y es ligera como un pinzón... No sé por qué hacemos tanto caso de una mujer grande y gruesa, bien colorada .. Esta es muy delicada, pero no por eso tiene menos salud; ¡es bonita como un cabrito blanco!... Y luego, ¡qué aire tan dulce y honrado! ¡Cómo se lee su buen corazón en sus ojos, aun cuando están cerrados para dormir! (\*\*)

(\*) *Notre Dame de Paris*, p. 275.

(\*\*) *La mare au diable*, p. 96.

Des rigoles coulaient dans les bois de palmiers... (1).

Episodio de Miette y Silvère en *La fortune des Rougon*:

Il eut un tressaillement (2).

He aquí frases simétricas sucesivas de *Germinal*:

Les ténèbres s'éclairèrent (3).

La revolución, con su horror sangriento:

Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras... (4).

(1) Los arroyuelos corrían en los bosques de palmeras; los olivos formaban largas líneas verdes; en las gargantas de las colinas flotaban vapores rosados; por detrás se elevaban montañas azules; soplaban un viento cálido. Los camaleones se arrastraban sobre las anchas hojas de los cactus, etc. (\*).

(2) Tuvo un estremecimiento. Se quedó encorvado e inmóvil. En el fondo del pozo había creído distinguir una cabeza de muchacha que le miraba sonriendo; pero había movido la cuerda. El agua, agitada ya, no era más que un espejo turbio, sobre el cual no se reflejaba nada claramente. Esperó a que el agua se sosegase, sin atreverse a moverse, latándole el corazón a grandes golpes. Y a medida que las arrugas del agua se ensanchaban y movían, vió que la aparición volvía a tomar forma. Osciló mucho tiempo en un balanceo que daba a sus líneas una gracia vaga de fantasma. Por fin se fijó (\*\*).

(3) Las tinieblas se iluminaron, volvió a ver el sol, volvió a encontrar su tranquila sonrisa de enamorada... Y fué, finalmente, su noche de novios, en el fondo de aquella tumba, sobre aquel lecho de barro, la necesidad de no morir antes de haber tenido su felicidad, la obstinada necesidad de vivir, de hacer vida por última vez. Se amaron en la desesperación de todo, en la muerte... Todo se aniquilaba, hasta la noche se había puesto sombría. No estaban en ninguna parte, fuera del espacio, fuera del tiempo.

(4) Algunas tenían a su niño entre los brazos; lo levantaban, lo agitaban, como una bandera de duelo y de venganza. Otras, más jóvenes, con pechos hinchados de guerreras, blandían palos, mientras que las viejas horribles aullaban tan fuerte, que las cuerdas de sus cuellos descarnados parecía que se iban a romper. Y los hombres desembocaron en seguida, dos mil furiosos braceros, mineros, re-

(\*) *Salammô*, p. 25.

(\*\*) *La fortune des Rougon*, p. 218.

Nuestra lengua contemporánea sólo ha tomado su brillo pasando por la «llama de los poetas». Poned al comienzo del siglo una literatura de puros sabios, ponderada, exacta, lógica, y la lengua, debilitada por trescientos años de uso clásico, sería una herramienta mellada, sin vigor. «Se necesitaba una generación de poetas líricos para hacer de la lengua un instrumento amplio, ligero y brillante. Ese cántico de los cánticos del diccionario, ese ataque de locura de las palabras que ahullan y bailan sobre la idea, era, sin duda, necesario. Los románticos venían a su tiempo, conquistaban la libertad de la forma y

---

mendones, una masa compacta que rodaba en montón, estrechada, confundida, hasta el punto de que no se distinguían ni los pantalones desteñidos, ni los chalecos de lana desgarrados, confundidos en la misma uniformidad terrosa. Los ojos ardían; sólo se veían los agujeros de las bocas negras cantando la *Marsellesa*, cuyas estrofas se perdían en un mugido confuso, acompañado por el golpear de los zuecos sobre la tierra dura. Por cima de las cabezas, entre las puntas de las barras de hierro, pasó un hacha, llevada muy derecha, y esta hacha única, que era como el estandarte de la banda, tenía en el cielo claro el perfil agudo de una cuchilla de guillotina. En aquel momento se ponía el sol; los últimos rayos, de una púrpura sombría, ensangrentaban la llanura. Entonces el camino parecía que arrastraba sangre; las mujeres, los hombres, continuaban corriendo, sangrientos como carniceros en plena matanza.

.....

Era la visión roja de la revolución lo que les arrastraba a todos fatalmente. Una noche sangrienta del final de este siglo, sí, una noche, el pueblo sue-to, desbocado, correrá así por los caminos, y chorrreará sangre de burgués, paseará cabezas, sembrará el oro de los cofres descerrajados. Las mujeres aullarán, los hombres tendrán abiertas las mandíbulas de lobos para morder. Sí, serán los mismos andrajos, el mismo trueno de gruesos zuecos, la misma muchedumbre terrible de piel sucia, de aliento pestífero, que barre al mundo viejo ante su impulso desbordante de bárbaros (\*).

(\*) Zola, *Germinal*, p. 392-393.

forjaban la herramienta de que debía servirse el siglo. Así es como todos los grandes estados se fundan sobre una batalla» (1). Sólo que nuestros contemporáneos están todavía demasiado acostumbrados a escribir la prosa de los románticos, que era con frecuencia poesía dislocada, de miembros dispersos, o música irregular (2). Un hecho que se puede comprobar y cuya significación es considerable, es que nuestra prosa francesa se hace cada vez más poética; la mayor parte de nuestros grandes escritores son poetas y, sin embargo, la lengua poética de convencionalismo que existía en el siglo XVII y en el XVIII, y que todavía se encuentra, por ejemplo, en Chateaubriand (corcel, laureles), ha desaparecido totalmente de nuestro estilo. La poesía, a nuestros ojos, ya no consiste más que en la expresión; pero la expresión es tanto más viva cuanto más simple es la palabra y más exactamente se aplica a la idea. La fusión de la lengua llamada poética y la lengua de la prosa, que han intentado y verificado lo mismo el romanticismo que el naturalismo, no tiene por objeto introducir en las ideas la ola poética que agradaba tanto, sino representar con fidelidad todas las ideas y to-

(1) M. Zola, *Lettre à la jeunesse*, págs. 66 y 68.

(2) Zola mismo lo confiesa: «Si nosotros estamos condenados a repetir esta música, nuestros hijos se desprenderán de ella. Deseo que lleguen al estilo científico que tanto elogia M. Renan. Este sería el estilo verdaderamente fuerte de una literatura de verdad, un estilo exento de la jerga de moda, tomando una solidez y una amplitud clásicas. Hasta entonces, pondremos plumajes al final de nuestras frases, puesto que así lo exige nuestra educación romántica; pero prepararemos el porvenir reuniendo cuantos documentos humanos podamos, llevando el análisis tan lejos como nos permita nuestro instrumento.» (*Lettre à la jeunesse*, p. 94.) Acabamos de ver que el estilo científico no es el verdadero ideal *estético*.

dos los sentimientos en lo que tienen de más particular y de más matizado; se busca la palabra que puede evocar más inmediatamente la idea, y se usa sin escrupulo; se piensa poéticamente, y por eso es por lo que la poesía ha penetrado en la prosa. Es, pues, la misma ley de evolución la que hace que nuestra prosa sea hoy, ya científica, ya poética; es la investigación de la expresión intelectual o simpática que nos hace traducir lo más fielmente posible, ya la idea abstracta, ya el sentimiento; ya las sistematizaciones de pensamiento, ya las de emoción. «Cuando se sabe utilizar una palabra, decía Flaubert, una sola palabra, colocada de cierta manera, como se utiliza un arma, ya es uno un verdadero prosista», y también un verdadero poeta. Por la evolución de la lengua, el vocabulario del prosista y el del poeta se confunden: todo depende de la manera de *usarlo*. Escribir deliberadamente en *prosa poética*, si se entiende por eso una prosa adornada, y rebuscar imágenes, como Chateaubriand en sus páginas malas, es comprender mal esta evolución. Lo poético de la prosa, insistimos, no consiste en la imitación de los versos, sino en el efecto significativo o sugestivo producido por la adaptación completa de la forma al fondo.

La transformación de que hablamos tiene sus razones sociales. El estilo no es sólo «el hombre», es la sociedad de una época, es la nación y el siglo vistos a través de una individualidad. Ahora bien, las sociedades modernas están sometidas a una ley de complicación progresiva que se encuentra en todas las manifestaciones sociales, incluso el arte. Los sentimientos modernos, transformados por las ideas científicas y filosóficas, son cada vez más complejos; la expresión de los sentimientos debe, por tanto,

necesitar medios más numerosos y más variados. Lo mismo que la música, la literatura se hace cada vez más sabia y más armónica, más libre en sus reglas y más vasta en el dominio de su aplicaciones. Necesita una lengua rica y sutil, capaz de todos los tonos y de todos los acentos. La prosa es el gran medio de comunicación social, es el alma misma de una sociedad en su forma más inmediata y más sincera; por tanto, debe resumir en sí misma la ciencia lo mismo que las artes, y entre las artes aquella que, por excelencia, es el arte de la simpatía y de la emoción; por eso la prosa reivindica cada vez más el derecho a esta poesía que por mucho tiempo había sido privilegio exclusivo del verso. Puesto que la poesía está por completo, no en una manera de expresar el pensamiento mismo, puesto que atraviesa las formas y los tiempos, mientras el verso cambia con los países y con las épocas, ¿por qué querer encerrarla en una forma, excluyendo todas las demás? Porque era un ritmo del pensamiento, y no sólo de las palabras, es por lo que el paralelismo bíblico, por ejemplo, se reproduce o se continúa entre nosotros por esos giros de pensamientos tan expresivos y tan frecuentes. Si se trata de una cosa, de un ser o de una simple idea, experimentamos una alegría infinita en volver a encontrar, en recordar lo que es ya conocido y, por consiguiente, amigo. Porque es una ley de la naturaleza que nada se pierde ni desaparece, pero también lo es que las cosas nunca son absolutamente iguales, y que todo se transforma, reuniendo así el atractivo de lo nuevo y el recuerdo del pasado. Por esto es por lo que nos gusta estas vueltas de un pensamiento primero, de un pensamiento que se desarrolla y crece, encontrándose al fin



igual y distinto a la vez. Estas vueltas gustan como ondulaciones y también como eco de esos estribillos vagos que parecen pasar sobre las cosas. En el poeta, se obliga al pensamiento a adoptar de una vez para siempre el verso y sus diversas formas, para imprimirse en ellas. Según el carácter del momento, toma el aspecto del grave alejandrino o el de los versos más cortos y variados; en realidad, el poeta tiene completa libertad, en presencia de un cambio marcado en el sentimiento o la emoción, de cambiar también de ritmo; pero en prosa, a cada instante el pensamiento se talla su forma y su medida, cada uno de sus movimientos se traduce en seguida por el número de palabras y el corte de las frases. Aquí, la única regla para mantener la armonía, que no asegura ninguna disposición de antemano, es precisamente esa concordancia perfecta de la idea y la palabra; ésta debe representar a aquélla con tal exactitud que, al expresarla, parezca borrarse y resulte aquélla sólo. El pensamiento ondula y vibra, la forma tiene por objeto hacer sensible toda esta vida, no detenerla o limitarla. Así, una estatua, para ser verdaderamente una obra de arte, no comunica la inmovilidad al hombre que representa, sino que más bien da a un movimiento que cambia a cada instante, a una vida fugitiva y frágil, la duración y la inalterabilidad de las cosas eternas. Después de todo, ¿qué más da prosa o verso? No es necesario que cada soplo de viento agite el mismo número de hojas para que su susurro sea armonioso, ni que cada ola del mar lleve a la orilla el mismo número de guijarros y produzca el mismo ruido. En la armonía de la naturaleza y también en toda emoción humana hay choque y algo inesperado. Es buena la

forma que es más sonora a los latidos del corazón. Ya no es tiempo de un privilegio, y el lenguaje de los versos es el de una aristocracia muy escogida para permanecer en boga en un siglo en que hay que contar con las masas; la prosa, hablada por todos, más generosa y hospitalaria, permite abrir camino a todo pensamiento, cualquiera que sea su naturaleza. La poesía es un bien común con el mismo título que la lógica o la claridad; es, por tanto, justo que pueda encontrar su expresión, y su expresión completa, en el lenguaje común a todos. Seguramente que hay siempre cosas que pueden representar mejor los versos; pero es indiscutible que la prosa, cuya única medida es el pensamiento mismo y la emoción, responde bien a la complejidad creciente de los conocimientos y de las ideas. No está en lo cierto el que diga con Carlyle: «La forma métrica es un anacronismo, el verso es cosa del pasado»; no, el verso subsistirá, porque es un organismo definido y maravillosamente adaptado para la expresión simpática de los sentimientos o de las ideas:


Les vers s'envole au ciel tout naturellement... (1).

Lo que es cierto, es que la prosa tiende, como acabamos de demostrar, a *organizarse* de un modo a la vez más sabio y más libre, pero conservando lo que ha constituido siempre el fondo común de la poesía y de la prosa, a saber: la *imagen* y el *ritmo*, que se dirigen la una a la vista, la otra al oído, y ambas tratan de llegar al corazón. Ya se conoce la leyenda persa de que un día el rey Behram-Gor estaba a los pies de la hermosa Dail-Aram. «Le decía su

---

(1) El verso vuela al cielo, sube, naturalmente; el verso es no se qué delicado y eterno que canta, llora y aletea.

amor y ella le respondía el suyo. Las palabras sonaban al unísono, lo mismo que los dos corazones; volvieron, como un eco, al mismo sonido. Así nacieron en Persia la poesía, el ritmo y la rima.» Esto es decir que la poesía es la simpatía misma que encuentra una forma que le responde, una armonía de las almas que se expresa por la armonía de las palabras y por sus ecos múltiples. En la prosa, suprimamos la rima, que le daría una forma muy fija y muy puramente musical, y los demás caracteres de la forma poética estarán a la disposición del prosista, porque él también debe hacer vibrar simpáticamente a los corazones, hacerlos que vuelvan a los mismos sentimientos y a las mismas palabras.





## CAPÍTULO VI

### LA LITERATURA DE LOS DECADENTES Y LOS DESEQUILIBRADOS; SU CARÁCTER GENERALMENTE INSOCIABLE. FUNCIÓN MORAL Y SOCIAL DEL ARTE

#### I

##### LA LITERATURA DE LOS DESEQUILIBRADOS

«Si se pudiese registrar los sueños de un calenturiento, ¡qué de cosas grandes y sublimes se verían a veces salir de su delirio!» Este deseo de Rousseau se realiza cada vez más hoy día. El estado de fiebre, para la conciencia, se manifiesta por el sentimiento de un malestar vago y una falta de equilibrio interior, y hay una clase de gente cuyo estado normal se asemeja a la fiebre: los neurópatas y los delincuentes. Neurópatas y delincuentes han entrado en nuestra literatura y cada día se abren un espacio mayor (1).

---

(1) Ya Zola, por su asunto mismo, la herencia, se ve conducido a pintarnos sólo trastornados. En efecto, para que la herencia sea visible, se necesita una exageración de las cualidades buenas o malas que son su característica, su rasgo y predominante en todos los descendientes. Pero este predominio de las cualidades buenas o malas en los individuos, hace precisamente que sean trastornados, pues los sanos de espíritu se reconocen por el equilibrio de todas sus facultades.

Una tendencia muy característica de los desequilibrados es un sentimiento de malestar, de sufrimiento vago con impulsos dolorosos, que en los espíritus propios para la generalización, puede llegar hasta el pesimismo. En ciertos desequilibrados existe lo que se podría llamar una especie de *constitución* dolorosa, de pena no razonada, dispuesta a traducirse en todas las formas posibles del razonamiento y del sentimiento y hasta a generalizarse en teoría pesimista. Encontramos una descripción muy notable de este estado en un joven ya olvidado, Imbert Gailloix, de Ginebra, que murió tísico a los veintidós años (1828). Víctor Hugo ha conservado una carta suya.

«... Tiene uno en el alma algo que late más fuertemente para nosotros que para la multitud. Las sensaciones me abruman. Hay momentos en que las facciones de mis amigos, de mis padres, un lugar consagrado por un recuerdo, un árbol, una roca, un rincón de una calle están ante mi vista, y los gritos de un aguador de París me despiertan. ¡Oh, cuánto sufro entonces!... Los cuidados de mi planchadora, etc., etc., todo eso me ahoga. El cambio de las horas de comida... Con frecuencia una cosa insignificante, la vista del objeto más vulgar, de una media, de una liga, todo eso me representa vivo el pasado y me abruma con todo el dolor del presente. ¡Oh, único amigo mío, qué desgraciados son los que han nacido desgraciados!»  
«Vuelvo a tomar la pluma hoy 27 de diciembre. Sufro ahora y siempre. He tenido momentos horribles... Son las doce y minutos de la noche. Por tanto, estamos en el 28. ¿Qué importa?... Estoy loco de dolor, mi desesperación sobrepesa a mis fuerzas. He hecho un descubrimiento en mí, y es que no soy desgraciado por *esto o por lo otro*, sino

que tengo en mí *un dolor permanente que toma diferentes formas*. Ya sabéis por cuántas cosas he sido desgraciado hasta ahora, o más bien, bajo cuántas formas se ha reproducido el principio que me atormenta... Ya era el no tener disposición para las ciencias; todavía más habitualmente el no ser *rico*, luchar contra la miseria y los prejuicios, ser *desconocido*...

Pues bien, amigo mío, estoy en relaciones con casi todos los literatos más distinguidos... Mi vanidad está satisfecha... y con esto el fondo, casi la totalidad de la vida es, no diré la desgracia, sino un cáncer árido; por las venas me corre plomo líquido; si se viese mi alma, excitaria compasión; tengo miedo de volverme loco... Desde hace dos meses todas las facultades de mi dolor se han reunido en un punto. Es tan loco, que apenas me atrevo a deciroslo; pero os suplico que no veáis en ello más que una forma del dolor...; ved el mal y no su objeto. Pues bien, este punto central de mis males es *no haber nacido inglés*. No os riáis, os lo ruego, ¡sufro tanto! Las gentes verdaderamente enamoradas son monómanos como yo, que tienen una sola idea que absorbe todas sus sensaciones. Yo soy también monómano ahora... ¿No será la desgracia más que una enfermedad cruel, y los desgraciados, pestíferos, atacados de una herida incurable, a quienes hace *sufrir su organización*, como la suya hace gozar a los felices?... Con frecuencia anatomizo mis dolores, los contemplo friamente. La idea que predomina en mí es que *no puedo hacer nada en ello...*» (1).

---

(1) *Lettre d'Imbert Galloix. Littérature et philosophie mêlées*, vol. II.

Si Imbert Galloix hubiese leído a Schopenhauer ¡cómo lo hubiese saboreado! Su locura, en lugar de buscar motivos de sufrimiento, de que apenas es juguete, hubiera logrado engañarse y engañarnos, apoyándose en todo un sistema del mundo y de la vida. Sólo le falta una cosa a Imbert Galloix para dejarnos una emoción duradera, que es ideas generales y filosóficas, sentimientos que salgan de la esfera del yo. Todos sus sufrimientos, como en general los de los trastornados, son de origen mezquino: ligas, camisas que hay que lavar, aguadores que pasan.

Él mismo lo comprende vagamente; sufre de sufrir de un modo tan pobre y aspira a ensanchar su herida, sin conseguirlo. «A veces, parece que una armonía extraña al torbellino de los hombres vibra de esfera en esfera hasta mí; parece que una posibilidad de dolores tranquilos y majestuosos se ofrece al horizonte de mi pensamiento como los rios de los países lejanos al horizonte de la imaginación. Pero todo se desvanece por un giro cruel de la vida positiva, ¡todo!» El sufrimiento verdaderamente filosófico implicaría, en efecto, una voluntad estoica, dueña de sí misma, sana, dispuesta a ir hasta el fondo del mal que se sufre, para sentir su triste realidad y también para reconocer su necesidad, es decir, los lazos que unen a este accidente con todo, los puntos en que esta fealdad viene a suspenderse de todas las bellezas del universo.

La literatura de los desequilibrados expresa, en general, el *análisis doloroso*, rara vez la *acción*. La acción, por lo menos la acción sana y moral, es, en efecto, difícil para los desequilibrados; y precisamente sería el gran remedio para su desorden interior, porque la acción supone la coordinación del espíritu entero hacia el objeto que se



quiere lograr. La acción es el poner en equilibrio todo el organismo alrededor de un centro de gravedad movable, como lo es siempre el de la vida.

Los rasgos característicos de la literatura de los trastornados, se encuentran en la de los criminales y los locos, que nos han hecho conocer recientemente los trabajos de Lombroso, de Lacassagne y los criminalistas italianos (1).

Ante todo es el sentimiento amargo de la anomalía interior y del destino fracasado. Este sentimiento se expresa hasta en las inscripciones de tatuaje; un forzado había hecho grabar en su pecho: «la vida no es más que una desilusión»; otro: «el presente me atormenta, el porvenir me espanta»; otro, un veneciano, ladrón y reincidente: «¡desgraciado de mí!, ¿cuál será mi fin?» Una gran cantidad de ellos llevan estas divisas: — nacido bajo una mala estrella, — hijo de la desgracia, — hijo del infortunio, etcétera, etc. Un tal Cimmino, de Nápoles, había hecho inscribir en su pecho estas palabras más sencillas, pero que tienen color de sinceridad: «No soy más que un pobre desgraciado.»—En sus versos, con frecuencia muy emocionantes, se expresa el mismo sentimiento de melancolía:

O mère, comme je regrette, heure par heure... (2).

He aquí una expresión de la *enfermedad de vivir*, más intensa que la que se encuentra en Lopardi:

---

(1) Tompson y Maudsley se han engañado absolutamente al negar el sentido estético a los criminales.

(2) ¡Oh madre! ¡Cuánto siento, hora por hora, toda la leche que me has dado! Tú has muerto, estás enterrada y me has dejado en medio de los tormentos.

«Que venga la muerte, la estrecharé entre mis brazos, la cubriré de besos» (1).

El segundo rasgo de la literatura de los desequilibrados, es la expresión variada de una vanidad superior por término medio. De aquí ese furor de la autobiografía, esa tendencia a anotar y eternizar aún los rasgos sin importancia de la vida diaria, a mirarse constantemente y sobre todo a verse sufrir, a engrandecerse ante sus propios ojos; en fin, una tendencia a transformar en objeto de epopeya el menor acto. La vanidad, la reacción cándida del yo sobre las cosas crece en los hombres tanto más cuanto menos equilibrada e ilustrada es su conciencia. Esto es quizá una simple aplicación de la ley general de que los movimientos reflejos son más fuertes cuando la acción de los centros nerviosos es menor. La supresión de la vanidad previene de una medida exacta de sí mismo, de una coordinación mejor de los fenómenos mentales; si tenéis conciencia de vosotros mismos y reflexionáis sobre vosotros mismos y por vuestros propios ojos, os reduciréis a proporciones justas. Los locos y los criminales tienen una vanidad inconcebible, que casi siempre impide que se desarrolle en ellos cualquier sentimiento altruista; matan para que se hable de ellos, para convertirse en el personaje del día, para ver su nombre en los periódicos y hacerse publicidad, para ser temidos o compadecidos y hasta para llegar a ser un objeto de horror.—Una vez ejecutado el crimen, tratan de prolongar su recuerdo por todos los medios, contándolos con los detalles más horribles, poniéndolo en verso. Muchos han te-

---

(1) Traducido del italiano (Lombroso: *El hombre criminal*).

nido la audacia de hacerse fotografiar en la ejecución simulada del asesinato, que era el mejor medio de hacerse coger. La vanidad de los criminales, dice Lombroso, es todavía superior a la vanidad de los artistas, de los literatos y de las mujeres galantes. Se cita un ladrón que se vanagloriaba de crímenes que no había cometido. Quieren hacer buena figura, brillar a su modo. Denaud y su querida mataron, el uno a su mujer y la otra a su marido, con objeto de poder, al casarse, salvar su *reputación* en el mundo. «No temo el odio, decía Lacenaire, pero temo ser *despreciado*.» Y su sentencia de muerte le conmovió menos que la crítica de sus versos. Muchos criminales son artistas en cierta medida; obsesionados por la idea del asesinato o del robo, componen de antemano en su espíritu sus diversas peripecias y todo esto se convierte en seguida para ellos en una especie de epopeya viva, cuyo recuerdo se esfuerzan por eternizar. El ladrón de una caja de caudales, Clement, puso en verso el relato de su robo; sus *couplets* se cantaron en las tabernas, llamaron la atención de la policía y el ladrón poeta fué detenido. No por eso dejó de terminar su relato, en que, por momentos, la ingeniosidad de la expresión hace pensar en Richepin, que ha hecho plagios conocidos en este género de literatura. Lo primero es la narración del proyecto concebido por los ladrones.

Quand on est *pègre* (ladrón), on peut passer partout.

Después viene la ejecución del robo. Ya los ladrones piensan en el empleo del dinero.

Quand on est *pègre*, on peut se payer tout.

Se echa al Bièvre la caja, testigo del delito, pero la encuentran.

Adieu tous les beaux rêves:  
 Quand on est *pègre*,  
 on doit penser à tout.

La policía interviene:

Quand on est *pègre*, il faut s'attendre à tout.

Se sigue una lucha, los ladrones quedan vencidos:

¡Ah! mes amis, à vous gloire éternelle,  
 Quand on est *pègre*, le devoir avant tout.

Saldrán para Nueva Caledonia, pero tienen esperanzas de escaparse y volver, y entonces

... Mort à toute la police (1)

Compárese con *Le vin de l'assassin*, por Baudelaire.

Ma femme est morte, je suis libre... (2).

Sus pasiones predominantes, casi las únicas, son la venganza, el amor a la orgía y las mujeres. La palabra *venganza* se repite con frecuencia en los tatuajes. Uno de ellos llevaba en su pecho dos puñales, entre los cuales se leía esta divisa: «Juro vengarme». Así, es el sentimiento de la venganza el que los inspira casi siempre en sus en-

(1) ... Muerte a toda la policía, se les ahorcará y será justo, porque para los ladrones la venganza ante todo.

(2) ¡Mi mujer ha muerto, estoy libre! Puedo por tanto, beber todo lo que quiera. Cuando volvía sin un cuarto, sus gritos me desgarraban las fibras. Soy feliz como un rey; el aire es puro, el cielo admirable... ¡Un verano así hacía cuando me enamoré de ella! La horrible sed que me desgarraría para calmarse tanto vino como puede contener su tumba, y no es mucho decir: la he echado al fondo de un pozo y hasta he echado sobre ella todas las piedras del brocal.—¡Lo olvidaré si puedo!—¡Ya soy libre y solitario! Esta noche estaré borracho perdido, entonces, sin miedo y sin remordimiento, me echaré sobre la tierra ¡y dormiré como un perro! La carreta de ruedas pesadas cargada de piedras y barro, el vagón desenfundado pueden aplastar mi cabeza culpable o cortarme por la mitad: ¡me burlo de ello como de Dios: del diablo o de la mesa santa!

sayos de poesía. Lacenaire ha cantado el «placer divino de ver expirar al hombre que se odia». Los versos más hermosos de este estilo, han sido inspirados por un bandido corso legendario, que hablaba en estilo bíblico.

... La vengeance (1).

Nótese por otra parte que la venganza es una consecuencia lógica de la vanidad herida y la desproporción del deseo de venganza que se observa en los criminales depende mucho de la desproporción de su vanidad. Por un gesto, por una sonrisa, matan. Matarán a cualquiera que los tropiece o los roce al pasar. En esto hay también una especie de acción refleja desproporcionada con lo que la provoca; se diría que los centros superiores ya no están allí para moderarla.

Otros rasgos esenciales. La mayor parte de los desequilibrados experimentan una verdadera necesidad de excitantes, como todos los «neurasténicos». Necesitan una cierta vida social que les es propia, una vida ruidosa, pendenciera, sensual, pasada en medio de sus cómplices. Así, los placeres de la orgía y los del amor sensual (sin muestra de pudor) tienden a dominar en su literatura. Richepin, que ciertamente ha estudiado de cerca la literatura de los pillos y de los «mendigos», ha plagiado con mucho arte las canciones de orgía de los criminales; he aquí un original notable de estas canciones. Se trata de unas coplas de Navidad, compuestas por Lacenaire, condenado a muerte con motivo de una comida que le permitieron hacer con un camarada igualmente condenado.

---

(1) La venganza la haremos eterna, y sobre la raza inicua llevaremos tu cólera como una herencia legada por ti.

¡Noël! ¡Noël! (1).

He aquí unos notables versos de amor del *Peperone*, el bandido italiano que desollaba a sus víctimas para marcarlas con su sello:

Quand je te vois, quand je t'entend parler... (2).

Cuarto punto. Los trastornados se complacen con las imágenes sombrías y horribles. Para comprender bien esta tendencia, hay que pensar que en esos cerebros debilitados, en que las reacciones se producen lentamente, una imagen fuerte se fija con facilidad y se hace decisiva. Los criminales se ven perseguidos por la idea de su crimen mucho antes y mucho después de cometerlo; se lo cuentan a todos con los detalles más horribles. Sueñan con él, nos dice Dostoievsky. Los escritores trastornados se complacen también en describir escenas de crimen y de sangre, lo mismo que Ribera, el Caravaggio, y demás pintores homicidas en las representaciones horribles.

---

(1) ¡Navidad, Navidad! ¡Viva la Navidad! ¡Para nosotros, licor y vino añejo! Haz una mueca a la chata que nos enseña sus grandes ojos. ¡Navidad!..., etc. Hay la costumbre de que un buen bebedor beba al objeto que quiere. Hermano, como verdadero sabio, bebe a la muerte, que es más alegre. ¡Navidad!..., etc. Bebamos a la prudencia, a la virtud que sostiene; puedes, sin temor a emborracharte, beber a todas las gentes de bien. ¡Navidad!..., etc. Un pobre hombre, de ordinario, para morir, pasa mucho trabajo. Nosotros, terminamos el negocio sin pasar por el hospital. ¡Navidad!..., etc. Deja predicar a Massillon sobre los bienes de otra vida; ¡viva la filosofía del buen cura de Meudon! ¡Navidad, Navidad! ¡Viva la Navidad!

(2) Cuando te veo, cuando te oigo hablar, se me hiela la sangre en las venas; mi corazón quiere saltar fuera del pecho... Toda palabra suya, cuando abre la boca, atrae, aprieta, impresiona, atraviesa. (\*)

(\*) Del *Hombre criminal*, de Lombroso. Estos versos recuerdan los de Safo.

Quinto punto. La obsesión de la palabra. En la irregularidad del curso de las ideas se levanta aislada una palabra, llamando por completo la atención de los trastornados, aparte de su sentido. La prueba de la impotencia de espíritu es precisamente esta potencia de la palabra, de la palabra que choca por su sonoridad, no por el encadenamiento y la coordinación con las ideas (1).

Las producciones de los locos y los criminales, dice Lombroso, se pierden con la mayor frecuencia en los juegos de palabras, las rimas, las homofonías, lo mismo que en los pequeños detalles autobiográficos; lo que no impide que por momentos se encuentre, sobre todo en los locos, «una elocuencia ardiente y apasionada que sólo se ve en las obras de los hombres de genio».

En suma: el rasgo característico de la literatura de los trastornados es que expresa seres que no son sociables más que parcialmente y con intermitencias se aíslan en sí mismos, viven para ellos mismos y pueden muy bien obligarnos a simpatías con sus sufrimientos, pero no con su carácter. Tienen ese algo feroz y salvaje que presentan los enfermos en todas las especies animales. Desconocen el afecto continuo, amplio, que se presenta con la regularidad de todo lo que es fecundo. Cuando experimentan con fuerza sentimientos de piedad, es con intermitencias, por sobresaltos; tienen crisis de ternura, después vuelven a entrar en sí mismos, huyen de los demás, se refugian en el estrecho círculo de su propio sufrimiento. Al compadecer a los demás temen llegar a no compadecerse a sí mis-

---

(1) Como los accesos de erotismo que sufren ciertos individuos inclinados a la violación y de ordinario casi impotentes.

mos; y, sin embargo, el mejor medio de restablecer el equilibrio en uno mismo, sería dar parte de él a los demás. La curación de los desequilibrados sería aprender a *tener compasión*, una compasión continua y activa. Si un alto grado de inteligencia puede encontrarse con una tendencia a la locura o al crimen, nunca esta tendencia, dicen la mayor parte de los criminalistas, está de acuerdo con el «sentimiento afectivo normal».

Vamos a volver a encontrar los rasgos generales de la literatura de los trastornados en los literatos de decadencia, que parecen haber tomado por modelos y por maestros a los locos o a los delincuentes.

## II

### LA LITERATURA DE LOS DECADENTES

I. — Es una ley sociológica la de que, cuanto más avanzamos, más intensa se hace la vida social y más rápida su evolución. Ahora bien, la rapidez de toda evolución produce también la de la disolución; lo que hoy está en la plenitud de vida, bien pronto estará en decadencia. En nuestros días, ya no se puede contar por siglos; veinte años, diez años, son ya el *grande mortalis ævi spatium*. La literatura cambia en cada cuarto de siglo. Por otra parte, como la vida social se hace cada vez más complicada, como las ideas y los sentimientos son más numerosos y más diversos, asistimos, en un mismo cuarto de siglo, a renovaciones sobre un punto, a decadencias sobre otro, a auroras y a crepúsculos, sin poder decir muchas veces si el día viene o se va. Lo esencial es que una sociedad produzca genios; podrán parecer decadentes en ciertos puntos, se-



rán renovadores en otros. Del tiempo de Flaubert, se ha exclamado: decadencia. Hoy nos preguntamos con sentimiento dónde están los Flaubert. La teoría de la decadencia debe, pues, aplicarse a grupos de escritores, a fragmentos de siglo, a series de años miserables y estériles; toda generalización es imposible aquí.

¿Hay, por ejemplo, decadencia del «siglo» presente respecto del pasado? Este es un problema muy delicado para nosotros, los que vivimos justamente en el presente y que le vemos muy de cerca para poder juzgarlo bien. Consideremos, sin embargo, la poesía francesa, para tomar un ejemplo concreto. Ciertamente que no ha habido decadencia del siglo XVIII al XIX. En cuanto al siglo XVII, la principal superioridad que parece tener en cuestión de poesía, es que ha visto nacer el teatro clásico; pero, por otra parte, nuestro siglo ha visto producirse un hecho que quizá algún día no tenga menos importancia en una historia de conjunto de la literatura francesa: el nacimiento de la poesía lírica. Consignemos los dos hechos sin compararlos; intentar una comparación entre el genio trágico de Corneille, por ejemplo, y el genio lírico de V. Hugo, parece imposible. Se tropezaría con dificultades análogas si se tratase de comparar Byron y Horacio o el tipo de Fausto con los de Aquiles y Ulises. Aquí, las preferencias son individuales. No se puede afirmar, con completa seguridad, que haya en nuestro siglo una decadencia de la poesía; pero hay una transformación constante. Toda época particular del desarrollo literario de la humanidad pierde, por otra parte, su importancia exclusiva cuando se la compara al conjunto de este desarrollo; aun las épocas *clásicas*, tan justamente admiradas, no pueden

marcar siempre, para el historiador de la literatura, un punto culminante; pueden ser un modelo más perfecto para el estudiante, como Racine es un modelo más perfecto que Corneille, y Corneille que Shakespeare, pero su superioridad *clásica* no puede constituir una superioridad *estética* absoluta. El único progreso que parece poder comprobarse es el de la inteligencia y también el de los sentimientos, que siguen a la evolución de la misma inteligencia y se hacen cada vez más generales (1).

Para probar la decadencia, a veces se contentan con invocar el cuidado extraordinario que poetas y prosistas muestran por la forma y la palabra, cuidado que supera al de las ideas. Sin duda que, para aquellos a quienes faltan las ideas, la forma llega a ser lo más claro del arte. Pero ¿ha impedido esto que Víctor Hugo, por ejemplo, una al culto de la rima rica y rara, de la forma acabada, el de las grandes ideas y de los altos sentimientos? En todos los siglos y en todos los países se ha encontrado, al lado del verdadero genio, o aun del simple talento, versificadores desgraciados, animosos fabricantes de frases retumbantes y vacías. En la época en que vivían éstos se ha murmurado de ellos y después se les ha olvidado tan completamente, que ahora parece que no han existido; considerando a nuestra vez nuestras medianías literarias, casi olvidamos los pocos nombres que los eclipsarán un día y exclamamos: — ¡El verso por el verso y la frase por sus rarezas! señal de los tiempos, señal de decadencia!

Sin embargo, no se puede negar que hay en la vida de

---

(1) Véanse nuestros *Problemas de estética*.—Madrid, Jorro, Editor.

los pueblos, como en la de los individuos, períodos de perturbación y de malestar. Las causas perturbadoras pueden ser de muchas clases, pero el resultado es el mismo: retraso o disminución de la producción literaria. Este estado dura hasta que la vida sana y buena, tomando la superioridad, reacciona contra los influjos esterilizantes; se producen verdaderos poetas que arrastran consigo toda su generación. Así ha ocurrido con los románticos. Los clásicos han producido obras maestras que todos tenemos todavía en la memoria, pero había pasado el tiempo de las tragedias, cuando Chateaubriand y todos los que le han seguido han venido a traer al siglo nuevo una poesía nueva, la verdadera poesía de nuestro siglo. Por otra parte, repetimos que en nuestra época las ideas van de prisa, la ciencia se transforma sin cesar; ¿cómo han de poder sustraerse a este movimiento continuo las escuelas literarias? Hay que cambiar y renovarse; pero los genios son raros, y hay que saber esperar antes de declarar que ha venido irremisiblemente la hora de la decadencia.

Se ha dicho también que la decadencia literaria consistía en el mal gusto y en la incoherencia de las ideas y de las imágenes; pero se encuentra también esta incoherencia y este mal gusto en los genios creadores, como Dante, Shakespeare, Goethe. El mal gusto es una falta de medida y de crítica ejercida sobre sí mismo, más bien que una falta de potencia en la producción de las ideas y de las imágenes. Otros, finalmente, han hecho consistir la decadencia en el triunfo del espíritu crítico y analizador que viene a paralizar el impulso del genio creador. Es cierto que la decadencia coincide con la superioridad del procedimiento y del talento sobre la fecundidad inconsciente

del genio. Las épocas de decadencia saben más y pueden menos. Pero, ¿pueden menos porque sepan más? — No lo creemos.

Así, se ha discutido mucho sobre la distinción de las épocas clásicas y de las épocas de decadencia. En realidad, no se ha examinado el problema desde un punto de vista verdaderamente científico. La cuestión de la decadencia está ligada, en nuestra opinión, a la biología y a la sociología, porque esta decadencia particular no es más que el sistema de una declinación, momentánea o definitiva, en la vida total de un pueblo o de una raza. Y como la vida de un pueblo ofrece las mismas fases biológicas que la vida de un gran individuo, se deben encontrar ante todo en una época los rasgos que caracterizan a la vejez. Cierto que si la vejez es para el individuo un decaimiento físico, está lejos de ser, por eso mismo, un decaimiento moral. Por el contrario, ¡cuántos viejos hay cuyo corazón es siempre joven y de vida siempre fecunda, como los árboles pacientes y tardíos que florecen hasta en otoño, en la época en que mueren las hojas! Su inteligencia ve las cosas de más alto y de más lejos, con más desprendimiento; para ellos, sólo merece una mirada lo que es verdaderamente hermoso y bueno:

*Orages, passions, taissez-vous dans mon âme (1).*

El debilitamiento de las fuerzas no es, pues, la perversión de las fuerzas. Pero lo que constituye una perversión verdadera es la vejez que quiere ser joven o parecerlo, es

---

(1) Tempestades, pasiones, callad en mi alma; nunca ha penetrado mi vista tan cerca de Dios. El sol poniente me mira con sus ojos de llamas, el vasto mar me habla y me siento consagrado.

el agotamiento que quiere hacer obras de fecundidad. Entonces se muestran los verdaderos vicios de la decadencia moral e intelectual. En la literatura, por desgracia, no se encuentra de ordinario la vejez hermosa y sincera, sino la que quiere parecer joven y coqueta.

Y por eso es por lo que no hay sólo debilitamiento del espíritu, sino perversión.

La vejez tiene por rasgo saliente, desde el punto de vista biológico, la declinación de la actividad vital producida por el retraso de los cambios y de la circulación. Esta disminución de la actividad tiene por primer efecto la impotencia y la esterilidad. Esta impotencia es la que encontramos desde el punto de vista intelectual en las épocas de decadencia. Un Silio Itálico, un Estacio, un Fronto, son verdaderos impotentes que se esfuerzan sin producir nada, incapaces de ninguna invención, de ninguna creación personal.

El debilitamiento de la actividad y de la inteligencia, en ciertos viejos, corresponde con frecuencia al aumento de la fuerza de los hábitos, de las fórmulas establecidas en que está aprisionada la vida. Se dice: «maníaco como una solterona»; el viejo tiene de ordinario reglamentada su vida, un fondo de ideas, siempre iguales, sobre las cuales vive; gestos habituales, frases que le son familiares. Finalmente, la parte del automatismo ha aumentado en él, como era inevitable, por el ejercicio mismo de la vida, sin que este aumento del automatismo esté siempre compensado por un aumento de la energía interior. El mismo fenómeno se produce en las sociedades en decadencia y en sus escritores; éstos son autómatas que repiten indefinidamente, sin cansarse, fórmulas ya establecidas, que fa-

brican poemas y tragedias con la memoria y sonetos según fórmula, y que sólo piensan por centones. La palabra y la frase vienen en ellos antes que la vida; la pulen cuidadosamente, como los viejos supervivientes del siglo pasado redondeaban con cariño sus bonitas reverencias; pero no les exijáis que innoven, o sus novedades serán poco graciosas, chocantes y raras.

A la disminución de la actividad corresponde con frecuencia, en el viejo, una sensibilidad más embotada. No sólo las sensaciones, sino los mismos sentimientos y todas las emociones se gastan. La consecuencia de esta usura del sistema nervioso es, en algunos, una cierta perversión de los sentidos. La imaginación senil trata entonces de reanimar la sensación por refinamientos y excitantes. Es probable que los libertinos más corrompidos y más sabios (como lo fué Tiberio) hayan sido viejos. Todos estos rasgos de la imaginación depravada se encuentran en la imaginación de las épocas de decadencia.

El sistema nervioso de las razas se gasta como el de los individuos; el fondo de sensaciones y de sentimientos comunes a un pueblo necesita siempre renovarse y refrescarse por la asimilación de ideas nuevas. Todos los cerebros de decadencia, desde Petronio hasta Baudelaire, se complacen en imaginaciones obscenas y sus voluptuosidades son siempre más o menos *contra natura*; hasta su estilo es *contra natura*; por todas partes buscan lo nuevo en lo corrompido. Como tienen sentimiento de ello, sufren; la senilidad es morosa y la literatura de decadencia, pesimista; tiene el culto del mal; es a la vez voluptuosa y dolorosa.

Así, para una sociedad, lo mismo que para un indivi-

«duo, la decadencia es el debilitamiento y la perversión de la vitalidad, del «conjunto de fuerzas que resisten a la muerte». Como una sociedad es un organismo dotado de una conciencia colectiva y de una voluntad común, no puede subsistir más que por la solidaridad y el *consensus* de los individuos, que son sus órganos elementales. Esta solidaridad se expresa por el *espíritu público*, es decir, por una subordinación de las conciencias particulares a una idea colectiva, de las voluntades individuales a la voluntad general; y esta subordinación es lo que constituye la moralidad cívica. Pero hay que notar que, cuanto más avanza la civilización, más se desarrolla la individualidad; y este desarrollo puede llegar a ser una causa de decadencia si, al mismo tiempo que la individualidad se muestra más libre y más rica, no se subordina voluntariamente al conjunto social. El equilibrio, la conciliación de la individualidad creciente y de la solidaridad creciente; ese es el difícil problema que se plantea en las sociedades modernas. En cuanto se rompe este equilibrio en beneficio de lo que tiene de exclusivo y de egoísta la individualidad, hay debilitamiento del bienestar social y del espíritu público, hay desequilibrio, enfermedad, vejez, decadencia física y moral (1). Ahora bien, el egoísmo se manifiesta, sobre todo, por el rebuscamiento del placer individual así como por la concentración de la voluntad sobre el yo: orgullo, envidia, lujuria y gula, avaricia y lujo, pereza, cólera, todos los pecados capitales de la moral son también las enfermedades de la sociedad. El orgu-

---

(1) V. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, p. 24.

llo coloca al individuo en su yo intelectual o voluntario en frente de los demás, que se convierten en extraños para él. El sentimiento que tiene por lo que todavía le falta, produce la envidia, esa discordia que comienza entre los individuos o entre las clases; la envidia se convierte en cólera cuando se presenta el obstáculo; la lujuria, con el lujo que la acompaña con frecuencia, se convierte en el objeto de la vida y, para satisfacerla, se necesita oro; de aquí la codicia y la avaricia. Finalmente, la indiferencia por los intereses de la sociedad y el deseo del bienestar individual conducen a la pereza. El resultado final es la disminución de fecundidad en la nación envejecida (1). Todos estos rasgos y todos estos vicios se encuentran en

---

(1) Se ha agitado con frecuencia la cuestión de las relaciones entre el lujo y la decadencia. Todo objeto de lujo representa una cantidad, a veces considerable, de trabajo social *no productivo*. Una señora que pague por una falda 2.500 francos, quita a la sociedad casi dos años de trabajo útil con las tasas actuales; ha hecho trabajar, pero en vano, como un propietario que tuviese medios de hacer construir regularmente cada año un palacio para quemarlo a los quince días. Por esto es por lo que a veces se han preguntado si la sociedad tendría derecho a intervenir en esto, no para *restringir los gastos del lujo*, sino para restringir el *despilfarro* que aquellos provocan, extrayendo de estos gastos, por medio del impuesto, una reserva social, que podría emplearse útilmente y trasformaría así gastos infructuosos en gastos reproductivos parcialmente. El problema es de los más difíciles. Lo que excusa el lujo a los ojos del filósofo, es que el lujo contiene arte. Sólo un objeto de falso lujo vale menos por su valor artístico que por su rareza: la rareza en materia de lujo es, para la mayor parte de las gentes, el criterio supremo del valor de los objetos; pero es un criterio antiartístico, porque permite estimar al mismo precio un juguete y una obra de arte acabada. Además, el lujo, al buscar la rareza, buscará con frecuencia el recargo de adornos; ahora bien, el arte verdadero es sencillo. El lujo exagerado es, pues, en suma, un elemento de decadencia lo mismo para el arte que para la sociedad.



las literaturas de decadencia. El orgullo del artista es el que piensa en su yo más que en la verdad y en la belleza, el que se manifiesta por la afectación del saber, por la necesidad de singularizarse y de salir de lo común por la sutileza, por la declamación; es el rebuscamiento del placer con todos sus refinamientos, con su mezcla de amargura y de voluptuosidad.

## II

Otro rasgo de las decadencias es, como ya hemos dicho, el gusto exagerado por el análisis, que concluye por ser una fuerza disolvente. La acción desaparece en beneficio de una contemplación ociosa, lo más a menudo dirigida hacia el yo. Nada más estéril que pasar revista a todos los sentimientos, con sus pesos y medidas en la mano, unirlos como una pieza de tela y hacer, por ejemplo, ciencia o razonamiento con un amante o una amada. Entonces se disuelve todo, todo pierde su valor para el analizador, aun el amor. El fin del amor le parece absolutamente desproporcionado con la pasión que excita; a sus ojos es una perturbación enorme, una verdadera conmoción del organismo, y todo esto por muy poca cosa. De una necesidad física *indeterminada*, combinada con una simpatía moral por ésta o la otra persona *determinada*, nace un sentimiento, cuya violencia parece a veces una especie de monstruosidad en la naturaleza; su fin inmediato no lo justifica de ningún modo, y, sin embargo, sin este fin no existiría. ¿Os figuráis que alguien se deje morir de hambre porque se le niegue una golosina? ¡Pues ésta es la situación de un amante despedido, y los hay que se dejan

morir! ¡Oh imaginación, loca de la casa!—Así razona o sinrazona el analista extremado; todos los sentimientos de que vive la poesía pierden para él su sentido y su valor; ¡y, sin embargo, se le ocurrirá hacerse poeta, literato, crítico literario!

El análisis se aplica con frecuencia al yo; ahora bien, la preocupación constante del yo, que es un signo morboso para el cerebro, lo es también para la literatura. En el siglo XVII se consideraba el yo odioso; se echaba en cara a Montaigne el haberse exhibido, el haber ostentado con complacencia sus buenas cualidades y aun sus defectos. En el siglo XVIII, habiendo adquirido la literatura con los Voltaire y los Rousseau un imperio casi sin límites, una hegemonía política y social, los literatos comenzaron a considerarse como los nuevos soberanos del mundo. Rousseau lleva la infatuación del yo hasta la locura; antes hemos visto un ejemplo de ello. Chateaubriand ostenta su orgullo y se considera como el Bonaparte de la literatura. Después vienen los Lamartine y los Hugo, que no han brillado por su humildad. ¿Es que eran más modestos los escritores del siglo XVII? No; pero no ostentaban así su yo. Por lo demás, como el lirismo se hizo dominante y con él la poesía subjetiva, el yo no podía dejar de engreirse. Si hay una manera legítima de ocuparse de sí mismo, de analizarse, de exponerse a las miradas de los demás, también hay otra ilegítima. El análisis de sí mismo sólo tiene valor como medio de sobrepujarse a sí mismo, de proyectarse de algún modo en este mundo que nos envuelve, de descubrirlo, finalmente, aunque sea en la más ínfima medida. Así es como el ojo se aplica al estrecho vidrio del telescopio para acercar la estrella lejana

o descubrir la invisible; cierto que apenas es conocerla el verla así; ¿pero no es ya mucho el no ignorar su existencia? No hay que ver en uno mismo más que un rincón de la naturaleza que hay que observar, el único que se ha puesto a nuestro alcance de un modo constante. Esforzarse por encontrar un sentido en sí mismo es en realidad darle uno cualquiera a la naturaleza, de la cual hemos salido con el mismo título que todo lo que hay en ella, que todo lo que la compone. Pero cuando el análisis psicológico se transforma en el más estéril de los estudios, porque se funda en un error, es cuando llega a considerar el yo en sí y para sí, a hacer de él un todo limitado y mezquino cuando no es más que una de las corrientes particulares de la vida universal. Tomar así el yo por centro y por fin, es desconocer, en suma, su magnitud real; limitar a él las miradas, es encerrar el pensamiento y la existencia en un cerebro humano, es olvidar que la ley fundamental de los seres y de los espíritus es una radiación perpetua. «Conócete a ti mismo», dice la sabiduría antigua; sí, porque conocerse es explicarse a sí mismo y por consiguiente comprender también a los demás y aproximarse a ellos; el único medio que tenemos de ver, es seguramente recurrir a nuestros propios ojos y a nuestra propia conciencia; nosotros mismos somos nuestra antorcha y sólo podemos velar porque todo en nosotros sirva para alimentar a la llamita que ilumina todo lo demás. Sólo que para el que quiere explorar la noche, una cosa es poner la linterna en tierra, cerca de sus pies, donde sólo hará salir de la sombra a cierto número de granos de arena, y otra dirigirla a derecha e izquierda y proyectar su claridad a lo lejos y delante a cada paso. En el primer su-

puesto, aunque el hombre llegasè a contar los granos de arena en que se reparte toda la luz de que dispone, no avanzaría en su exploración del mundo; en el segundo caso, habrá visto lo bastante el camino para guiarse y aun quizás para imaginárselo donde no pueda seguirlo. El escritor, que lejos de tratar de desaparecer detrás de su obra emplea todo su arte en sacar a luz todas las particularidades de su carácter y los granos de arena de su vida, ni siquiera habrá conseguido hacer resaltar su verdadera personalidad; porque la personalidad tiene su razón más profunda y más oculta en el fondo viejo común a todos. Sólo por la lectura de sus escritos conocemos mejor la personalidad de un Pascal que la personalidad de éste o aquél que nos cuenta en detalle sus hechos y hazañas — cosas que se olvidan —, y que nos traza sus menores pensamientos, sus menores palabras. Todo esto desaparece aun para él, y con más razón para sus lectores, detrás de los pensamientos o acciones verdaderamente expresivos de su vida y de la vida.

La crítica de nuestro tiempo ha sufrido el influjo de esta enfermedad literaria. Como ha llegado a ser, o a lisonjearse de ello, la dispensadora de la fama, gracias a la tiranía creciente del periodismo, ha acabado por creerse superior a la literatura verdaderamente fecunda, a la que produce, en lugar de analizar. Pero el colmo es ver que el crítico, más bien que apreciar las obras de los demás, lo que hace es anunciar que va a hablar de sí mismo con motivo de las obras ajenas. A esto se llega en nuestros días. La verdadera crítica y la verdadera obra literaria deben igualmente buscar lo serio y lo impersonal. ¿Para qué perdernos en el tejido de los hilos sin número que cons-

tituyen el encaje más o menos fino de nuestra vida, si no podemos nunca apresurar ni retardar su desarrollo? En presencia del movimiento perpetuo de nuestro mecanismo interior, busquemos más bien cuál es la cadena sin fin que le une a los grandes rodajes de la sociedad humana y del universo.

No negamos que la literatura de decadencia tenga a veces su belleza propia, belleza de forma y de color. También se le pueden aplicar los famosos versos de Baudelaire sobre su negra:

*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés... (1).*

Precisamente para ilusionar sobre la esterilidad del fondo es por lo que los decadentes llevan al último grado el trabajo de la forma: creen suplir el genio con el talento, que imita los procedimientos del genio. Pero, si las obras geniales son las más sugestivas y las más capaces de suscitar obras originales como ellas, también son las que se analizan y se imitan con más dificultad, porque el procedimiento se escapa; se parecen a la vida, que no se puede reproducir artificialmente. La verdadera poesía es un agua de manantial, o un torrente que baja de la montaña; así es también el verdadero genio. El talento, la ca-

---

(1) Con sus vestidos flotantes y nacarados, aun cuando anda, se creería que baila, como esas largas serpientes que los malabaristas sagrados agitan con cadencia al extremo de sus palos. Como la arena triste y el azul de los desiertos, ambos insensibles al sufrimiento humano, como las largas redes de la ola de los mares, se desarrolla con indiferencia. Sus ojos pulimentados están hechos de minerales encantadores y en esa naturaleza extraña y simbólica, en que el ángel inviolado se mezcla con la esfinge antigua, en que todo es oro, acero, luz y diamantes, resplandece para siempre, como un astro inútil, la fría majestad de la mujer estéril.

ñería que no deja perder una gota y que da un hilillo de agua muy delgado que corre brillando sobre la hierba. La decadencia en el arte, es la substitución del genio por el talento, es la afectación de la habilidad, con la charlatanería que Baudelaire pretende que está permitida al mismo genio (1).

En el arte, la ignorancia de los procedimientos o métodos y la torpeza de las manos tiene inconvenientes innumerables, pero por lo menos tiene una ventaja: que el ignorante necesita sentir sinceramente y conmoverse para componer algo aceptable; el erudito no lo necesita; el procedimiento sustituye en él a la inspiración; lo convenido y lo convencional al sentimiento espontáneo de lo bello. «La inspiración, decía Baudelaire, es una gimnasia larga e incesante.» Verlaine, el antiguo parnasiano (2), que se cita hoy como un innovador, ha dicho también:

A nous qui ciselons les mots comme des coupes... (3).

Finalmente, Gautier, el maestro de todos en el arte de versificar para no decir nada, había escrito: «La poesía es un arte que se enseña, que tiene sus métodos, sus fórmulas, sus arcanos, su contrapunto y su trabajo armónico» (4).

(1) «Después de todo, siempre se permite al genio un poco de charlatanería, y hasta no le sienta mal. Es, como el afeitado en las mejillas de una mujer naturalmente bella, un condimento nuevo para el espíritu.»

(2) Véanse sus versos en el *Parnaso contemporáneo*, con los de Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, Luis Ménard, Banville, de Heredia, Mallarmé, Méral, Ratisbonne, etc.

(3) A nosotros, los que cincelamos las palabras como copas de mármol, y que hacemos muy fríamente versos emocionantes, lo que nos hace falta es la ciencia conquistada y el sueño domado a la luz de las lámparas.

(4) *Histoire du romantisme*, p. 336.

Gautier olvida que el contrapunto sin la inspiración no ha hecho nunca músico a nadie; lo que dice de la poesía se aplica sencillamente a la versificación, que se diferencia de aquélla lo mismo que la ciencia de la armonía se diferencia del genio musical. Al hacer así el arte por el arte, se quita la vida a la literatura; se le despoja de toda clase de fin que no sea el juego de las formas y, por lo mismo, se la enerva. La acción saca siempre una gran parte de su carácter agradable del fin que la justifica: el objeto de un paseo hace más agradable el paseo, no gusta ni siquiera levantar un dedo sin razón; lo mismo pasa con todo. Un trabajo sin objeto, exaspera; de aquí el *spleen* de los que no tienen que trabajar para vivir, y de aquí también el aburrimiento que experimentan y que inspiran los formistas puros en literatura.

Toda alteración de la correlación y subordinación de los órganos en el organismo del estilo, lo mismo que en la vida individual y en la vida social, es una señal de decadencia, porque es la realización del egoísmo bajo la forma del arte. En una obra decadente, en lugar de estar hecha la parte para el todo, es el todo el que está hecho para la parte; no sólo la página se hace *independiente*, como dice Paúl Bourget, sino que adquiere más importancia que el libro, el párrafo más que la página, la frase más que el párrafo, y en la frase misma la palabra es la que domina, la que resalta. La palabra, ese es el tirano de los literatos de decadencia: su culto reemplaza al de la idea; en lugar de la verdad, y, por consiguiente, la ley o el hecho, lo que se busca es el *efecto*, es decir, una sensación fuerte que revele al lector una potencia del autor y que sólo tiene por fin satisfacer el orgullo del uno, al mismo tiempo que la sen-

sualidad del otro. No hay lengua literaria más pobre en el fondo que la que está así compuesta de expresiones forzadas o simplemente raras, porque estas expresiones se hacen notar y se convierten en una repetición fatigosa en cuanto se las ve que vuelven. «Permitidme, escribía Sainte-Beuve a Baudelaire, que os dé un consejo que sorprendería a los que no os conocen: desconfiáis demasiado de la pasión y esto lo consideráis como una teoría. Os entregáis demasiado al talento, a la combinación. Dejáos llevar, no temáis tanto sentir como los demás.» Este consejo podría dirigirse a todos los literatos de decadencia.

La idolatría de la forma conduce lo más frecuentemente al desprecio del fondo: todo se convierte en materia de un estilo hermoso, aun el vicio y sobre todo el vicio.

Y, sin embargo, el mismo autor de las *Fleurs du mal* es quien, en una hora de filosofía, escribía esta disertación edificante: «El intelecto puro se propone la verdad, el gusto nos enseña la belleza y el sentido moral nos enseña el deber. Es verdad que el sentido del medio tiene íntimas conexiones con los dos extremos y no se separa del sentido moral más que por una diferencia tan ligera que Aristóteles no ha dudado en colocar entre las virtudes algunas de sus delicadas operaciones. Así, lo que exaspera, sobre todo al hombre de gusto, en el espectáculo del vicio, es su deformidad o desproporción. El vicio ataca a lo justo y a lo verdadero, subleva el intelecto y la conciencia; pero, como ultraje a la armonía, como disonancia, herirá más particularmente a ciertos espíritus poéticos, y no creo que sea escandaloso considerar toda infracción a la moral, a la belleza moral, como una especie de falta contra el ritmo y la prosodia universales.» Entonces, ¿por qué escribir uno



enismo las *Fleurs du mal* y cantar el vicio? — «Este admirable, este inmortal instinto de lo bello, continúa Baudelaire, es el que nos hace considerar la tierra y sus especies como un sumario, como una *correspondencia* del cielo. La sed insaciable de todo lo que está más allá y que oculta la vida es la prueba más viva de nuestra inmortalidad... Así el principio de la poesía es, estricta y simplemente, la aspiración humana a una belleza superior y la manifestación de este principio está en un entusiasmo, un éxtasis del alma, entusiasmo completamente independiente de la pasión, que es la embriaguez del corazón, y de la verdad, que es el pasto de la razón. Porque la pasión es una cosa *natural*, demasiado natural hasta no introducir en ella un tono ofensivo, discordante en el dominio de la belleza pura; demasiado familiar y demasiado violenta para no escandalizar a los deseos puros, a las graciosas melancolías y a las nobles desesperaciones que habitan las regiones sobrenaturales de la poesía.» Lo que en Baudelaire vale más que esta prosa alambicada y fría son los versos, como los que ha titulado *Élévation*:

Au-dessus des étangs, au dessus des vallées... (1).

Por desgracia, Baudelaire mismo nos ha dado demasia-

---

(1) Por encima de los estanques, por encima de los valles, de las montañas, de los bosques, de las nubes, de los mares, más allá del sol, más allá de los éteres, más allá de los confines de las esferas estrelladas, espíritu mío, tú te mueves con agilidad y, lo mismo que un buen nadador se extasia en las olas, surcas alegremente la inmensidad profunda con una voluptuosidad indecible y varonil. Remóntate muy lejos de estos miasmas morbosos, vete a purificar en el aire superior y bebe, como un licor puro y divino, el fuego claro que llena los espacios lípidos. Detrás de los enojos y de los vastos pesares

dos ejemplos de esos «miasmas morbosos» por cima de los cuales aconseja el poeta que nos remontemos. Todo el mundo conoce los versos tan citados sobre *Un cadáver*:

Rappelez-vous l'objet que vimes, mon âme... (1).

Es difícil negar el influjo depresivo y desmoralizador que Baudelaire ha ejercido sobre la literatura de su época. Pero Baudelaire responde ya mucho mejor a su tiempo que al nuestro; propiamente hablando, no es un modelo: su influjo es enteramente indirecto. Baudelaire ha encontrado que vivía en una época en que estaba lejos de establecerse la costumbre de las ideas de negación absoluta, y en ciertos temperamentos estas ideas, todavía nuevas, debían producir efectos muy particulares. Así, para dar un ejemplo, Baudelaire es la expresión del miedo irracional y loco de la muerte, sentimiento que merece que se insista sobre él. Baudelaire, tomando la expresión famosa de Job, nos pinta así el gran miedo que le atormenta:

---

que cargan con su peso la existencia brumosa, ¡feliz aquél que puede con ala vigorosa lanzarse hacia los campos luminosos y serenos! ¡Aquél cuyos pensamientos, como alondras, tienden un vuelo libre hacia los cielos por la mañana, aquél que flota sobre la vida y comprende sin esfuerzo la lengua de las flores y de las cosas mudas!

(1) ¿Recuerdas, alma mía, el objeto que vimos aquella mañana tan dulce de verano? Al volver un sendero un cadáver infame sobre un lecho sembrado de guijarros; con las piernas por el aire, como una mujer lúbrica, ardiente y sudando venenos, abría de una manera indolente y cínica su vientre lleno de exhalaciones.—¡Y sin embargo, tú te parecerás a esa basura, a esa infección horrible, estrella de mis ojos, sol de mi naturaleza; tú, ángel mío y pasión mía! Sí, así estarás ¡oh reina de las gracias! después de los últimos sacramentos, cuando vayas, bajo la hierba y las florescencias crasas, a enmohecerte entre las osamentas. Entonces ¡oh beldad mía! di a los gusanos, que te comerán a besos, que he conservado la forma y la esencia divina de mis amores descompuestos.

— Hélas! tout est abîme... (1).

A todas horas, con cualquier motivo, tiene el espíritu lleno de la idea de la muerte.

Plus encore que la vie... (2).

El mismo titula *Obsesión* a la composición que comienza con estos versos:

Grand bois vous m'effrayez... (3).

El cielo se convierte para él en

Ce mur de caveau que l'étouffe... (4).

El otoño, el ruido de los troncos que se acaban de se-  
rrar y que caen sobre el suelo de los patios, le hace decir:

Il me semble, bercé par ce choc monotone (5).

(1) ¡Ay! todo es abismo, acción, deseo, ensueño, palabra y muchas veces siento pasar el viento del miedo sobre mi pelo, que se eriza.

.....  
En el fondo de mis noches, Dios, con su dedo sabio, dibuja una pesadilla multiforme y sin tregua. Tengo miedo del sueño, como se tiene miedo de un gran agujero lleno de horror vago, que no se sabe a dónde conduce; sólo veo infinito por todas las ventanas..... (\*)

(2) La muerte, todavía más que la vida, nos sujeta con frecuencia por lazos sutiles (\*\*). Mi corazón, como un tambor destemplado, va tocando marchas fúnebres (\*\*\*).

(3) Bosques grandes, me asustáis como catedrales; ahulláis como el órgano; y en nuestros corazones malditos, habitaciones de eterno duelo en que vibran viejos ronquidos, responden los ecos de vuestros *De profundis*.

(4) Esa bóveda de sepulcro que le ahoga (\*\*\*\*).

(5) Me parece, arrullado por ese choque monótono, que se clava apresuradamente un ataúd en alguna parte.....

(\*) *Le Gouffre.*

(\*\*) *Semper eadem.*

(\*\*\*) *Le Guignon.*

(\*\*\*\*) *Le Couvercle.*

Hablando propiamente, no es tanto la angustia de la muerte, como el horror enteramente físico de la tumba lo que se encuentra en cada página; y cuando vemos que se complace en las ideas de descomposición, que evoca a los esqueletos, y que sueña con cadáveres, estamos sencillamente en presencia del niño que, teniendo miedo a la obscuridad, abre la puerta por la noche y da algunos pasos por fuera para sentir el estremecimiento de la noche y, ¿quién sabe?, quizá también para animarse. Es, pues, más todavía el vértigo del horror que el del abismo el que se ha apoderado de Baudelaire; por consiguiente, se ve conducido a cantar el horror y lo horrible bajo todas sus formas. Si se hace un himno a la belleza exclama:

Tu marches sur des morts, beauté, dont tu te moques... (1).

Véase, por lo demás, con qué colores nos pinta su propio corazón:

Mon cœur est un palais flétri par la cohue... (2).

Y si habla del dolor:

Par toi est... dans le suaire... (3).

En la página siguiente se ven las «vastas nubes de luto», convertirse en las «carrozas fúnebres» de sus ensueños». Verdaderamente, no se acabaría nunca si hubiese que citar todas las imágenes de este género que hay sem-

(1) Tú, belleza, marchas sobre muertos, de los cuales te burlas. De tus alhajas, el horror no es la menos bonita.

(2) Mi corazón es un palacio arrasado por las turbas; en él se embriagan, se matan, se tiran de los cabellos.

(3) Por ti..... en el sudario de las nubes descubro un cadáver querido y sobre las celestes orillas construyo grandes sarcófagos (\*).

(\*) *Alchimie de la douleur.*

bradas en sus versos; su inspiración poética adopta más de una vez las apariencias de una pesadilla:

Moi, mon âme est fêlée... (1).

Concluye por preguntarse a sí mismo, y no sin cierta razón:

Ne suis-je pas un faux accord  
Dans la divine symphonie? (2).

Sin embargo, cuando quería, sabía endulzar la ironía y pedir a la noche inspiraciones menos perturbadas que la mayor parte de las que le debe:

Sois sage, ô ma Douleur... (3).

Y ahora, si queremos averiguar en qué se convierte esta ansiedad de la muerte, la encontraríamos en un Pierre Loti, por ejemplo, pero ampliada, más profunda y más elevada; por lo tanto, tan cierto es que hay sentimientos o ideas en progreso, al paso que otras están en decadencia. Para Loti, lo mismo que para Baudelaire, y éste es su

(1) Mi alma está herida y cuando en sus tedios quiere poblar con sus cantos el aire frío de las noches, ocurre con frecuencia que su voz debilitada parece el ronquido grueso de un herido olvidado al borde de un lago de sangre, bajo un gran montón de muertos y que muere, sin moverse, en inmensos esfuerzos (\*).

(2) ¿No soy un acorde falso en la divina sinfonía?

(3) Sé prudente, dolor mío, y está más tranquilo; tú pedías la noche; ya baja; ya está aquí.....

Dame la mano, dolor mío; ven por aquí... Mira cómo se inclinan los años difuntos sobre los balcones del cielo, con túnicas viejas; cómo surge del fondo de las aguas el pesar sonriente; cómo el sol moribundo se duerme bajo un arco y como una larga mortaja que se arrastra al Oriente; oye, querida mía, oye cómo anda la dulce noche (\*\*).

(\*) *La cloche fêlée.*

(\*\*) *Recueillement.*

único punto común, la muerte está siempre presente. De un extremo a otro de su obra se siente que pasa el viento de la muerte como el del mar, con el cual se identifica. Pero, antes de convertirse en tormenta, el viento de mar no es más que un simple estremecimiento, «una inquietud que flota sobre las cosas», «la eterna amenaza que sólo está dormida». Y los hombres, los que Loti ha querido pintar, los marinos, se alegran: «Con este perdón, la alegría era pesada y un poco salvaje, bajo un cielo triste. Alegría sin gozo, que estaba compuesta sobre todo de despreocupación y desafío, de vigor físico y alcohol, sobre la cual pesaba, *menos disfrazada que en otras partes*, la amenaza universal de morir. Gran ruido en Paimpol; toques de campanas y cantos de sacerdotes. Canciones rudas y monótonas en las tabernas.» Pero al lado de las muchachas enamoradas, las «prometidas de los marineros desaparecidos, las viudas de los náufragos, salen de la capilla de los muertos, con sus largos mantos de luto y sus pequeñas cofias lisas; con la vista en tierra, silenciosas, pasan en medio de este ruido de vida como una advertencia negra» (1).

Y la «advertencia negra» sale y vuelve a salir en la obra de Loti, y ocurre que esta muerte inevitable, siempre próxima, es la que da a la vida su precio infinito; la proximidad de la sombra hace la luz más intensa y más dulce. Puesto que deben morir, los seres están por completo en su mirada, en su sonrisa, en una simple palabra, signos fugitivos que no se han de reproducir. La piedad de Loti se extiende hasta a las cosas, a aquellas que tienen

---

(1) *Pêcheur d'Islande*, págs. 38, 39, 40.

de común con el hombre la fragilidad, y se diría que tiene la nostalgia de todo lo que ha visto una vez. Lo desconocido de la muerte viene a mezclarse para él a toda manifestación de la vida, el hecho más sencillo reviste una apariencia de profundidad y de misterio; en el grande espanto, que encuentra tan esparcido, los amores le parecen más fuertes, y toda la poesía de la muerte se agrega a la de la vida. A los ojos de Baudelaire, la muerte marchitaba la vida; a los ojos de Loti, la idealiza.

Otro ejemplo de la rapidez con que se transforman los sentimientos, y con ellos las inspiraciones literarias, es que, en oposición al pesimismo realista, nos ha venido hace poco de los horizontes velados de Inglaterra una poesía muy dulce, toda de matices y de matices difusos. La luz no es más que un claro obscuro, una luz de luna perpetua; las imágenes se parecen más a impresiones — a las impresiones de todas clases que las cosas producen en nosotros — que a esas cosas mismas. Dante Gabriel Rossetti, por ejemplo, nos pinta así a la reina Blanchelys:

Ses yeux ressemblaient à l'intérieur de la vague (1).

Aun cuando se trate de una campesina italiana, que es, sin embargo, un ser bien real, su manera de ser sigue siendo la misma:

Ses grands yeux... (2).

(1) Sus ojos se parecían al interior de la ola; no pesaba más que una caña, su dulce cuerpo, de una delgadez delicada, y parecida al rumor del agua, su voz quejumbrosa (\*).

(2) Sus grandes ojos, que a veces giraban medio aturdidos, bajo sus párpados apasionados y como anegados cuando hablaba, tenían

(\*) *The staff and scrip*, p. 48.

Y Shelley, describiendo las flores de un jardín, dice:

Les perce neige puis la violette s'éleverent du sol... (1).

Hay momentos en que Shelley pinta una cosa con imágenes que nos vemos obligados a representarnos; es una especie de doble evocación.

Une dame, la merveille de son sexe... (2).

Nuestros simbolistas, extremando aún más esta poesía de ensueño, han llegado a la poesía de la impresión pura y sencilla. Con tal de que una impresión sea dulce:

¡De la douceur! ¡de la douceur! ¡de la douceur! (3).

Con tal de que sea vaga, sobre todo, ya no le pedirán nada más, ni la razón que la produce ni la razón que la contiene. Esta manera de entender la poesía basta, quizá,

también en sí fuentes ocultas de alegrías que, bajo sus negras pestañas, se conmovían sin cesar con su risa, como cuando un pájaro vuela bajo entre el agua y las hojas del sauce, y que hace estremecer la sombra hasta que alcanza la luz (\*).

(1) La campanilla y después la violeta se levantaron del suelo mojado de lluvia cálida y su perfume se mezclaba al olor fresco de la tierra como la voz al instrumento.....

Y, semejante a una náyade, el lirio del valle a quien la juventud embellece tanto y su pasión le pone tan pálido, que se ve el resplandor de sus campanillas temblorosas a través de sus tintes de un verde tierno (\*\*).

(2) Una señora, maravilla de su sexo, cuya belleza e iba realzada por un espíritu encantador que, al desarrollarse había formado su continente y sus movimientos como una flor marina que se desenvuelve en el Océano, una señora, cuidaba el jardín desde por la mañana hasta por la noche (\*\*\*).

(3) ¡Dulzural, ¡dulzural, ¡dulzural! (\*\*\*\*).

(\*) *A last confession.*

(\*\*) *La Sensitive*, primera parte.

(\*\*\*) *Ibid*, segunda parte.

(\*\*\*\*) Paul Verlaine.



para el poeta mismo, en quien sus propios versos despiertan una multitud de ideas complementarias, sobre todo, explicativas; pero no pasa lo mismo con el lector. Sería suponer en él el don de presciencia pedirle que experimente una impresión poética sin decirle nada de lo que la ha hecho nacer; porque, en realidad, las impresiones que nos vienen de las cosas tienen su causa primera en nosotros mismos y para hacérselas compartir a cualquiera hay que comenzar por descubrirle el estado de conciencia que las ha determinado. Una enumeración, una lista de hechos o de ideas no significa nada por sí misma; es preciso que el poeta dé la clave de ellas, es decir, la significación que han tenido para él, significación que producirán inmediatamente por simpatía en el espíritu de los demás. Y por esto es por lo que nunca nos enteraremos del sentido de versos tales como éstos:

La lune plaquait ses teintes de zinc... (1)

He aquí, por otra parte, qué especie de preceptos dirige el jefe de la escuela al poeta simbolista:

De la musique avant toute chose... (2).

---

(1) La luna reflejaba sus tintas de zinc en ángulos obtusos; penachos de humo en forma de cinco salían espesos y negros de los altos techos puntiagudos. El cielo estaba gris. El cierzo lloraba como un fagot. A lo lejos un gato friolero y discreto maullaba de una manera extraña y penetrante. Yo iba soñando con el divino Platón y Fidias, y con Salamina y Maratón, bajo los ojos parpadeantes de los faroles de gas azules (\*).

(2) Antes que todo música, y para esto elige el impar, más vago y más soluble en el aire sin que haya en él nada afectado ni pesado. También es necesario que no vayas a elegir tus palabras sin alguna equivocación: nada más querido que la canción gris en que lo inde-

(\*) Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*.

Paul Verlaine parece olvidar que la música, por medio de las tonalidades, de los ritmos y del movimiento, determina de un modo marcado y preciso lo mismo que podría hacerlo un color y no sólo un simple matiz, el carácter general del trozo. La «canción gris» no existe más que en la cabeza del oyente poco músico o nada, no en la música de los grandes maestros. No importa; después de haber hecho pintura y escultura en verso, se quiere hacer música en verso reuniendo frases ininteligibles, y por eso mismo simbólicas — según dicen —, es decir, que expresen todo porque no expresan nada:

¡Ah! puisque tout ton être... (1).

Los clásicos, con sus *géneros* bien rotulados y separados para siempre uno del otro, habían introducido ciertamente en la literatura clasificaciones artificiales; pero de esto a confundir todo hay distancia. Una de las formas de la insociabilidad intelectual es la obscuridad rebuscada, la ininteligibilidad sistemática, y esto es lo que pretenden los simbolistas:

En ta dentelle où n'est notoire... (2).

Esto es lo que llaman música en verso, «romanza sin palabras», como dice Verlaine; léase palabras sin pensa-

---

ciso se une a lo preciso... Porque queremos el matiz, no el color, nada más que el matiz. ¡Oh!, el matiz es el único que une el ensueño con el ensueño y la flauta con el cuerno...

(1) ¡Ah!, puesto que todo tu ser, música que penetra, nimbo de ángeles difuntos, tonos y perfumes, tiene cadencias sobre almas en sus correspondencias, induce a mi corazón sutil. ¡Amén!

(2) En tu encaje donde no es notorio mi dulce desvanecimiento, callemos para el hogar sin historia resumiendo este voto de labios. Toda sombra fuera de un territorio se colorea iterativamente al resplandor exhalante de los pétalos de movimiento.

mientos. En cuanto a la música de estos versos, ¿quién puede comprenderla y en qué se diferencia de las armonías más vulgares de Lamartine? En prosa se busca la misma obscuridad con una mezcla de palabras francesas, latinas, griegas, y palabras que no son de ninguna lengua: — «Entre el aire más puro de desastre, donde el vínculo más poderoso, una voz extraviada, un punto severamente negro o algún roble de muchos años se oponía a la salvación integral de su amor y la veleidad permanecía desde entonces inerte y muda, sin siquiera la conciencia melancólica de su mutismo.» Estas frases, relativamente muy claras, están sacadas del *Traité du verbe* de Verlaine, porque creen haber inventado un verbo nuevo. Por lo demás, el buen sentido francés protesta en seguida contra la determinación de edificar con nubes, que se arreglan y se desarreglan cambiando de forma sin otra razón que el viento que pasa, el viento de una fantasía de poeta que nos es extraña por sistema. Si la escuela de los simbolistas es una escuela de decadencia, por lo menos es difícil suponer que se pueda hacer muy contagiosa.

Un psicólogo distinguido entre nuestros literatos, Paul Bourget, ha hecho una especie de apología de la decadencia y de la literatura llamada «malsana». La palabra *malsana*, según él, es inexacta, si se entiende por tal oponer un estado natural y regular del alma, que es la salud, a un estado corrompido y artificial, que es la enfermedad. «No hay, hablando propiamente, enfermedades del cuerpo, dicen los médicos... Igualmente, no hay enfermedad ni salud del alma, sólo hay estados psicológicos, combinaciones mudables, pero fatales y, sin embargo, normales.» Esta teoría nos parece una mezcla de verdadero y de

falso: es cierto que todo está comprendido en leyes, aun las monstruosidades y también la enfermedad y la muerte; pero es falso que deje de haber monstruos, enfermedades y muerte para el médico, para el fisiólogo y finalmente para el sociólogo. Todos tienen el derecho y el deber de consignar el aumento o la disminución de la vitalidad en el organismo cuyas leyes estudian. El determinismo que profesan los partidarios de la evolución no les impide de ningún modo reconocer que este individuo, esta especie, esta sociedad está en progreso o en decadencia en cuanto a la vitalidad, por consecuencia, de la fuerza de resistencia en la lucha por la vida, de la unidad y de la complejidad internas, que permiten a los seres superiores adaptarse a su medio y dominarlo en lugar de ser dominados por él. Decir que la enfermedad, como la monstruosidad, es *normal* porque es *fatal*, que equivale a la salud porque es también *natural*, no es reconocer un criterio de *valor natural* en la intensidad y en la existencia de la vida, así como en la conciencia y el goce, que son su revelación íntima. «Sólo un prejuicio, en que reaparecen la doctrina antigua de las causas finales y la creencia en un objeto definitivo del universo, dice Paul Bourget, puede hacernos considerar como *naturales* y *sanos* los amores de Dafnis y Cloe en el valle, y como artificiales y malsanos los amores de un Baudelaire en el gabinete que describe, amueblado con un refinamiento de melancolía sensual:

Les riches plafonds... (1).

---

(1) Los ricos techos, los espejos profundos, el esplendor oriental, todo allí habla en secreto al alma su dulce lengua natal.

—No hay ninguna necesidad, respondemos nosotros, de admitir las antiguas *causas finales*, ni un objeto definido del universo, para admitir la ley de la evolución y para considerar, desde el punto de vista de esta ley, la vitalidad más intensa y expansiva, más consciente y feliz, más fecunda para sí y para los demás, como *superior*, como más *viva* y como más *duradera*. Los amores de Dafnis y Cloe son fecundos, tienden a «promover la vida», como dicen los ingleses; los amores de gabinete son estériles, tienden a disminuir, a alterar y a veces a destruir la vida. En cuanto a poner, como Baudelaire, la «lengua *natal* del alma» en los ricos *techos*, los *espejos* profundos y el esplendor *oriental*, es uno de los numerosos absurdos que llenan sus versos y constituyen con frecuencia su única originalidad: todo ese lujo falso e imaginario, todo ese vano *orientalismo* no es la lengua natal de la vida ni del «alma»; es un sueño artificial y completamente literario de la imaginación romántica. Se puede sostener que, aun desde el punto de vista de la sociología pura, la literatura decadente es tan *falsa* como *malsana*, desde el punto de vista fisiológico y moral. Teófilo Gautier dice que la lengua de esta literatura está ya «veteada de los verdores de la descomposición»; cualquiera que sea el valor que se conceda a estos *verdores*, un cadáver que se descompone será siempre inferior fisiológica y estéticamente a un cuerpo animado por la vida, porque el cadáver señala, no una evolución en complejidad y en unidad al mismo tiempo, sino una disolución y una vuelta a las fuerzas más elementales, más sencillas y más disgregadas. El error de los apologistas de la decadencia está precisamente en creer que la literatura decadente tiene más *complejidad*, más *riqueza*

que la otra, porque tiene más refinamiento, más sensualidad y diletantismo intelectual. «La decadencia romana, dice además Paul Bourget, representaba un tesoro más rico de adquisiciones humanas.» De ninguna manera señalaba el fin de las adquisiciones y el comienzo de las pérdidas de todas clases. Desde el punto de vista de la evolución vital o social, el aumento en complejidad o, como dice Spencer, en heterogeneidad, implica necesariamente un aumento paralelo de la unidad de la subordinación y de la organización; por esto es por lo que, en el fondo, el cadáver es menos complejo y menos rico que el cuerpo vivo: no ofrece más que el juego de las leyes físicas y químicas en lugar de ofrecer además el juego de las leyes fisiológicas; la descomposición es una simplificación y no una complicación. La literatura del mismo Baudelaire, con sus esplendores y también con sus «*cadáveres*», es una literatura muy sencilla; bajo su aspecto de riqueza oculta una pobreza radical, no sólo de ideas, sino de sentimientos y de vida; comienza un regreso, por un camino apartado, a la poesía de sensaciones, de imágenes sin continuidad, de palabras sonoras y vacías, que caracteriza a las tribus salvajes; y ésta tiene la enorme superioridad de que es sincera y la otra no. Los pretendidos refinados son *simplistas* que se desconocen; los consumidos, que se creen haber «dado la vuelta a todas las ideas», son ignorantes que no la han dado ni siquiera a una sola idea; los disgustados de la vida son jovencitos que no han vivido todavía un instante. Paul Bourget pone en boca de los decadentes estas palabras: «Nos deleitamos en lo que llamáis nuestras corrupciones de estilo y deleitamos al mismo tiempo a los refinados de nuestra raza y de nues-

tro tiempo; queda por saber si nuestra excepción es una aristocracia.»—Si, se les podía responder, una aristocracia al revés, como la de los histéricos, los neurópatas, los viejos antes de tiempo. Sería cándido para los decadentes creer, con Baudelaire, que forman parte de una selección social, cuando ellos mismos se colocan entre los «valores negativos humanos», los estériles, los impotentes, los impropios para la vida social, los *inaptos* y, en definitiva, los *ineptos*. El más fatalista de los fatalistas, Espinosa, hubiera demostrado sin esfuerzo que la «podredumbre» es un estado de la fuerza y de la sustancia, menos complicado y menos unificado a la vez que la salud de la juventud y, por consiguiente, menos bello. Y es por una ilusión de óptica interior por lo que un decadente se cree refinado cuando prefiere a la luz y los colores de la vida que se desarrolla, la «fosforescencia de la podredumbre». El olfato que prefiere los perfumes de un cadáver a los de un cuerpo vivo, ¿es, pues, más refinado?

En definitiva, la disolución vital es el carácter común de la decadencia en la sociedad y en el arte; la literatura de los decadentes, como la de los desequilibrados, tiene por característica el predominio de los instintos que tienden a disolver la sociedad misma; y en nombre de las leyes de la vida individual o colectiva se tiene el derecho de juzgarla.

## III

## FUNCION MORAL Y SOCIAL DEL ARTE

Con frecuencia se han preguntado las gentes si la literatura y el arte eran morales o inmorales. Se podría examinar la cuestión desde un nuevo punto de vista; se trataría de saber en qué medida y con qué gradación hay que extender la cualidad que constituye el fondo de la literatura y del arte: la sociabilidad. Hay, en efecto, cierta antinomia entre la ampliación demasiado rápida de la sociabilidad y la conservación de todos los instintos sociales en su pureza. Ante todo, una sociedad más numerosa es también menos escogida. Además, el aumento de la sociabilidad es paralelo al aumento de la actividad; ahora bien, cuanto más se obra y se ve obrar, más se ven abrirse para la acción caminos divergentes que están lejos de ser siempre caminos rectos. Así es como, poco a poco, ensanchando sin cesar sus relaciones, el arte ha llegado a ponerse en sociedad con éstos y los otros héroes de Zola. La ciudad aristocrática del arte, en el siglo XVIII, admitía apenas en su seno a los animales; excluía casi de él a la naturaleza, a las montañas, al mar. Ya se recordará el juicio sumario hecho por Vauvenargues y, con él, por todo el siglo XVIII, sobre La Fontaine, único representante, en el siglo pasado, de la naturaleza y casi de lo natural: «No ha escrito ni en un género bastante noble ni lo bastante noblemente.» El arte, en nuestros días, se ha hecho cada vez más democrático y hasta ha terminado por preferir la sociedad de los viciosos a la de las gentes honradas. Además, el arte pone cada vez más en juego a la pasión, y en



esto hay más de un escollo. La excitación artificial de una pasión determinada o de un grupo determinado de pasiones, aun siendo, como decía Aristóteles, una especie de purga y de purificación estética, καθάρσις, puede también producir una tendencia hacia la pasión, un aumento de esta pasión misma, que desde el germen pasará al desarrollo. De aquí resulta una ruptura del equilibrio interior, una modificación de la voluntad en un sentido nuevo. El libro del poeta o del novelista *formula* para la inteligencia y hace vivir para la sensibilidad, emociones, pasiones y vicios que sin él habrían quedado en estado vago e inerte. Dice la palabra que se buscaba, hace resonar la cuerda que sólo estaba tendida y muda. La obra de arte es un centro de atracción, lo mismo que la voluntad activa de un ingenio superior. Si un Napoleón arrastra voluntades, un Corneille y un Víctor Hugo no las arrastran menos, aunque sí de otra manera. Y todo depende de la dirección que imprimen los unos y los otros. En una palabra, la obra literaria es una *sugestión* de un poder tanto mayor cuanto que se oculta bajo la forma de un simple *espectáculo*; y la sugestión puede verificarse lo mismo hacia el mal que hacia el bien. ¿Quién sabe el número de crímenes cuyos instigadores han sido y son todavía las novelas de asesinatos. ¿Quién sabe el número de desórdenes reales que ha producido la pintura del desorden? El principio de la *imitación*, una de las leyes fundamentales de la sociedad y también del arte, constituye el poder del arte para el mal lo mismo que para el bien. Aun cuando se trata de pasiones nobles y generosas, el arte ofrece todavía el peligro, aun haciéndolas simpáticas, de suministrarlas, fuera de la realidad misma, un alimento con el

que llegarán a contentarse. ¡Es tan fácil ser valiente, heroico, generoso en la lectura de las obras que representan el valor, el heroísmo, la generosidad! Pero cuando se trata de realizar a su vez las bellas cualidades que se han admirado, es posible que el ejercicio de las facultades puramente representativas se haya debilitado, reblandeciendo el ejercicio de las facultades activas, y que se reduzca finalmente al amor platónico de las virtudes morales y sociales. En todo caso, este efecto debilitante del arte se ha comprobado con frecuencia en los pueblos que, a fuerza de ejercitar sus facultades de contemplación y de imaginación, pierden a veces sus facultades de acción. Finalmente, como el arte necesita producir cierta intensidad de emociones —sobre todo el arte realista— tiende a apelar a las pasiones que, en la masa social, son lo más generalmente capaces de esta intensidad. Ahora bien, estas son las pasiones elementales, primitivas, instintivas. De aquí resulta, como han observado los sociólogos, una tendencia del arte, sobre todo del arte realista, a mantener al hombre bajo el imperio de sus «inclinaciones atávicas», más o menos groseras: odio, venganza, cólera, celos, envidia, sensualidad, etc., de tal modo que el arte es un medio de apresurar la civilización y un medio de retrasarla manteniendo en ella cierta barbarie.

Todo depende, pues, en definitiva, del tipo de sociedad con que el artista haya tratado de hacernos simpatizar; no es, en modo alguno, indiferente, que sea la sociedad pasada, o la sociedad presente, o la sociedad futura y, en estas sociedades distintas, este grupo o el otro. Hasta hay literaturas, como hemos visto anteriormente, que toman por objeto hacernos simpatizar con los *insociables*, con los

desequilibrados, los neurópatas, los locos, los delincuentes. Aquí es donde el exceso de sociabilidad artística conduce al debilitamiento del vínculo social y moral. El arte debe elegir su sociedad, en interés a la vez de lo estético. Estamos lejos de pretender que el artista deba proponerse sostener una tesis moral, ni aun conseguir un objeto moral por *medio* del arte; estamos lejos de condenar «cualquier empleo poético del talento sin un fin exterior a él» (1). Pero las ideas más elevadas del espíritu, que son, en nuestra opinión, el tema de la poesía grande y del arte grande, nos las representamos como interiores a la poesía misma, todavía más, como constitutivas del alma del poeta o del artista. Y por lo que se refiere al fin exterior —moralizador o utilitario— que el poeta puede proponerse, diríamos de buena gana, con Schopenhauer, la intención no es nada en la obra de arte. La moralidad del poeta debe ser tan espontánea como su genio, debe confundirse con su genio mismo. No es menos cierto que el fondo del arte no es indiferente y que el arte inmoral queda muy inferior, aun desde el punto de vista estético.

Como la emoción estética corresponde en gran parte al contagio nervioso, se comprende que los genios literarios potentes se dediquen de mejor gana a representar el vicio que la virtud. El vicio es el dominio de la pasión en un individuo; pero la pasión es eminentemente contagiosa por su naturaleza y lo es tanto más cuanto es más fuerte o desarreglada. En el orden físico, la enfermedad no es

---

(1) M. Stapfer, al exponer amablemente nuestras ideas sobre el arte en la *Revue bleue*, nos ha atribuido esta opinión, que no es la nuestra.

más contagiosa que la salud; de igual manera, en el orden moral, la cólera, por ejemplo, o el amor de los sentidos son más contagiosos que la tranquilidad de alma del justo. Hasta cuando se toma la virtud como objeto de drama o de novela, el elemento pasional de la virtud, de la abnegación, etc., es lo que de ordinario suministra al escritor sus asuntos preferidos. Por desgracia, la *pasión de la virtud* no puede ofrecer al arte más que un dominio relativamente corto; no es para el escritor más que una pasión como las otras, perdida, por decirlo así, en medio de todas las demás. Agreguemos que tiene por tendencia normal, excepto en los casos extraordinarios del heroísmo, no aumentar los elementos perturbadores y, por consiguiente, dramáticos de la vida, sino, por el contrario, suprimirlos.

La virtud tiende más bien a engendrar emociones dulces, que se contagian con menos rapidez que las demás. Por esto es por lo que, sobre todo, los novelistas y los dramaturgos prefieren los caracteres viciosos a los caracteres morales. La moralidad, además, es una equivalencia perfecta entre las pasiones, muy difícil de mantener; la justicia en las acciones proviene de una ecuanimidad en el temperamento; la virtud tiene la sencillez del diamante que desespera a los que intentan reproducirla artificialmente. Por último, la evolución de un carácter virtuoso es enteramente interior, mientras que la corrupción de un personaje puede estar ocasionada por mil hechos dramáticos. El novelista o el dramaturgo suprime, pues, la mitad de su campo de acción al describir una vida virtuosa, una evolución no seguida de decadencia, una línea recta que va hacia adelante sin vuelta posible.

Los escritores modernos, no sólo se ven conducidos al estudio de los vicios o de las pasiones fuertes, sino también al estudio de las monstruosidades, por diversas razones: la primera es el interés científico; se experimenta una curiosidad más grande respecto de todo lo que es en la especie una anomalía, un «fenómeno»; además, la ciencia moderna —fisiología o psicología—, concede una importancia creciente al estudio de los estados morbosos, porque estos estados permiten ver inmediatamente la degradación de nuestras diversas facultades, consignar las que tienen mayor fuerza de resistencia y establecer así leyes de la vida física o psíquica que valen hasta para los seres sanos. Así es como se han deducido de amnesias parciales de la memoria y de la personalidad, leyes importantes sobre la formación de la memoria y de la personalidad. La segunda causa es que al pintar seres distintos, verdaderas monstruosidades, se excitan más fácilmente la piedad o la risa de la multitud. La tercera causa es que, dedicándose a semejantes asuntos, es fácil obtener un éxito de escándalo; se excita la curiosidad, si no el interés; un titiritero enseña a los espectadores deslumbrados una ternera de dos cabezas; pero si su ternera no tuviese más que una cabeza, aunque fuese la más bonita del mundo, no tendría ningún éxito. Poniendo así el fin del arte fuera del fondo mismo del arte (no decimos sólo de su forma), se le rebaja, se le altera, se le hace degenerar. En vano se pretende justificar la pintura de la inmoralidad en nombre de la misma moral. De creer a Zola, el novelista busca las causas del mal social; hace la anatomía de las clases y de los individuos para explicar los «desequilibrios que se producen en la sociedad y en el hombre». Esto le obliga con fre-

cuencia a trabajar en asuntos «corrompidos», a bajar al medio de las miserias y de las locuras humanas. «Ninguna obra puede ser, pues, más moralizadora que la nuestra, puesto que en ella debe basarse la ley... Así es como hacemos sociología práctica, y así ayuda nuestra obra a las ciencias políticas y económicas. No sé que haya trabajo más noble ni aplicación más amplia.» Ya hemos vuelto a las esperanzas de la época romántica; reformar las *costumbres* e inspirar las *leyes*. Si la literatura no es ya una sibila, es una Egeria. Ya no es el arte por el arte, es el arte por la legislación. Hermosa intención, cuyo lado legítimo hemos visto anteriormente, pero contra el cual se vuelve la ejecución misma de las novelas naturalistas. La pintura de los simples ridículos, como en Molière, no tiene nada de desmoralizador. Nuestras mismas ridiculeces no son más que los puntos salientes de nuestras tendencias más fuertes, las que nos ocupan y nos distraen más; nuestras ridiculeces interiormente son a veces nuestras «razones de vivir», lo que nos libra del fastidio, del equilibrio demasiado monótono de una vida demasiado reglamentada. Igualmente, para los demás, lo ridículo es a veces una causa de risa sin malevolencia, de alegría, de ligereza de alma. Lo ridículo puede ser uno de los fermentos de la vida moral; no hay que ferner ni el ser ridículos inocentemente, ni el reír inocentemente las ridiculeces de la humanidad. Pero la pintura de los *vicios* es ya más peligrosa que la de las *ridiculeces* y las simples *pasiones*. Se corre el riesgo de encontrarse atascado como en el barro. Y además hay vicios y vicios. Algunas sociedades de templanza parece que han hecho representar *L'assommoir*, para renovar el procedimiento de los griegos de curar la

embriaguez por el espectáculo de los hombres ebrios. Muy bien; pero suponiendo que la embriaguez se pueda corregir así, no ocurre lo mismo con la lujuria. Se dice con razón que un sermón sobre la castidad es difícil que sea casto; ¿qué pasará con una novela sobre el desorden? Los escritores que se proponen ser «fisiólogos» no deberían ignorar los efectos fisiológicos de la sugestión. En cuanto a los «legisladores», no tienen necesidad de novelas para estudiar los vicios sociales de este orden y sus remedios: a los sabios de profesión es a quien deben dirigirse.

Para concluir; como el arte es por excelencia un fenómeno de sociabilidad —puesto que está fundado por completo en las leyes de la simpatía y de la transmisión de las emociones—, es claro que tiene en sí mismo un valor social; en realidad, conduce siempre, sea a hacer adelantar, sea a hacer retrasar a la sociedad real en que se ejerce su acción, según que la hace simpatizar, por medio de la imaginación, con una sociedad mejor o peor, representada idealmente. En esto consiste, para el sociólogo, la moralidad del arte, moralidad completamente intrínseca e inmanente, que no es el resultado de un cálculo, sino que se produce aparte de todo cálculo y de todo rebuscamiento de fines. La verdadera belleza artística es moralizadora por sí misma, y es una expresión de la verdadera sociabilidad. Se puede reconocer por término medio la salud intelectual y moral del que ha escrito una obra en el espíritu de sociabilidad *verdadera* de que está impresa esa obra; y si bien el arte no es una cosa distinta de la moral, es, sin embargo, un excelente testimonio para una obra de arte el que, después de haberla leído, se sienta uno, no

más doliente o más envilecido, sino mejor y elevado por encima de sí mismo; más dispuesto, no a recogerse en sus propios dolores, sino a sentir su vanidad. Finalmente, la más elevada obra de arte no está producida para excitar en nosotros sensaciones más agudas y más intensas, sino sentimientos más generales y más sociales. «La estética no es más que una justicia superior», ha dicho Flaubert. En realidad, la estética no es más que un esfuerzo para crear la vida —una vida cualquiera—, con tal que pueda excitar la simpatía del lector; y esta vida puede no ser más que la reproducción poderosa de nuestra propia vida con todas sus injusticias, sus miserias, sus sufrimientos, sus locuras, sus vergüenzas. De aquí cierto peligro moral y social que no hay que desconocer; todo lo que es simpático, digámoslo otra vez, es contagioso en cierta medida, porque la simpatía misma no es más que una forma refinada del contagio; la miseria moral puede, pues, comunicarse a una sociedad entera por su literatura. Los desequilibrados son, en el orden estético, amigos peligrosos por la fuerza de la simpatía que despiertan en nosotros sus gritos de sufrimiento. En todo caso, la literatura de los desequilibrados no debe ser para nosotros un objeto de predilección; una época que se complace en ella, como la nuestra, no puede más que exagerar sus defectos por esta preferencia. Y entre los más graves defectos de nuestra literatura moderna, hay que contar el de poblar cada día más ese círculo del infierno en que se encuentran, según Dante, los que, durante su vida, «lloraron cuando podían estar alegres».

---



# El arte desde el punto de vista sociológico

INTRODUCCIÓN.....	1
PREFACIO DEL AUTOR.....	33

## PARTE PRIMERA

### *Los principios.—Esencia psicológica del arte*

#### CAPÍTULO I

#### La solidaridad social, principio de la emoción estética más compleja

Páginas

I. *La transmisión de las emociones y su carácter de sociabilidad.*—Trasmisión constante de las vibraciones nerviosas y de estados mentales correlativos entre todos los seres vivos, sobre todo entre los que están organizados en sociedad.—1.º Trasmisión inconsciente a distancia por corrientes nerviosas.—Sonambulismo: acción simpática a distancia en el hipnotismo.—2.º Trasmisión más consciente y más directa por el tacto. El abrazo.—3.º Trasmisión por el olfato.—4.º Por el oído y la vista.—Toda sensación es sensación de movimiento, y toda sensación de movimiento provoca un movimiento simpático.—Problema: Cómo la percepción del dolor en otro puede ser agradable en el arte.—La piedad.—La venganza.—5.º Trasmisión indirecta de las emociones por medio de signos.—La expresión.

II. *La emoción estética y su carácter social.*—Lo agradable y lo bello.—Sentimiento de solidaridad orgánica inherente al sentimiento de lo bello: nuestro organismo es una sociedad de vivos, y el placer estético es el sentimiento de una

armonía.—Lo útil y lo bello; sus diferencias, sus puntos de contacto.—La solidaridad social y la simpatía universal, principio de la emoción estética más compleja y más elevada.—Animación y personificación de los objetos.—Cómo una serie de razonamientos abstractos puede interesarnos y excitar la simpatía.—De la simpatía y de la sociedad con los seres de la naturaleza.—Un paisaje es un estado de *almas*, un fenómeno de simpatía y de sociabilidad.—La emoción estética y la emoción moral.

III. *La emoción artística y su carácter social.*—El objeto del arte es imitar la vida para hacernos simpatizar con las demás vidas y producir así una emoción de carácter social.—Elementos de la emoción artística.—1.º Placer intelectual de reconocer los objetos por la memoria. 2.º Placer de simpatizar con el artista. 3.º Placer de simpatizar con los seres representados por el artista.—Función de la expresión.—Función de la ficción; creación de una sociedad nueva e ideal.—El movimiento como signo exterior de la vida y como medio del arte. El objeto más alto del arte es producir una emoción estética de carácter social.—Semejanzas y diferencias del arte y de la religión.—El *antropomorfismo* y el *sociomorfismo* en el arte.

39

## CAPÍTULO II

### El genio como poder de sociabilidad y como creador de un medio social

I. *El genio como poder de sociabilidad.*—Análisis científico de la síntesis artística. El genio combina los *posibles*; su primer carácter es el poder de la imaginación.—Su segundo carácter es el poder del sentimiento, de la simpatía y de la sociabilidad.—Insuficiencia de la distinción entre los genios subjetivos y los genios objetivos.—De cómo la facultad de desbordarse, de salir de sí mismo, que caracteriza el genio, puede conducir a la locura.

II. *El genio como creación de un nuevo medio social.*—Relaciones entre el genio y el medio existente.—Diversas teorías acerca de este punto.—Teoría de Taine.—Teoría de Hennequin.—Insuficiencia de las diversas teorías.—Cómo el genio creó un nuevo medio social.—La *innovación* y la *imitación* en la sociedad humana.....

69

## CAPÍTULO III

## La simpatía y la sociabilidad en la crítica

La verdadera crítica es la de la obra misma, no la del escritor y del medio.—Cualidad dominante del verdadero crítico; la simpatía y la sociabilidad.—De la antipatía causada a ciertos críticos por determinadas obras.—La verdadera crítica es la de las bellezas o la de los defectos.—Del poder de admirar o de amar.—Dificultad de descubrir o de comprender las bellezas de una obra de arte; dificultad de hacer que los demás las sientan; papel del crítico..... 103

## CAPÍTULO IV

## La expresión de la vida individual y social en el arte

I. El arte no busca tan sólo la sensación.—Busca la expresión de la vida.—Leyes que de aquí se derivan.—Impotencia del formalismo puro en el arte.—Flaubert.—El fondo vivo debe transparentarse siempre bajo la forma.

II. Las ideas, los sentimientos y las voluntades constituyen el fondo del arte.—Necesidad de las ideas y de la ciencia para renovar los sentimientos mismos.

III. El fin último del arte es producir la simpatía hacia los seres vivos.—Bajo qué condiciones es un ser simpático.—Necesidad de la individualidad.—Necesidad de un lado universal y social de los tipos.—Lo convencional y lo natural en la sociedad y en el arte.—Medios de evitar lo convencional..... 117

## CAPÍTULO V

## El realismo.—La vulgaridad y los medios de evitarla

I. *El idealismo y el realismo.*—Que hay varias estéticas y cómo pueden reducirse a la unidad.—Falso idealismo y falso realismo.—Función de lo feo y de lo disonante en el arte. Lo convencional en la sociedad y en el arte.

II. *Distinción entre el realismo y la vulgaridad.*—Peligro que debe evitarse.

III. *Medios de evitar la vulgaridad.*—Vuelta de los acon-

*tecimientos al pasado.*—Estética del recuerdo.—Lo histórico. Lo antiguo.

IV. *Desplazamiento en el espacio e invención de los medios.*—Efectos sobre la imaginación del desplazamiento de los objetos en el espacio.—El sentimiento de la naturaleza y lo pintoresco.

V. *La descripción y la animación simpática de la naturaleza.*—Reglas y ejemplos de la descripción simpática.—Del abuso de las descripciones..... 143

## SEGUNDA PARTE

*Las aplicaciones.—Evolución sociológica del arte contemporáneo*

### CAPÍTULO I

La novela psicológica de nuestros días

I. Importancia social alcanzada por la novela psicológica y sociológica.

II. Caracteres y reglas de la novela psicológica.

III. La novela sociológica.—El naturalismo en la novela. 205

### CAPÍTULO II

La introducción de las ideas filosóficas y sociales en la poesía contemporánea

I. Poesía, ciencia y filosofía.—II. Lamartine.—III. Vigny.

IV. Alfredo de Musset..... 263

### CAPÍTULO III

La introducción de las ideas filosóficas y sociales en la poesía contemporánea (*continuación*)

*Víctor Hugo.*—I. Lo incognoscible.—II. Dios.—III. Finalidad y evolución en la naturaleza. El destino y la inmortalidad.—IV. Religiones y religión.—V. Ideas morales y sociales. Papel social de la gran poesía..... 295

## CAPÍTULO IV

## Las ideas filosóficas y sociales en la poesía contemporánea

- Los sucesores de Hugo.*—I. Sully-Prudhomme —II. Le-comte de Lisle.—III. Coppée.—IV Mme. Ackermann.—V. Una parodia de la poesía filosófica: *les Blasphèmes*..... 371

## CAPÍTULO V

## El estilo como medio de expresión e instrumento de simpatía.—Evolución de la prosa contemporánea.

- I. El estilo y sus diversas especies.—El principio de la *economía de la fuerza* y el principio de la *sugestión poética*.  
II. La imagen.—III. El ritmo.—Evolución poética de la prosa contemporánea.—Razones literarias y sociales de esta evolución..... 415

## CAPÍTULO VI

## La literatura de los decadentes y los desequilibrados; su carácter generalmente insociable.—Función moral y social del arte.

- I. La literatura de los desequilibrados.—II. La literatura de los decadentes.—III. Función moral y social del arte..... 479
-



# BIBLIOTECA CIENTÍFICO-FILOSÓFICA

Tomos de tamaño 19 × 12

**Allamira.**—Cuestiones modernas de Historia.  
**André (Eloy Luis).**—La cultura alemana, 5  
**Arreat.**—La moral en el drama, en la epopeya y en la novela, 3,50.  
**Baldwin.**—Historia del alma, 5.  
**Bergson.**—La energía espiritual, 5.  
**Binet.**—Introducción a la Psicología experimental, 3,50.  
 Psicología del razonamiento, 4.  
 El fetichismo en el amor, 4.  
**Boissier.**—El fin del paganismo. 2 tomos, 10.  
 Paseos arqueológicos, Roma y Pompeya, 6.—Nuevos paseos arqueológicos, 6.  
**Braunschwig.**—El Arte y el Niño, 5.  
**Bray.**—Lo bello, 5.  
**Bunge.**—Principios de Psicología individual y social.  
**La Educación.**—Evolución de la Educación.—La Educación contemporánea, 5 —Educación de los degenerados.—Teoría de la Educación.  
**Bureau.**—El contrato colectivo del trabajo, 5.  
**Compayre.**—La adolescencia, 3,50  
**Cosentini.**—La sociología genética, 3,50.  
**Culler.**—Las fronteras de la locura, 5.  
**Davidson.**—Una historia de la Educación, 5.  
**Delbanf.**—El dormir y el soñar, 4.  
**Demeny.**—Educación del esfuerzo, 3,50.  
**Dugas.**—La educación del carácter, 5.  
**Durkheim.**—Las reglas del método sociológico, 3,50.  
**Edmunds y Hoblyn.**—Historia de los cinco elementos, 5.  
**Eucken.**—La vida, su valor y su significación, 4.  
**Féré.**—Sensación y movimiento, 3,50.  
 Degeneración y criminalidad, 3,50.  
**Ferrero.**—Grandeza y decadencia de Roma.—I. La Conquista, 5.—II. Julio César, 5.—III. El fin de una aristocracia, 5.—IV. Antonio y Cleopatra, 5.—V. La República de Augusto, 5.—VI. Augusto y el Grande Imperio, 5.  
**Ferrière.**—Los mitos de la Biblia, 5.  
 Errores científicos de la Biblia, 5.  
 La materia y la energía, 5.  
 La vida y el alma, 6.  
 La causa primera, 5.  
 El alma es la función del cerebro. Dos tomos, 10.  
**Fleury.**—El cuerpo y el alma del niño, 5.  
 Nuestros hijos en el colegio, 4.  
**Fouillée.**—La moral, el arte y la religión, según Guyau, 5.  
**Froebel.**—La educación del hombre, 5.  
**Fustel de Coulanges.**—La ciudad antigua, 7.  
**Gauckler.**—Lo bello y su historia, 3,50.  
**Giraud-Toulon.**—Los orígenes del matrimonio y de la familia, 6.  
**Gow y Keinach.**—Minerva, 6.  
**Greenwood.**—Pedagogía práctica, 3,50.  
**Grasserie.**—Psicología de las religiones, 5.  
**Guignebert.**—Manual de Historia antigua del Cristianismo, 5.  
**Guyau.**—Génesis de la idea de tiempo, 3,50.  
 Problemas de estética contemporánea, 5.  
**Hampson.**—Paradojas de la Naturaleza y de la Ciencia, 3,50.

**Harris.**—Fundamentos psicológicos de la educación, 5.  
**Hearn.**—Kokoro, 5.  
**Hennequin.**—La crítica científica, 3,50.  
**Hinsdale.**—El estudio y la enseñanza de la Historia, 5.  
**Hughes.**—La Pedagogía de Froebel, 5.  
**Ingenieros.**—Sociología argentina, 5.  
**Iolejko.**—La ciencia del trabajo y su organización, 3,50.  
**James (W.)**—Pragmatismo, 5.—Psicología Pedagógica, 5.—El significado de la verdad, 5.  
**Janet.**—Los orígenes del socialismo contemporáneo, 3,50.  
**Kant.**—Prolegómenos, 5.  
**Kant, Pestalozzi y Gathe.**—Sobre Educación, 3,50.  
**Kergomard.**—La educación maternal. Dos tomos, 10.  
**Kirkpatrick.**—Fundamentos del estudio del niño, 6.  
**Kostyleff.**—La crisis de la Psicología experimental, 3,50.  
**Langlois y Seignobos.**—Introducción a los estudios históricos, 4  
**Le Bon.**—Psicología de las multitudes, 4—Leyes psicológicas de la evolución de los pueblos, 4.  
**Le Dantec.**—Filosofía biológica, 5.  
**Leveque.**—El espiritualismo en el Arte, 3,50  
**Lhotzky.**—El alma de tu hijo, 3,50.  
 El libro del matrimonio, 3,50.  
**Lichtenberger.**—Filosofía de Nietzsche, 3,50.  
**Mauthner.**—Contribuciones a una crítica del lenguaje, 5.  
**Mauzion.**—La educación por la instrucción y las teorías pedagógicas de Herbart, 5.  
**Mercante.**—La Verbocromía, 3,50.  
**Mercier.**—La Filosofía en el siglo XIX, 3,50.  
**Moreau de Jonnes.**—Los tiempos mitológicos, 5.  
**Münsterberg.**—Psicología de la actividad industrial, 4.  
 La Psicología y el maestro, 5  
**Nitobe.**—Bushido. El alma del Japón, 3,50.  
**Nordau (Max).**—Psico-fisiología del Genio y del Talento, 3,50.  
**Parker.**—Cómo se debe estudiar la Geografía, 6.  
**Payot.**—La creencia, 3,50.  
**Painter.**—Historia de la Pedagogía, 5.  
**Pestalozzi.**—Leonardo y Gertrudis, 6.  
**Pichon (René)**—Hombres y cosas de la antigua Roma, 5.  
**Posada.**—Política y enseñanza, 3,50.  
 Teorías políticas, 3,50.  
**Queyrat.**—Los juegos de los niños, 3,50.  
 La emulación, 3,50.—La lógica en el niño, 3,50.—La curiosidad, 3,50.  
**Ribot.**—Las enfermedades de la voluntad, 3,50  
 Las enfermedades de la memoria, 3,50.  
 Las enfermedades de la personalidad, 3,50  
 La psicología de la atención, 3,50.  
 La evolución de las ideas generales, 5.  
 La lógica de los sentimientos, 3,50.  
 Ensayo sobre las pasiones, 3,50.  
**Rousseau.**—Las Confesiones. Dos tomos, 9

B.P. de Soria



61181363  
DR 7353

*Senet.*—Las estroglosias, 3,50.  
*Sollier.*—El problema de la memoria, 5.  
*Spir.*—La norma mental, 3,50.  
*Taine.*—La inteligencia. Dos tomos.  
 Ensayos de Crítica y de Historia, 5.  
*Tardieu.*—El aburrimiento, 5.  
*Thomas (V. J.)*—El sexo y la sociedad, 4.  
*Tissie.*—Fatiga y adiestramiento físico, 6.  
 Los sueños, 4.  
*Varigny.*—La naturaleza y la vida, 5.  
*Wagner.*—Justicia, 4.—Juventud, 5.—  
 La vida sencilla, 3,50.—Junto al hogar, 3,50.—Para los pequeños y para los mayores, 5.—Valor, 3,50.—A través de las cosas y de los hombres, 3,50.—  
 Sonriendo, 3.—Lo que siempre hará falta.—Por la ley a la libertad, 4.—  
 Hacia el corazón de América, 5.—El amigo, 4.—El alma de las cosas, 5.—  
 A través del prisma del tiempo, 5.—  
 A lo largo del camino, 5.  
*Wegener.*—Nosotros los jóvenes, 3.

**Tomos de tamaño 23 X 15**

*André (Eloy Luis).*—La Mentalidad Alemana, 10.  
*Baldwin (J. M.)*—Interpretaciones sociales del desenvolvimiento mental, 12.  
*Baldwin (J.)*—Psicología pedagógica, 7.  
*Bourdeau.*—El problema de la muerte, 7.  
 El problema de la vida, 7.  
*Bücher (K.)*—Trabajo y Ritmo, 8.  
*Carle.*—La vida del Derecho, 10.  
*Carlyle.*—Folletos de última hora, 8.  
*Cartault.*—El Intelectual, 7.  
*Cellerier.*—Bosquejo de una ciencia pedagógica, 7.  
*Ciges y Peyró.*—Los dioses y los héroes, 12.  
*Compayré.*—La evolución intelectual y moral del niño, 9.  
*Crepieux-Jamin (J.)*—La escritura y el carácter, 10.  
*Durkheim.*—División del trabajo social, 12.  
*Eucken.*—Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo, 12.—Los grandes pensadores, 12.—El contenido de verdad en la Religión, 10.—La lucha por un contenido espiritual de la vida, 8.  
 El hombre y el mundo.—Recuerdos de mi vida, 12.  
*Finot.*—Progreso y Dicha, 12.  
*Fouillée.*—Temperamento y carácter, 7.  
 Bosquejo psicológico de los pueblos europeos, 15.  
*Garófalo.*—La Criminología, 10.  
*Guido Villa.*—El idealismo moderno, 7.  
 La psicología contemporánea.  
*Guyau.*—El arte desde el punto de vista sociológico, 12.—La irreligión del porvenir, 10.—La moral de Epicuro, 7.  
*Hegel.*—Filosofía del espíritu. 2 tomos, 12.  
 Estética. Dos tomos, 25.  
*Hoffding.*—Bosquejo de una psicología, basada en la experiencia, 15.—Historia de la Filosofía moderna. Dos tomos, 30.  
 Filosofía de la Religión, 8.—Los filósofos contemporáneos, 7.  
*Hubbard Judd.*—Psicología genética para maestros, 7.  
*Ingenieros (J.)*—Criminología, 7.  
 Psicología biológica, 9.  
*James (W.)*—Compendio de Psicología, 12.—La voluntad de creer, 7.—Principios de Psicología. Dos tomos.  
*Janet.*—Historia de la ciencia política. Dos tomos, 25.  
*Klemm.*—Historia de la Psicología, 8.  
*Lagorgette.*—El fundamento del Derecho y de la moral, 7.  
*Lalo.*—Los sentimientos estéticos, 7.—

Bosquejo de una Estética musical científica, 10.  
*Lanessan.*—El transformismo, 7.  
*Lange.*—Historia del materialismo. Dos tomos, 25.  
*Laple.*—Lógica de la voluntad, 7.  
*Laurand.*—Manual de los estudios griegos y latinos.—I. Geografía, Historia, Instituciones griegas, 4.—II. Literatura griega, 6.—III. Gramática griega, 6.  
 IV. Geografía, Historia, Instituciones latinas, 4.—V. Literatura latina, 5.—  
 VI. Gramática latina, 5.—VII. Métrica. Ciencias complementarias (Crítica de los textos.—Paleografía, Epigrafía, etcétera, etc.), 5.—VIII. Índices metodológicos y alfabéticos, 2.  
*Le Bon (Gustavo).*—Psicología del socialismo, 9.  
*Le Dantec.*—Teoría nueva de la vida, 7.  
*Lefevre.*—Las lenguas y las razas, 7.  
*Levy Bruhl.*—La Moral y la Ciencia de las costumbres, 7.  
*Lipps.*—Los Fundamentos de la Estética, 15.—Los Fundamentos de la Estética. La contemplación estética y las artes plásticas, 15.—Elementos de Lógica, 8.—Ética, 8.  
*Lotíe.*—Historia de las literaturas comparadas, 9.  
*Lubbock.*—Orígenes de la civilización, 10.  
*Mach.*—Análisis de las sensaciones, 8.  
*Maspero.*—Historia antigua de los pueblos de Oriente, 20.  
*Nathan y Durot.*—Los retrasados escolares (Anormales), 8.  
*Nordau.*—Degeneración. Dos tomos.  
 El sentido de la Historia, 8.  
*Novicow (J.)*—El problema de la miseria, 8.  
 La crítica del darwinismo social, 8.  
*Olpe Galliard.*—La moral de las naciones, 7.  
*Ortiz.*—Identificación dactiloscópica, 10.  
*Payot.*—Educación de la voluntad, 7.  
 El trabajo intelectual y la voluntad, 7.  
 La Conquista de la Felicidad, 7.  
*Pearson.*—Gramática de la ciencia, 12.  
*Posada.*—Principios de Sociología, 20.  
*Preyer.*—El alma del niño, 12.  
*Reinach.*—Orfeo.—Historia de las religiones, 12.  
*Ribot.*—La herencia psicológica, 10.  
 La psicología de los sentimientos, 12.  
 Ensayo de la imaginación creadora.  
*Riemann (H.)*—Estética musical, 7.  
*Roehrich.*—Filosofía de la educación, 8.  
*Romanes.*—La evolución mental en el hombre, 10.  
*Russel Wallace (A.)*—El mundo de la vida, 10.  
*Sabatier.*—Filosofía de la Religión, 7.  
*Schwegler.*—Historia de la Filosofía, 9.  
*Search.*—Una escuela ideal, 7.  
*Seignobos.*—Historia política de Europa. Dos tomos, 25.—El método histórico, 7.  
*Spencer.*—Ensayos científicos, 7.  
*Stuart Mill.*—Lógica, 20.  
*Tarde.*—Las leyes de la imitación, 10.  
*Thomas.*—Educación de los sentimientos, 7.  
*Tocqueville.*—La democracia en América. Dos tomos, 20.  
 El antiguo régimen y la revolución, 8.  
*Tylor.*—Antropología, 12.  
*Weber (A.)*—Historia de la Filosofía europea, 15.  
*Wundt.*—Introducción a la Filosofía. Dos tomos, 15.—Fundamentos de Metafísica. Dos tomos, 20.—Ética. Tres tomos, 30.  
 Psicología de los pueblos, 12.  
*Xenopol.*—Teoría de la Historia, 12.



M. Guyau

EL ARTE  
DESDE EL  
PUNTO DE VISTA  
SOCIOLOGICO



PRECIO  
12 pesetas

MADRID  
DANIEL JORRO

REDITOS

**DR**  
**7353**