



II

La novela.—El realismo como escuela: Champfleury, Duranty.—El naturalismo psicológico: «Fanny», de Feydeau.—La sociedad y las letras.—Sainte Beuve.—Flaubert: el hombre.—No quiere ser jefe de escuela. Una obra maestra: «Madama Bovary».—Su significación.—La figura de Emma.—Homais.—El aspecto romántico de Flaubert: «Salambó».—Influencia de «Salambó» más allá del naturalismo.—«La tentación de San Antonio».—Su sentido.—El pesimismo de Flaubert.—Inferioridad de sus demás libros.—Imitadores peninsulares.

SIENDO el realismo, como queda dicho, una tendencia general, llegó el instante, hacia 1848, de que diese nombre á una escuela, y el corifeo fué Champfleury. De este movimiento habla Zola, como protesta temprana contra el romanticismo. Según algunos críticos, hay que ver en Champfleury al verdadero fundador del naturalismo; lo indudable es que debemos contar al autor de las *Aventuras de la señorita Marieta* entre los escritores me-

nos populares, y no ahora, sino en su misma época. Lo peculiar de su figura literaria, es que, amigo de todos los románticos, íntimamente unido á Mürger, con quien vivía, habiendo empezado á figurar como adepto de la escuela—, de pronto, y de propósito, hizo lo que no hicieron ni Stendhal, ni Mérimée, ni Balzac: se declaró jefe de una escuela adversa en todo al sistema romántico, y el intento ha salvado del olvido, si no sus obras, que nadie lee y de las cuales el alta crítica habla con desdén, al menos su nombre, puesto que, de vez en cuando, se discute hasta qué punto fué ó no fué legítimo padre del movimiento naturalista.

Hay algo innegable: cualquiera de los caudillos naturalistas de los tiempos de lucha está más embebido de romanticismo que este burgués que observó y escribió á la sordina, allá entre el 50 y el 60. A su tiempo veremos la levadura romántica que existe en todos, lo mismo en Flaubert que en Zola, mientras Champfleury no desmiente ni en un ápice la ortodoxia de la doctrina. Sin embargo, no puede librarse de declinar hacia la sátira, sobre todo en la pintura de pueblos pequeños y costumbres y manías provincianas. La sátira se funda estrictamente en lo real, como la caricatura, sólo que, por su esencia, ha de deformarlo algún tanto. Es decir que la pureza realista de Champfleury consistió en algo negativo: en no ser romántico por ningún concepto. La tentativa no careció ni de originalidad ni de osadía.

Champfleury fué hombre de vida pacífica,

aficionadísimo á porcelanas, y que llegó, andando el tiempo (pues vivió hasta presenciar, no ya la insuficiencia de su propia escuela, sino la caída ruidosa del no menos ruidoso naturalismo militante), á regentar la manufactura de Sévres. De sus libros (exceptuando algunos cuentos muy gentiles, como el famoso *Chien Caillon*, acaso su obra maestra), el más digno de mención y el que se presenta como tipo de la doctrina, es *Los burgueses de Molinchart*. Champfleury es un observador minucioso, como los pintores holandeses, y se ciñe al detalle menudo de la vida vulgar y cotidiana.

Hay, sin embargo, quien disputa á Champfleury el título de portaestandarte del realismo; y es aquel hijo natural y hurtado de Mérimée, que tanto se asemejaba á su padre en lo físico y en las maneras y carácter reservado, pero que se quedó muy lejos de él en arte. Duranty, que nació en 1833 y contaba veinte años cuando se alzó la enseña realista en las letras francesas, fué en 1856 redactor del periódico *El Realismo*, donde hizo cruda guerra á los románticos, y no á los románticos sólo, pues se ensañaba también con los que hoy incluimos entre los maestros del naturalismo, Flaubert, Balzac, Stendhal, librándose de la degollina Mérimée, supongo que por imposición de la naturaleza. El público no hizo caso del periódico, que se extinguió al cabo de medio año de su nacimiento. Este aborto, sin embargo, se cuenta como una efeméride literaria:

Duranty, en sus hojas, señaló el camino de la literatura venidera, «reproducción exacta, completa, sincera, del medio social, de la época en que se vive, porque la razón justifica esta tendencia y estos estudios, y porque también los recomiendan las necesidades de la inteligencia y el interés del público, que no sufre mentira ni trampa... Y esta reproducción debe ser todo lo sencilla posible, para que la comprenda todo el mundo». Ya veremos cómo infringieron los naturalistas venideros este precepto de la sencillez, el menos compatible, por ejemplo, con la manera de ser de los Goncourt. No va la literatura hacia lo sencillo, sino hacia lo complicado y conceptuoso.

Como escritor, Duranty, no menos premioso que su padre, produjo una novela digna de mención, *La desdicha de Enriqueta Gerard*, escrita bajo la influencia de *Madama Bovary*, cosa rara en quien estaba tan á mal con su autor. Ni esta obra, ni las restantes de Duranty, se salvaron de la indiferencia de los lectores. Lo único por lo cual el bastardo de Mérimée no yace envuelto en total olvido, es ese periodiquito sin fortuna, que anunció lo que despuntaba en el horizonte.

Cuando el periódico antirromántico brotaba y caía como las hojas de otoño, aun no se había publicado *Fanny*, de Feydeau. De esta sensacional novela agotáronse, en pocos días, ediciones numerosas. Era en 1858. Sainte Beuve le consagró un lunes llamándole «libro imprevisto», en el cual hay «más talento del necesario»;

y, realmente, hasta entonces, Feydeau, ya de edad de treinta y siete años, no había publicado sino un tomo de versos, consagrandose su vida á estudiar arqueología y jugar á la Bolsa. *Fanny*—dice con precisión Sainte Beuve—palpita y vive: de punta á cabo del libro, un hábito ardiente corre y le anima con ese misterioso soplo inquietador que poseen las obras maestras. Llevando como subtítulo la palabra «estudio», *Fanny* tiene ya el carácter de disección de las pasiones, operación que tentó después la codicia de tantos novelistas, y que sólo realizaron magistralmente muy pocos. El asunto, el eterno tema del adulterio, y los personajes, los tres de rigor, mujer, marido y amante; y, sin embargo, vibrante de originalidad la fábula, porque los celos, que no siente el esposo, los siente Rogerio, el enamorado, y con tan intensa vehemencia los siente, que le envenenan el corazón. No transige con un hecho que suele no preocupar mucho á los que están en su mismo caso: y es admirable realmente el análisis del rabioso mal, análisis que sirvió de modelo á Bourget, sin que lograrse sobrepujar la triste intensidad del estudio de Feydeau. Cuando Rogerio conoce á Fanny, casada y madre de tres niños, no piensa en que aquella mujer tiene dueño. Poco á poco, la idea del reparto empieza á torturarle: desea conocer al marido, y al conseguirlo, se siente humillado, se juzga inferior á él, más débil, más misero... Se reprochó á Feydeau el que los celos de Rogerio sean principalmente materiales. Y es el caso que los

celos violentos, como ha observado Benito de Espinosa y comentado Bourget en nuestros días, son hijos de la sensualidad, y no desmienten su carnal origen. Hay, pues, algo de tartufismo en reprochar al novelista que acepte tan conocida verdad. Rogerio, martirizado, se calma cuando Fanny, engañándole piadosamente, le hace creer que no hay intimidad entre ella y su esposo; pero, renovada instintivamente la inquietud, resuelve acechar y salir de dudas, y de aquí la archifamosa escena «del balcón» que tanta tinta hizo gastar. Oculto en un balcón de la casa de Fanny, Rogerio ve... No sólo ve, sino que oye; y su desesperación es tal, tal su quemante vergüenza y dolor, que le llevan a confinarse en una casa solitaria, en ignorado lugar, donde, lejos de sus semejantes, espera la muerte.

He aquí el argumento de la célebre novela. Tal vez hubiese debido hablar antes de *Madama Bovary*, pues cronológicamente la precede; pero, á mi ver, el carácter especial de *Fanny* hace que por ella deba empezar la serie de modelos del realismo naturalista. En efecto, *Fanny* es una novela cruda y terrible, y llega hasta la médula; pero (y acaso sea ésta una de las razones que la han colocado en primera línea, aunque el público no se diese cuenta de ello y buscarse la lectura de *Fanny* por estímulos malsanos), es á la vez el poema lírico y enfermizo de una pasión—como el *Adolfo*, de Benjamín Constant, con el cual largamente la compara Sainte Beuve, que observó esta analogía, y

como Werther, y otras novelas románticas—y un estudio del natural, así es que representa la fusión del romanticismo tal cual podía sobrevivir y del naturalismo naciente, sin que faltase el elemento de la psicología.

Con motivo de la *Fanny* de Ernesto Feydeau, cabe recordar un episodio de historia literaria, que para este pleito del naturalismo es un documento. No ha existido ninguna nueva escuela literaria que no haya sido declarada inmoral; la acusación se había dirigido al romanticismo, se fulminó contra varios escritores del período de transición, pero arreció contra el naturalismo, y cuando le suceda el decadentismo, llegará á no haber más que una voz para condenarlo, en nombre de la moral también. Si saliendo de lo trillado de la rutina queremos ir al fondo de esta imputación, y si recordamos que los dos géneros sobre los cuales ha recaído, la novela y el teatro, son los que por su índole se consagran particularmente á la imitación de la vida, y no pueden prescindir de ella, tenemos que deducir que no son las letras, es la vida misma, es la sociedad civilizada la que se ha hecho inmoral, y con la peor de las inmoralidades, que no es la de carácter sexual (como se aparenta creer), sino la que origina la disminución y abatimiento de los grandes ideales colectivos. Habrá que confesarlo: el caso de una sociedad que retratada en sus múltiples aspectos por las letras, con alarde de fidelidad y exactitud, estigmatiza á las letras por corruptoras, se parece al de aquel

soneto que tanto nos divirtió, y en el cual un personaje nota un hedor horrible, lo deplora, se pregunta con ansiedad de dónde procede tal pestilencia, hasta que se hace cargo, y exclama atónito:

«¡Si soy yo, que me encuentro putrefacto!»

He dicho, al estudiar el romanticismo, que la literatura francesa, desde fines del siglo XVIII al XX, era un bello caso clínico. Mal pudiera querer significar que existiese en las letras algo perturbador que en la sociedad no se encontrase. El germen morboso ha ido evolucionando, desde el lirismo romántico, autocéntrico, hasta el naturalismo; y encontró su campo de cultivo la infección en una sociedad minada por codicias y apetitos que se desarrollaron voraces al desaparecer las fes—empleo atrevidamente el plural, porque la sociedad tiene varias creencias que le son indispensables para existir—. Cuando la presentan su retrato, hecho con esa energía que en las obras maestras resplandece, la sociedad protesta y persigue. Persiguió á *Madama Bovary* y á *Fanny*.

Conserva el recuerdo de este incidente una carta de Sainte Beuve al Director gerente del *Monitor*, en la cual explica—con intención confesada de armar ruido—el por qué no se atreve á hablar de *Catalina de Overmeyre*, otra novela de Feydeau, posterior á *Fanny*. Sainte Beuve declara que no se resuelve á juzgar esta

novela nueva (y, por lo demás, la juzga cuanto le place) á causa de la impresión que produjo su artículo acerca de *Fanny*, acogido con indignación por los defensores de la moral, entre los cuales figuraba, en primer término, uno de los colegas de Sainte Beuve en la Academia. «No me hable usted del éxito de *Fanny*», gritaba éste alzando los brazos al cielo. «Pero—observa Sainte Beuve, con su malicioso donaire habitual—como este elocuente colega es el mismo que nos propone admirar, en 1860, las novelas de la señorita de Soudéry, no debe sorprenderse si el público opone, á tales caprichos retrospectivos, sus caprichos actuales, y prefiere, á las insulseces quintaesenciadas, las realidades, por fuertes que sean.»

«La moral—añade el maestro—que siempre sacan á relucir en contra del arte, no debe presentarse de tal modo en oposición con él. En Francia, la idea de moral es un canto que lanzan sin cesar á la cabeza del que sale con bríos, y el caso no deja de ser curioso, si pensamos quienes disparan esa primera piedra.»

Sainte Beuve supone que á Feydeau le hicieron pagar caro, en los libros que después dió á luz, la prodigiosa fortuna de *Fanny*. Mas debió de ser esa combinación de los astros de que hablaba Valera, para explicar la dificultad que encontraría si tratase de escribir otra novela que gustase tanto al público como *Pepita Jiménez*. Acaso, como pensaba Flaubert, cada hombre no lleva en sí más que un libro.

Gustavo Flaubert nació el mismo año que el

autor de *Fanny*, en 1821, en Rouen. Era de familia de médicos, pero no quiso seguir la profesión. Como es de rigor, empezó por hacer versos. No se contó, sin embargo, entre los que se ensayan en periódicos. Cabe afirmar que no tuvo juventud literaria: sus primeras armas—*Madama Bovary!*—las hizo á los treinta y seis años.

Antes viajó largamente en compañía de Máximo Ducamp, no sólo por Europa, sino por países cuyo nombre halaga la fantasía del artista: Palestina, Turquía, Grecia. Esto y el viaje á Túnez, á fin de reunir los datos necesarios para *Salambó*, es quizás lo único saliente de la biografía de Flaubert, de quien pudo decirse que su vida está en sus libros, con ser éstos pocos y venir tarde. No se le conocieron más aficiones que la literaria; ni aun cachivaches artísticos quiso coleccionar, á la manera de Balzac y de los Goncourt. Sorprendería que habiendo producido tan poco, bastase eso poco para llenar su vida y dar empleo á sus horas, si no supiésemos que cada capítulo y cada página y cada párrafo le costaba una improba labor, y sufría una refundición escrupulosa y obstinada, reiterada mil veces con esmero rayano en manía, comprobados y consultados los más mínimos detalles. Así su estilo, no siempre, á pesar de todo, intachable y puro, tiene ese no sé qué de metálico, que le encontraba Sainte Beuve: algo de duro é incorruptible, materia firme que resiste al tiempo.

Si caracterizamos á Flaubert por su cualidad

esencial, será la consistencia, la densidad del tronco de cedro flotado en la amargura de los mares, y preservado de los agentes de destrucción, que no pueden disgregar sus partículas.

Las circunstancias permitieron á Flaubert seguir la corriente de sus aficiones. Heredó una modesta holgura y se dedicó á acariciar su quimera. Su mayor amigo fué el mediano poeta Luis Bouillhet. Extractando los recuerdos que sobre Flaubert encuentro en Zola, en el Diario de los Goncourt y en Máximo du Camp, saco en limpio que Flaubert era un desequilibrado romántico, que su modo de discurrir tenía mucho de paradójal, y para decirlo todo, en opinión de sus mayores apasionados, carecía Flaubert de sentido común. Gustábale desarrollar, en voz estentórea (*gueulant*), tesis exageradas y hasta hay quien escribe absurdas; le encantaba vestirse con ropajes estrambóticos, de turco, mameuco y calabrés, y Zola refiere que, en Rouen, las mamás ofrecían á sus niños, si eran buenos, enseñarles el domingo al Sr. de Flaubert, al través de la verja de su quinta, luciendo alguno de esos atavíos extraños, en que sobrevivía la tradición de Hernani, y se demostraba el propósito—como él decía—de *epatar* á los burgueses. En pleno naturalismo, yo he visto á Richepin vestido de colorado, como un verdugo de la Edad Media; pero se me figura que en el caso de Richepin había más reclamo, y que las rarezas de Flaubert no obedecían á cálculo, sino á caprichos de su genio, por otra parte, según dicen, muy sencillo y

bondadoso, á pesar de la amargura de sus obras.

Se inclinan sus biógrafos á que Flaubert no sintió hondamente el amor, y él mismo nos dice que, al ver una mujer bella é incentiva, pensaba en su esqueleto—ni más ni menos que aconseja Fray Luis de Granada. Sin embargo, registra la historia literaria su pasioncilla por la escritora Luisa Colet, figura de segunda fila, con más pretensiones que originalidad, y á quién Barbey d'Aurevilly llamó «horrible gárgola, por cuya boca escupía la Revolución». Si hemos de estar á lo que la misma Luisa Colet refiere en la novela *Lui*, donde retrata á su amigo bajo el nombre de *Leoncio*, no era Flaubert un enamorado asiduo, al contrario, y ella se queja siempre de su tardanza en trasladarse desde Rouen á París para verla, como también lamenta que no realice Flaubert el tipo del amante liberal, y no adquiriera en secreto un álbum muy notable que le confió para venderlo en Inglaterra, y que no debió consentir que pasase á extrañas manos. Sin embargo, sábase que Flaubert, por aquella mujer que contaba trece años más que él, anduvo tan exaltado, que un día quiso matarla, y se contuvo á tiempo, porque «creyó sentir crujir, bajo su cuerpo, el banquillo de los criminales». La Colet no intentó matarle á él, pero quizás la salve del olvido la célebre puñalada á Alfonso Karr. El romanticismo hacía de estas diabluras; Flaubert refiere que, en el colegio, dormía con un puñal bajo la almohada.

Pasado el tormentoso episodio, Flaubert, sin duda, renunció á los sentimentalismos. La Colet, en *Lui*, nos le muestra ya embebido en su trabajo, indiferente, ó poco menos, á lo demás; y toda su vida transcurre así, pendiente de un capítulo en que invierte dos ó tres meses, perfeccionando desesperadamente el estilo, evitando las asonancias, y no pudiendo consolarse de haber puesto dos genitivos en una misma frase.

Tuvo Flaubert un apeadero en París, y alternaba temporadas en la capital con retraimientos en su quinta de Croisset, cerca de Rouen, sin que nunca esta ciudad pareciese informada de que contaba en su vecindario á un hombre tan ilustre, y se enterase siquiera de su muerte—sobre lo cual escribe Zola una página bien bochornosa para los rueneses, al referir el entierro casi solitario del autor de *Madama Bovary*—. Los domingos, en París, recibía Flaubert una tertulia de amigos literarios, entre los cuales se contaban Edmundo y Julio de Goncourt, Gautier, Feydeau y Taine. Como Flaubert, aunque tan maravilloso descriptor de objetos, no cuidaba de adornar su casa artísticamente, el telón de fondo eran estantes con libros en desorden. En el pequeño cenáculo, que más tarde se aumentó con Daudet, Turguenev y Emilio Zola, desenvolvía á gusto sus ideas paradójales, y se hartaba de repetir que fuera del arte no hay en el mundo sino ignorancia; que Nerón era el hombre culminante del mundo antiguo; que el artista no ha de tener patria ni religión, y que el

trabajo artístico—en esto no se engañaba—es el mejor medio de escamotear la vida .. En política era conservador, enemigo del jacobinismo, que tan donosamente retrató en el boticario Homais, y la caída del Imperio—nos dice uno de sus biógrafos—le pareció el fin del mundo.

A su alrededor iban agrupándose las grandes figuras del naturalismo, teniéndole por maestro y guía, aunque nunca pretendió serlo, y hasta lo rehusó terminantemente. Parece que por entonces, después de la guerra, le atacó el tedio de los solterones, y echaba de menos el calor del hogar, una esposa, hijos. En sus últimos años, sufrió quebrantos económicos, por haber venido en ayuda, generosamente, al marido de su sobrina. Para remediarle, le dieron un empleillo en una Biblioteca. Fué cuanto debió al Estado. No quiso ser de la Academia; apenas le condecoraron con una cruz sencilla, de la cual acabó por renegar. Todavía hay que añadir á estas sucintas noticias, que padeció tremendos accesos nerviosos acompañados de síncope, y que murió, según unos, de epilepsia, y según otros, de apoplejía, cuando se disponía á venir á París para dar á las prensas *Bouvard y Pecuchet*, su obra póstuma.

Hay que considerar en Flaubert una dualidad, persistente toda la vida, y que él reconoció; el romántico por naturaleza, y el naturalista, sin estrechez de escuela, con el prurito incesante de llegar al fondo sombrío de la observación. Sus obras corresponden, mitad por mitad, á las dos tendencias opuestas que en él

luchaban. *La Tentación de San Antonio*, *La Leyenda de San Julián el Hospitalario*, *Herodias*, *Salambó*, pertenecen al lirismo y á los «vuelos de águila»; *Madama Bovary*, *La Educación Sentimental*, *Bouvard y Pecuchet*, al realismo. Cuando murió Flaubert, proyectaba dos libros más, uno sobre Leónidas, otro que fuese retrato del vicio burgués actual, en París. La dualidad persistía; pero, en los libros de inspiración romántica de Flaubert, hay algo que rebosa del romanticismo: el esmero, la perfección, la exactitud—por eso *Salambó* vive, y *Atala* ha muerto...

Y si hay una obra que pueda mitigar la calentura romántica, es seguramente *Madama Bovary*. Fué á los lirismos lo que el *Quijote* á las novelas de caballería. Considero este libro uno de los más vivideros que ha producido literatura alguna. Poco nos importa que, en opinión de los que conocían perfectamente al autor, represente ó no su verdadera personalidad; que el hombre real, en Flaubert, sea el romántico autor de *Salambó*, ni quita ni pone; *Madama Bovary* es la fecha memorable, la obra decisiva de una nueva orientación.

Aun cuando Flaubert no sólo se negaba á admitir escuelas, á que se le proclamase jefe de ninguna, sino que mostraba hasta desprecio hacia las filiaciones, protestando de que únicamente aspiraba á su independencia, á la libertad de su labor tenaz y personalísima, ello es que desde la publicación de *Madama Bovary* (que fué un acontecimiento ruidoso) la es-

cuela naturalista existió. En *Madama Bovary* se reunieron, más aún que en *Fanny*, elementos y fuerzas. «Llevó el hacha y la luz á la intrincada selva de Balzac», dice expresivamente Zola. No hubiesen bastado los años que mediaron entre la muerte del autor de *Eugenia Grandet* y la aparición de *Madama Bovary* para explicar que ésta realizase de golpe cuanto pretendió y nunca obtuvo enteramente el titán de la *Comedia humana*; es cierto que un día más puede sazonar la fruta; pero, en literatura, la cronología rigurosa no suele dar explicación suficiente de los fenómenos. Sin duda, la clave de éste la hallaríamos en la intensidad del arte. No es que Balzac no tuviese condiciones de artista; sin embargo, no pudiéramos comparar con él á Flaubert en este respecto. Flaubert trabajó con ahinco infinitamente mayor, sin complicaciones aparentes, con una precisión, un método, un sentido del valor de las figuras, del reparto de la luz, que pertenecen, más que á un romántico ó á un naturalista, á un clásico. En este terreno, ninguno de los que le siguen puede comparársele; y Balzac, menos. No debemos extrañar que, habiendo desfilado por las páginas de Balzac tantas mujeres «incomprendidas», tantas líricas heroínas, que se desesperan en su rincón y sufren con la vulgaridad y el achatamiento de la existencia y aspiran á lo bello pasional, al volver á estudiar Flaubert este tipo, haciendo de él un símbolo de la fiebre romántica, ideal de Francia por algunos años, haya parecido que era una revelación, y

se condensase en la admirable figura de la mujer del médico de Yonville todo el mal de una época, transportado, desde las almas orgullosas de los Renés y los Manfredos, las Lelias é Indianas, al alma de una pueblerina, que vive en el medio ambiente más prosaico, pero que está envenenada (antes de llegar á comer á puñados arsénico) por un perturbador ideal.

Emma, la heroína de Flaubert, ha sido muy discutida, y, generalmente, maltratada, desde el punto de vista moral. No han faltado, sin embargo, críticos que ven en ella algo superior á los demás personajes de la novela, y, por consiguiente, al medio en que se mueve y respira, teniendo que nacer, de esta diferencia esencial, el tedio, las decepciones y la desesperación, que al fin la empujan al suicidio. Emma Bovary es una señorita de las últimas filas de la clase media, que ha recibido educación algo escogida en un colegio y se ha casado con un médico de partido, viudo ya, todavía joven. Emma se ha afinado, y además es, por naturaleza, mujer de gustos delicados y de sentidos muy vibrantes, soñadora y de impresionable y plástica fantasía, que aspira, dice Sainte Beuve, á una existencia más elevada, más escogida, más engalanada de la que le ha tocado en suerte. La virtud que le falta, es saber que para vivir bien hay que soportar el fastidio y la privación, y buscar empleo á nuestras actividades, llenando el vacío con algo que esté á nuestro alcance y no sobresal-

ga de nuestros medios. Reconoce el sagaz crítico—que ha sido tan motejado de dureza con Flaubert, y hasta de incompreensión—que Emma no sucumbe á su tedio, sin haberlo combatido día por día. Confiesa que, en análisis finísimo, «con la misma delicadeza que en la novela más íntima de antaño», estudia Flaubert la lenta invasión del mal en el alma de la romántica, bajo la desorganizadora acción del aburrimiento y de la prosa que la abruma por todas partes. Pero, si Emma se parece, en sus ensueños, á las hembras líricas que se quejan de «vaguedades», hay, en el terrible estudio de Flaubert, un aspecto que, sin duda Balzac, se adelantó á ver—¿qué no se habrá adelantado á ver Balzac?—, pero que Flaubert fijó en un episodio de los más felices: el de la invitación que Emma recibe y acepta para una fiesta del gran mundo, la comida y baile en el castillo de la Vaubyessard, fecha que cava en su vida como un gran hoyo, de los que abre el rayo en una sola noche. Respira Emma, en el fatal sarao, las emanaciones del lujo y de la vida elegante, y se verifica en su espíritu un cambio profundo. No conozco, en novela alguna, páginas que denoten más penetración del alma de la mujer, en las sociedades civilizadas y corrompidas, que la excitan á la vanidad, al lujo y al mundanismo. En efecto, y si consideramos bien el giro que ya adopta la sociedad plenamente en los tiempos de talco del segundo Imperio, veremos que exaltó en la mujer las necesidades artificiales, y puso el ideal femenino en el lujo

y el goce. En épocas más austeras, pudo bastar á la mujer la maternidad, y la disciplina social la sujetó á la esfera en que había nacido, cortando las alas á la aspiración de igualarse con las grandes señoras las burguesas; desde la Revolución, cada etapa borra las vallas sociales, desestanca la elegancia y la exquisitez, calienta las cabezas femeniles, y así como el hombre pretende los altos puestos, las riquezas y los honores, la mujer siente el afán de reinar femeninamente, de emparejar con lo más copetudo de su sexo, afán que todavía crece hoy, y se ha comunicado á los países más distantes. En el lenguaje actual, la enfermedad determinada en Emma por la fiesta á que en mal hora la invitan, se nombraría un acceso agudo de *esnobismo*, que ataca á una cursi de aldea, guapa y con disposiciones para lucir. No es el lirismo de la pasión, el mal romántico, lo que desde aquel día agita á la consorte del pobre galeno. Es—el autor lo ha visto y lo ha definido con una superioridad analítica que nadie eclipsará—el lirismo de lo que entonces no sé si ya empezaría á llamarse el *chic*.

Para los lectores superficiales, Emma Bovary es sencillamente una adúltera más; para los inteligentes, es una humillada por la posición social que ocupa, y que trata de salir de ella por cuantas puertas ve. A esto responden sus planes de fuga, sus anhelos de silla de posta y ciudades lejanas. Su marido, que la adora, es hombre de gustos ordinarios, á la pata la llana y sin méritos ni capacidad para descollar en

su profesión. Con tal compañero, Emma está condenada á no salir de un lugar, á vegetar siempre ante la botica del grotesco Homais, entre la gente simplona de Ionville. Esto es lo que ulcera su corazón y la empuja á los azares de la aventura amorosa. Un idilio tímido é inocente, con un pasante de notaría, la prepara á la caída con Rodolfo Boulanger, que la conquista fácilmente, porque es un señorito, un noble, que alardea de distinción mundana, y porque la lleva á pasear á caballo, con su traje de amazona, elevándola así, en un instante, sobre las madres de familia de Ionville, que la ven pasar escandalizadas y acaso secretamente envidiosas. El traje de amazona, y no el amor, ni estímulos físicos mucho menos, es la causa determinante de la falta de Emma.

Desde este momento, la enfermedad de Emma se desenvuelve como otro «bello caso clínico», y el novelista recoge los síntomas con científica exactitud. Avivado por la exaltación de los sentidos y las fantasmagorías románticas de la imaginación, el instinto del lujo y del derroche se despierta. Emma no es mujer interesada; al contrario; pero como ha menester dinero para satisfacer caprichos desordenados, se entrapa, y llega un momento en que no puede hacer frente á la situación. Las últimas nociones morales se borran; sería capaz hasta de robar para desembarazarse de los acreedores; pero no lo sería del rasgo de avaricia de sus dos amantes, que rehusan salvarla con unas monedas... Fracasado todo, en ridículo el ideal, infamado el

ensueño, resuelve morir, se envenena con arsénico, y sucumbe con cierto bastardo heroísmo, despreciando la vida mezquina y en prosa. Si buscamos en tan perfecta obra de arte como es *Madama Bovary* una lección de moral, la encontraremos, y muy severa. La vida de Emma, narrada así, claro es que tiene moraleja, y de las más ortodoxas: sin orden en los gastos y sin conciencia tranquila, no hay más porvenir que la desesperación final.

Lo que pierde á Emma, no es el pecado, es el lujo; un lujo bien humilde, cuatro trapos, cuatro viajes á Rouen—superiores á sus medios—. Al romperse el freno moral se rompió también el económico. Por eso, Emma representa tan perfectamente la sociedad en que se producen estos tipos. Indiferente al dinero en sí, el dinero es el aceite de su lámpara, porque necesita el refinamiento y la expansión pasional para no aburrirse, y á aburrirse prefiere morir. Si la figura de Emma es magistral, los personajes secundarios y los lugares y el aspecto de las cosas no le van en zaga. No puedo asentir á la opinión de Mauricio Spronck, cuando, ante los personajes de Flaubert, echa de menos á Fausto, á Otelo, á Ricardo III, «seres ficticios, dotados de una potencia de vida y de pasión á que la realidad no llega». La realidad llega á todo, y si hubiese un sér absolutamente fuera de la realidad, no nos interesaría. Lo que hay de real en Otelo y en Ricardo III es lo que de ellos nos importa; y no puede decirse que entre Tartufo y Ricardo III sea inferior Tartufo, ni

que el Rogerio de *Lanny* nos conmueva menos que Otelo.

Alrededor de Emma aparecen tipos inolvidables, y entre ellos se destaca el universalmente célebre del boticario Homais, que representa la pretenciosa simpleza de la burguesía imbuida de los principios del 93. Homais es, no una caricatura, como se ha dicho, sino un retrato; y no lo hay más fiel, y si hace reír, es de puro parecido. Todos conocemos á varios Homais. Las pretensiones científicas del divertido farmacéutico, su mezcla de enanas ambiciones y enconada pedantería, son deliciosas. Quizás la figura de Homais debe algo á la de aquel José Prudhomme, el que decía «el carro del Estado navega sobre un volcán», y en el cual su creador, Enrique Monnier, había satirizado á los burgueses con la pluma, con el lápiz y después en la escena, haciéndose actor para interpretar acertadamente la majestuosa y grave estolidez del personaje, mucho más popular que Homais, con una popularidad semejante á la de Gedeón y el bobo de Coria.

En Homais se revela la antipatía de Flaubert hacia lo que se llama progreso, su aversión á la vida actual, al mundo que le rodeaba, á la Francia de su época, á la humanidad tal vez, pues sólo se sentía atraído por el pasado, en el cual la imaginación, aun sobre la base del documento, puede volar más libre. No concebía el romántico impenitente que pudiese existir elemento alguno de belleza en lo contemporáneo, lo cual sorprende á Zola, á quien todo lo

contrario ocurre. Si, como quería Sainte Beuve, Flaubert hubiese retratado la provincia francesa con cierto sentido idílico, á lo Trueba, dejaría de ser Flaubert—lástima grande.

El carácter, sin duda, menos humano de la novela, es el del marido. Presentándole toda la vida como hombre vulgar y tosco, y extremando su ceguera conyugal hasta límites increíbles, al final aparece hecho un Marsilla, muriendo sin enfermedad, de amor y pena.

A veces, los libros que ejercieron acción muy principal en una época nos parecen, á distancia y en frío, indignos de tal fortuna; pero *Madama Bovary*, aun hoy, no nos sorprende que inspire la frase de Anatolio France, al llamar á Flaubert el San Cristóbal gigante de las letras francesas, que las pasó de una orilla á otra, del romanticismo al naturalismo. La imagen es tanto más exacta, cuanto que, lo sabemos, Flaubert tiene un pie en lo romántico y otro en lo positivo y experimental, por lo cual Sainte Beuve exclamaba hablando de él: «Anatómicos y fisiólogos, en todas partes os voy encontrando!»

Brunetière, crítico en extremo severo con Flaubert, y en general con la escuela que de él procede, reconoce, sin embargo, las singulares cualidades del libro, y aun proclama que, en la historia de la novela francesa, señala el fin de un período y el nacimiento de otro. Con su habitual claridad de juicio, distingue Brunetière (siendo poco afortunado el ejemplo que pone) entre la oportunidad que

consiste en aprovechar los caprichos de la moda, y la que estriba en «reconocer por instinto el estado actual del arte, y satisfacer sus legítimas exigencias». El romanticismo había muerto, y el realismo de Mürger y de Champfleury, que mejor debiera llamarse el vulgarrismo, no bastaba. «Se esperaba algo, y lo que apareció, fué *Madama Bovary*.» Y agrega el mismo eminente crítico, cuyo testimonio prefiero porque nadie le considerará sospechoso de blandura con Flaubert, ni de indulgencia con las ideas positivistas, que *Madama Bovary* contenía, en justa proporción, lo que hubiese sido lástima perder del romanticismo, y lo que debía concederse al realismo. «Si es cierto—dice—que ha existido, desde hace algún tiempo, un constante esfuerzo en la literatura de imaginación, y hasta en la poesía, para adaptar más estrictamente la invención literaria á lo vivo de la realidad, á *Madama Bovary*, en gran parte, hay que referir este movimiento.»

Cuéntase, no obstante, que Flaubert escribió *Madama Bovary* violentando sus naturales inclinaciones, que le llevaban hacia la *Tentación de San Antonio* y *Salambó*. Muchos críticos se preguntan por qué, si Flaubert detestaba lo moderno, no sólo escribió *Madama Bovary*, sino *La educación sentimental* y *Bouvard y Pécuchet*. La explicación está en esa misma antipatía hacia lo actual, y el propósito de satirizarlo, no para corregirlo, pues no es Flaubert un moralista, y considera irremediable la necesidad, miseria y ridiculez humanas, y en compro-

barlas se recrea con goce acerbo. El moralista, al fustigar, pretende enmienda; Flaubert, no. En su pesimismo, no sin razón calificado de nihilista, el descanso y el triunfo están en las concepciones imaginativas, como *Salambó*, donde hay más grandeza. No sólo prefería esta novela á *Madama Bovary*, sino que á *Madama Bovary*, hartado de que se la elogiase, le aplicaba, en sus diatribas contra todo, el pestífero vocablo atribuido á Cambonne.

Algo semejante sucedía á otro epiléptico genial, nuestro D. José Zorrilla, con el *Tenorio*, que le enfurecía ver antepuesto á sus demás obras. Sólo que el enojo de Zorrilla contra su gallardo Burlador, se fundaba en que un editor lo había comprado muy barato y sacaba de él millones. No sucedía lo mismo á Flaubert, asaz indiferente al dinero. Lo que le enojaba era que en *Salambó* tenía cifrada una ilusión de poesía romántica, y que en el fondo (igual que Zola) romántico fué la vida entera.

Salambó, como dijo Saint René Taillandier, es una epopeya realista. El asunto, la guerra de los mercenarios contra la república de Cartago, que les había negado su paga con mala fe púnica. El jefe de los mercenarios, un libio llamado Mato, se ha prendado, el día en que los mercenarios destruyen los jardines de Amilcar, de su hija la virgen Salambó, sacerdotisa de Tanit, ó sea la Luna. Por acercarse á Salambó, penetra de noche en Cartago, y arrojando peligros sin cuento, se apodera del velo de la Diosa, el famoso *zainfo*, de misteriosa esencia, talismán

ó paladio que asegura los destinos de la ciudad y de la república. Para recobrarlo, Salambó va á la tienda de Mato, y el soldado rompe la cadena de oro que sujeta los tobillos y simboliza la integridad de la doncella. Recobrado el *zainfo* á tanta costa, hecho un sacrificio al negro Dios Moloch, que es de las escenas más bárbaramente hermosas del libro, habiendo regresado Amílcar á Cartago y púestose al frente de la defensa de su patria, los mercenarios son derrotados, y Mato, pascado en escarnio por las calles de la ciudad, muere á fuerza de golpes y ultrajes al pie de la terraza del palacio de Salambó, mientras ésta solemniza sus bodas con el príncipe nómida Narr'Havas. La sacerdotisa vé cómo el corazón sangriento y palpitante aún del mercenario es alzado en ofrenda al Sol por el sacrificador, y, de súbito, cae muerta «por haber tocado al velo de Tanit».

Si es cierto que Flaubert, aun después de haber demostrado, con copia de citas de autores griegos y latinos, la exactitud documental de *Salambó*, y de prepararse á escribirla por medio de viajes y exploraciones, encontraría dificultades para demostrar que Cartago era así en tiempo de Amílcar Barca, tampoco lograrían los impugnadores de esta novela, desde el punto de vista arqueológico, demostrar que no pudieron suceder las cosas como Flaubert las describe, con una fuerza de sugestión y una riqueza de tonos insuperables. Eternamente ignoraremos los detalles de la guerra de los mercenarios, pues sólo conocemos lo externo de los

hechos históricos y algo de lo que revelan las ruinas; pero no atino qué puede tener de inverosímil la expedición de Salambó á la tienda de Mato, si nos hemos familiarizado con la de Judit á la del general asirio. En cuanto al sacrificio á Moloch, á las crucifixiones, que son históricas, y á la escena final, con el sacrificio de Mato, tampoco son cosa que haya de asombrar á quienes lean las crónicas que refieren los ritos mejicanos, el culto de la sangre y del corazón arrancado y ofrecido temblando aun á los Dioses. La «noche triste», vista al través de un temperamento tan artístico como el de Flaubert, pudiera inspirar algo semejante á *Salambó*.

Injustamente menguada por la crítica, puesta en solfa por Sainte Beuve, calificada de fracaso, *Salambó*, con el tiempo, llega á ser la primer novela histórica moderna de Francia, muy superior á *Los Mártires*, en la cual suponían que estaba inspirada, y á la cual, á decir verdad, no se parece, aun cuando sea innegable la gran influencia de Chateaubriand sobre Flaubert, y comparta Chateaubriand con Víctor Hugo la admiración y la devoción del autor de *Madama Bovary*. *Salambó*, además de su mérito como reconstrucción sugestiva de edades que no hay medio de conocer, ejerce—y comparte esta gloria con *La tentación*—influencia poderosa más allá del período naturalista. Por no citar muchos ejemplos, me contentaré con el excepcional de la *Salomé*, de Oscar Wilde. Quien lea la *Herodias*, de Flaubert, se sor-

prenderá de las afinidades, y también de que Flaubert dejase tan magnífico asunto sólo esbozado, teniendo en él un filón artístico nada inferior á *Salambó*. En la *Salomé*, de Wilde, encontramos mucho de *Salambó*, y casi todo de *Herodías*. Y así Flaubert rebasa de la escuela, y alargando sus zancas de San Cristóbal gigante, llega á las últimas manifestaciones de la sensibilidad artística actual.

La acción de *Salambó* no se concreta al arte literario: es extensiva á la pintura y á la escultura, no siendo maravilla, pues en *Salambó* hay una excitación plástica continua, y los cuadros están hechos—como el de las nupcias con el Pitón, á la luz de la luna, y tantos otros que son milagros de terrible poesía y colorido ardiente—. Por supuesto, *Salambó* también fué perseguida como inmoral, aunque no llegase Flaubert á sentir crugir el banquillo por ella, como por *Madama Bovary*; y á este propósito, Goncourt hace notar que los tres escritores más desinteresados de la época, los que comulgan en el amor de la belleza, y no conceden importancia al lucro y viven en el culto puro del arte—Flaubert, Baudelaire y ellos mismos—son los que comparecieron ante la justicia por ultraje á las costumbres... La reacción contra el naturalismo—la reacción moral de que hablábamos—se revela en estos síntomas.

Salambó no tenía que temer del porvenir. Cuando escribo estos renglones, leo que se va á celebrar en Francia, como fecha solemne, el cincuentenario de *Salambó*, y que un duplica-

do del monumento ya erigido á Flaubert en su patria, se alzará sobre las playas de Túnez, donde se elevó la orgullosa ciudad de Cartago, y donde recientes excavaciones han venido á comprobar parte de lo descrito por Flaubert, lo acertado de su topografía y lo enorme de la ciudad, que encerraba en su seno cerca de seiscientos mil habitantes. Este monumento es honra de la cultura francesa.

La tentación de San Antonio, que vió la luz en 1870, y en la cual trabajó Flaubert veinte años, tomándola y dejándola, nunca contento, en incesante retoque y refundición, es, en su género, otra obra impercedera. En ella, como en *Salambó*, quiso el autor aplicar á la resurrección del mundo antiguo los procedimientos de la novela moderna. El método ha sido imitadísimo, y no sólo en la novela, sino en la historia, en la cual, por otra parte, habían precedido á Flaubert Thierry y Michelet.

Pero si *Salambó* pertenece á la historia propiamente dicha por el argumento y los sucesos, *La tentación* es del dominio de la historia del pensamiento, y son las heregías, las sugerencias diabólicas, las creencias exaltadas por el ascetismo, lo que presta alma á tan singular creación, que acaso, más que novela, debiera llamarse poema.

El asunto de las Tentaciones había sido ampliamente usufructuado por los pintores—y recordemos tan sólo á Tintoretto, Veroneso, Crnach, Brueghel, el Bosco y Patinir—. Es de los más propios para desatar la fantasía é irritar

la curiosidad mental, y es, como el de *Salomé*, artístico de suyo. El San Antonio de Flaubert parece haber adoptado por divisa: ¿Qué sabe quien no ha sido tentado? Todas las insidias luciferinas rodean al viejo eremita; primero, y menos peligrosas, las de la concupiscencia de los sentidos, el oro, el poder, la materia, la animalidad, con la aparición seductora de la reina de Saba, la que un día se brindó á Salomón, y ahora se aparece al solitario, rodeada de gracias y esplendores. Cuando Antonio resiste á estas tentaciones, llega la más terrible, la concupiscencia del espíritu: su discípulo Hilarión se le presenta; es el diablo, que ha tomado su forma para encarnar la ciencia humana. Muéstrale la variedad infinita de las creencias, los delirios de las extrañísimas herejías, la muerte de los dioses que adoró la humanidad; tomándole á cuestras, le lleva al través de los espacios, y después de hacerle oír el diálogo de la Quimera y la Esfinge, una de las maravillas de la prosa y el simbolismo de Flaubert, le conduce como á disolverse en las fuerzas elementales, en el fondo de la materia. Pero Antonio, apenas despierto, mira al cielo, y en el disco solar ve, despidiendo rayos, la cara de Cristo Nuestro Señor... Se persigna, y empieza otra vez sus rezos.—¡El diablo ha sido vencido!

Una vez más, la fe ha salvado á la humanidad, sumida en un caos de dudas, entre el vértigo de ilusiones é ideas contradictorias... Yo, por lo menos, entiendo así el sentido del poema,

en el cual otros han visto la negación más absoluta, el nihilismo trascendental. Creo mi interpretación más conforme con el texto mismo, ya que no es fácil alegar pruebas de la intención del autor. Muchas almas grandes, y baste para ejemplo la de San Agustín, verificaron el espantoso periplo de la tentación, y, al amanecer en su espíritu, vieron en el sol la faz de Jesús.

La gran influencia que sufrió Flaubert (aparte de Hugo y de Chateaubriand), es la de un hombre que, al igual de Flaubert, procediendo del romanticismo, trajo consigo lo que había de darle el golpe mortal: me refiero á Teófilo Gautier, el fundador de la doctrina del «arte por el arte». La identificación del modo de pensar de Gautier y Flaubert era tal, que pudo decirse que las teorías y paradojas del uno y del otro eran las mismas, sólo que Gautier las emitía en tono suave, y Flaubert las rugía. Como Gautier, Flaubert renegaba del burgués y del filisteo, y tenía el culto del color y del sonido; como él, sintió el atractivo de la poesía de las tierras orientales, de las grandes civilizaciones muertas, desaparecidas, que, por lo mismo, encienden más la imaginación; y, desde este punto de vista, acaso *Salambó* proceda de *La novela de una momia*, de Gautier—en quien el enamoramiento del pasado tomaba formas materiales, llegando al extremo de decir que nada como una momia para ilusionarle de amor—. El exotismo romántico sobrevive en estas formas de novela, pero el realismo ha exigido ya

la documentación, el estudio de los medios, una especie de alucinatoria verdad en el color y hasta en la psicología.

Bourget atribuye á la bancarrota de un romanticismo para el cual había nacido, la fatiga y el cansancio de Flaubert, su repulsión hacia el mundo moderno. No hay que creer sino á medias en estas sutilezas de la crítica, siempre aventuradas, como aquella de las gotas de sangre de la raza roja que se mezclaban con la normanda de Flaubert, y que influían en su exaltación continua, volcánica, desbordante en rugidos y en retahilas teóricas. Los pieles rojas son, al contrario, silenciosos y fríos de apariencia, como todo indio americano. Que el espíritu de Flaubert estuviese minado por gérmenes de tristeza y desencanto absoluto; que fuese un nihilista y un pesimista, no es cosa discutible, y estas condiciones resaltan mejor en sus novelas contemporáneas. Esencialmente es Flaubert un fanático de arte, que ve en él — como su maestro é iniciador Teo —, no sólo lo primero, sino lo único, y que daría todo por un período bien rimado, por un adjetivo feliz. Naturalmente, los que así sienten y así piensan, están en desacuerdo con el medio ambiente. Tenía Flaubert que inclinarse á la sátira, ante las minucias provincianas, el beocismo de sus contemporáneos y compatriotas, la indiferencia de su propia familia hacia las letras; y, notable singularidad, estos fenómenos de estolidez le atraían, como atraían á Velázquez los bobos, los mendigos harapientos y las sa-

bandijas de enanos y bufones. De este modo de ser nació la figura inmortal de Homais, y las muy características de los dos imbéciles ensayadores Bouvard y Pécuchet. Lo que no cabe dudar es que Flaubert no encontró que sólo fuese malo el mundo contemporáneo; la misma incurable desilusión le perseguía en el antiguo; pero, á lo menos, en éste discernía elementos de sublime belleza que faltan en el actual. Y la belleza lo suplía todo para él, convicto de la estética, penetrado de las doctrinas del autor de *Mademoiselle de Maupin*. No existió escritor que así desdeñase la moralidad, la acción social del arte, lo útil; y las lamentaciones de Zola, que hubiese querido encontrar en el gran Flaubert un apóstol de la humanidad, un amigo del pueblo, hacen sonreír. Sólo le faltaría á Flaubert ir por los caminos de Julio Simón, (á quien tenía por un Bouvard de las letras).

Por la misma dualidad de Flaubert — que es juntamente el que aprendió de Hugo y Teo la fuerza plástica de las palabras y la sugestión de lo verbal, y el escritor impregnado de positivismo, que estudia las almas al microscopio — el naturalismo que viene detrás, no irá más allá en el terreno del arte; no tendrá artista tan fuerte, tan intenso.

En vano Zola agotará los recursos de la descripción y los Goncourt llegarán á destilar la quintaesencia alambicada del estilo, rivalizando con las artes plásticas; en vano Daudet hará al naturalismo amable y pintoresco. La hondura

psicológica á que llega Flaubert por los caminos de la fisiología y del ironismo, ninguno, seguramente, habrá de igualarla. Sólo podríamos vacilar pensando en Maupassant — pero de Maupassant, excepto en los cuentos, género menor, no ha quedado una obra maestra definitiva comparable á *Madama Bovary*.

Clasifico como inferiores á ésta las otras ya citadas, *La educación sentimental* y *Bouvard y Pécuchet*, y hasta las tengo por de difícil y fatigosa lectura, aunque abundan en páginas y párrafos llenos de observaciones hondas y contengan mucho acibar y ajeno de sátira. Flaubert trabajaba muy lentamente, y era premioso en extremo, lo mismo en recoger y clasificar materiales, que en redactar. Lo presentan como un mérito, ó al menos como demostración de lo concienzudo de su labor. Yo creo que Flaubert era un enfermo, y que su mentalidad se resentía de la epilepsia latente ó patente que sufrió. Poco á poco el cruel mal fué apoderándose de sus facultades para amenazarlas, dificultando la creación y la invención. En esta etapa literaria nos vemos rodeados de gente más ó menos anormal: no son normales los Goncourt, ni Huysmanns; Maupassant muere loco...

Del desequilibrio de Flaubert no hay que deducir nada contrario al valor de sus obras maestras, *La tentación*, *Salambó* y *Madama Bovary*. Muchas veces, el exceso de equilibrio ahoga la creación. No hay en esto regla fija, y el catálogo, no diré de los epilépticos, pero

hasta de los insanos geniales, es numeroso, sin que por eso haya que suscribir á la famosa tesis de Lombroso, á la cual hace tiempo me opuse; la identificación del genio con la locura.

Dada la enorme influencia de Flaubert sobre las letras y su fama fulminante al aparecer *Madama Bovary*, tuvo que discutirsele, y hasta le negaron el don de la impersonalidad, valla que puso entre su inspiración y el lirismo romántico. El principio profesado por Flaubert, era condenar toda obra que deja adivinar al autor. En virtud de este principio se le exigió una impersonalidad igual á la de la naturaleza. Se le pidieron imposibles. «Nunca referimos—dice á este propósito Pablo Bourget — sino nuestro sueño personal de la vida humana»... Y es muy cierto, pero habrá que distinguir entre el «sueño personal» de Victor Hugo en *Los miserables*, y el de Flaubert en *Madama Bovary*.

Que Flaubert, enemigo jurado de los burgueses, cultivase la sátira de la clase media, no ha de extrañar, pues seguía un instinto de romántico, semejante al que había guiado á Enrique Heine al burlarse sin cesar de «los filisteos.» No por eso pierde la impersonalidad, que consiste en prescindir del lirismo individual, partiendo de la observación de lo real, hecha del modo más implacable y agudo. Tampoco sabemos que Flaubert eligiese entre sus personajes, como han solido hacer los románticos, uno predilecto para hablar por su boca, á estilo de Jorge Sand, que ponía sus reivindicaciones y quejas en labios de sus heroínas. La imperso-

nalidad que exigían de Flaubert no cabe en lo humano; equivaldría á la negación de sí mismo.

Vivirá Flaubert, por la violenta labor de su estilo, que á veces hasta remeda y finge ideas muy profundas y convierte en acto cada frase. Ya sé que en Flaubert se han podido descubrir defectos. Acaso, como cuantos buscan la perfección, Flaubert desechó párrafos más felices y los reemplazó con otros interiores. El creía que, para saber si las frases están bien hechas, hay que declamarlas en alto, pues cuando una frase es defectuosa, se nota al leerla, «porque oprime el pecho y dificulta la función del corazón».

Hay un juicio sobre Flaubert que me parece justo: el de Mauricio Spronck, en el interesante libro *Los Artistas literarios*. Flaubert—dice—«atacado en vida, tuvo, muerto, la singular fortuna de ser endiosado por dos escuelas rivales, que le reclaman con admiración exclusiva, sin advertir que es de todos. Le faltó, sin duda, la serena fecundidad de los espíritus soberanos, que se sobreponen al instinto crítico; pero, por la seguridad de su golpe de vista, tuvo, en cambio, el incomparable mérito de no haber producido página que no sea casi perfecta. Su exuberancia de imaginación y su temperamento científico; su poesía ideal y su realismo vulgar; tantas mezclas y contradicciones, dieron por resultado obras de suprema armonía».

Insistiendo en el nihilismo de Flaubert, diré

que fué del número de esas almas áridas y desiertas que nuestra época ha engendrado á millares, que existen entre las más altas, y que si no poseen la fe, saben que serían felices con poseerla. Dichoso Flaubert, si, como San Antonio, pudiese persignarse, y, pasado el huracán de la tentación, ver en el firmamento el resplandor de la Faz divina.

De la influencia de Flaubert, hemos tenido en España testimonios, y no ha faltado quien, como Leopoldo Alas, haya hecho, con talento, su *Madama Bovary*, envuelta en el estudio irónico de un ambiente provinciano. Peninsular, portugués, y no francés, es el novelista que más de cerca ha seguido á Flaubert, aquel Eça de Queiroz, también fino ironista, también copista satírico de las costumbres de provincia, y también estudiador de los estragos del *esnobismo* en un alma femenina, mucho menos estética, pero no menos real, que la de *Madama Bovary*. Por seguir fielmente las huellas de su modelo, Eça de Queiroz tuvo su correspondiente visión de la antigüedad y de los países orientales en *La reliquia*, y acaso en el *Mandarín*, donde el pesimismo es, si cabe, más amargo que en ninguna página del maestro.

