

distinta, pero hoy todo se arregla con la palabra *locura*, lo mismo en los tribunales que en las letras; allí para absolver, aquí para condenar.

A su hora venía Baudelaire en un tiempo en que ya, para los que saben calar y llegar al fondo, era visible el fracaso del movimiento emancipador del hombre, que aun continúa en el terreno social y político, y que no le puede redimir de las fatalidades de su destino y de la incapacidad para ser dichoso, por mucho que se modifiquen ó subviertan las condiciones sociales. La literatura y el arte reflejan necesariamente esta situación especial de nuestra edad, que ha creído dar á la humanidad soluciones, y no le ha dado sino problemas nuevos. «Un espíritu de negación de la vida—escribe bellamente Bourget—oscurece cada día más la civilización occidental. La humanidad, sobrado reflexiva, está cansada de su propio pensamiento y cultiva el amor de la nada.»

Y se ha podido, en el alma de Baudelaire, estudiar el caso probablemente más típico y seguramente más poético de este estado moral que se generaliza; que, bajo distintas influencias, no la de Baudelaire tan sólo, tiene que epidemiar á la juventud, cuando al declinar del siglo sea como símbolo del declinar de los ideales antimísticos que profesó. Sin desconocer que á la acción tardía y póstuma de Baudelaire concurrieron muy varios factores, en él, como en un ídolo recargado de anhelos y sacrificios crueles, encarnó el hecho nuevo de la generación que venía: la decadencia.

---



---

## XII

La crítica.—Difusión del género.—Escasez de verdaderos y grandes críticos.—Por qué hay que tomar en cuenta la labor crítica de Zola.—Calidad de ésta.—Aspecto científico de la transformación literaria.—Zola vulgarizador.—Las doctrinas de Claudio Bernard.—La teoría experimental.—Prudencia de Claudio Bernard.—La pretensión científica en el arte de Zola.—Errores críticos. Razón de inferioridad.—Cómo ha de entenderse la muerte de la Escuela.

**H**E observado en *La Transición* la creciente importancia de la crítica y las pretensiones científicas que va manifestando. Al desarrollarse la tendencia analítica en toda la literatura, es la crítica lo que mejor atestigua la transformación, acentuada y definida durante la etapa naturalista, en la cual informa un mismo sentido á la crítica y á lo que exclusivamente pertenece al dominio de la creación literaria.

En este período de combate, la fecundidad de la crítica llega á ser comentada satíricamente,

y, en realidad, excede de lo permitido. Así como durante el romanticismo todos hacían versos, y al adelantar la decadencia harán novelas y cuentos todos, hay en los tiempos naturalistas un momento en que nadie se quedará sin escribir su artículo crítico. El fenómeno pudo notarse hasta en España, donde por los años en que el naturalismo se discutió acaloradamente, llovieron y granizaron críticos libres, de levita, chaqueta, uniforme y sotana.

Pensando en la suerte que reserva el porvenir á la producción contemporánea, se comprende lo que quedará á la vuelta de algunos años de esta clase de crítica, emborronada al choque de una lectura ó de una charla de co-tarro. Es crítica escrita, pero no se diferencia de la verbal sino en eso, en que ha pasado al papel. Y hubiese sido preferible recoger en un gramófono las conversaciones que, en medio del desconocimiento de la materia tratada, siquiera ostentarían frescura y sinceridad.

No desdeño yo la opinión común. El menos letrado, hasta el analfabeto, lleva dentro de sí un crítico y formula su crítica á la manera de aquel *snob* de Molière, que, sin saberlo, hacía prosa. Menos estimo las críticas oficiales, que caen al suelo como las hojas secas, y no sé si tendrán la utilidad del *numus* ó mantillo, que abona la tierra donde se forma.

Pero conviene decir que la crítica es, de todos los géneros literarios que se acometen sin consultar fuerzas, el más engañosamente fácil, y justamente aquel en que tan sólo contactasi-

mos escritores logran autoridad en vida y muerte. En la novela, en la poesía, en el teatro, de cada generación quedan en pie algunos nombres. Los críticos propiamente dichos, sacados por el tiempo, influyentes de un modo serio sobre una época, escasean, no sólo aquí, sino en países de mayor cultura general; con citar diez ó doce nombres ha podido reseñar Brunetiere la evolución de la crítica en Francia, desde sus orígenes, en el siglo XVI, hasta el momento presente. No pretendo que en Francia, en cuatro siglos, sólo existiese una docena de buenos críticos; digo que no pasan de este número, y no sé si llegan á él, los que marcan huella profunda.

En Francia, en sus comienzos, la crítica reviste carácter erudito y gramatical; se eleva después á la admiración de la belleza clásica, y sobreviene el período de la imitación de los modelos y la fijación de las reglas, en que se destaca el primer nombre de crítico ilustre, Boileau, legislador del Parnaso. Sobreviene la protesta, la lucha entre *antiguos* y *modernos*, en que sale victoriosa la tradición: en su defensa se destacan Voltaire, Laharpe y Marmontel. El nuevo y triunfante ataque al clasicismo, la as-piración á desconocidas fuentes de belleza y piración á desconocidas fuentes de belleza y sentimiento, lleva al frente á la Staël y Chateaubriand. Villemain, Guizot y Cousin cam-bian definitivamente el gusto, al descubrir las conexiones de la obra literaria con los tiempos y las instituciones, la forma y estructura de la sociedad donde se producen. Después Sain-

te Beuve ya relaciona la obra, no sólo con la sociedad, sino con el autor, con su condición y su temperamento; y Taine, extremando, busca auxilio para la crítica en los métodos de la historia natural, sistema que completará el evolucionismo de Brunetière. Como se ve, la docena de nombres basta para señalar las tendencias que caracterizan á la crítica francesa; y cabría discurrir acerca de si están bien ó mal elegidos, y admitamos que pueda agregárseles otra media docena (entre los vivientes: Lemaître, Anatolio France, representantes de una dirección opuesta á la de Brunetière; entre los muertos, Teófilo Gautier). Por mucho que se abriese la mano, los críticos definitivos no formarían legión.

Probablemente, desde el extranjero, podemos darnos cuenta muy clara de esta verdad. Millones de páginas de crítica atrayente, engalanadas con la amenidad comunicativa del ingenio francés, son fruto de mil plumas que, á su hora, agitaron el aire y atrajeron la atención. Desde aquí no vemos sino lo que persiste, lo que forzosamente habrá de tomarse en consideración al escribir la historia de la crítica.

Y, en este concepto histórico, y aun cuando Emilio Zola no pueda incluirse entre los críticos de mayor altura de pensamiento, es necesario tenerle muy en cuenta, porque al colocarse á la cabeza del naturalismo como productor, se colocó también á la vanguardia de la crítica propugnadora y expositiva de la escuela. El hizo la propaganda ofensiva y defen-

siva, y contra él principalmente embistieron los adversarios. Estuvo siempre en la brecha, con la doctrina y con el ejemplo.

Bien pudiera este período de lucha cifrarse en dos personalidades: la de Zola predicador del naturalismo, y la de Brunetière impugnador. Zola, como polemista, no carece ni de vigor, ni de persuasión. Su caballo de batalla, como sabemos, fué la tesis científica. Cuando le mataron ese corcel, pudo darse por vencido.

La labor de propaganda teórica de Emilio Zola está contenida en siete tomos, donde expone, conforme á su criterio, el programa del naturalismo, y desde el punto de vista de la teoría estudia á los prosistas y poetas del romanticismo, de la transición y contemporáneos. Discutidísima á su hora y no muy apreciada nunca, la crítica de Zola marca el período agudo de una crisis, y es curiosa hasta por sus yerros, y especialmente por la contradicción involuntaria y fatal entre sus preceptos y lo que Zola practicaba.

Más que un crítico, era Zola un polemista, un agitador. Vivirán sus artículos (publicados muchos de ellos en revistas y periódicos rusos, en el *Figaro* otros) por su apasionamiento y sistemática unidad de miras, y se estimará en ellos, como mérito literario, la elocuencia vehemente, el brío en la invectiva, el claro lenguaje, la frase contundente, á veces restallante como un trallazo. No obstante este carácter batallador, nótese en los escritos polémicos de Zola que no desciende jamás á la injuria, que

guarda respeto á las personas, y su estilo adquiere en ocasiones elevado tono de dignidad. Trata duramente á las ideas y á las obras por esas ideas inspiradas; pega colmilladas de jabalí, raja y corta; pero no es nunca el detractor maligno, ni aun cuando escribe verdaderas diatribas, ó la muy donosa réplica, modelo de seria ironía, al Conde Armando de Pontmartin. En su manera de juzgar á los autores muestra equidad con los adversarios, y tiene arranques de veneración y efusiones de simpatía. Léase el estudio sobre Jorge Sand, en quien encarna Zola el idealismo, y obsérvese la consideración que respira, no sólo hacia el escritor, sino hacia la mujer. «Yo seré—escribe Zola—un limpia-chimeneas; yo pasaré por un mozo de cuerda, por un pocero del alcantarillado; pero sé conducirme... y reto á que señalen en mis estudios críticos, aparte de mis severidades de lógico, una sola palabra gruesa, uno de los puñados de lodo que á mí me arrojan á la cara.»

Protesta Zola, en sus estudios críticos, contra la que llama «ridícula investidura de pontífice», declarando que él no inventó la palabra *naturalismo*; que ya Montaigne y después Taine, en igual sentido, la habían usado, y que sólo los poetas líricos como Hugo creen encontrarse en el bolsillo una literatura. «No soy un jefe de escuela, entérense los sordos de la Prensa, borren eso de mis papeles», repite. Tenía, en cierto sentido, doble razón de la que él mismo pensaba; no obstante, si el romanti-

cismo, infinitamente más extenso que Hugo, aparece, en un momento dado, mediante circunstancias extrínsecas, como algo dependiente del autor de *Hernani*, el naturalismo teórico, al propagarse entre la multitud, está representado por Zola y sus manifiestos.

A querer hilar delgado y erudito en esto del naturalismo, podríamos perder de vista, no sólo á Zola, sino á la Edad Moderna. El naturalismo y el realismo en arte, formas de la intuición humana ante la naturaleza, son viejos como el mundo, y los encontraríamos en los Vedas, en Caldea y Asiria, en la Biblia á puñados, y no hay que decir si en el arte egipcio, rico en obras maestras naturalistas, como la famosa estatua del *Escriba*, que puede admirarse en el Museo del Louvre. ¡Nada hay enteramente nuevo bajo el sol!, que dijo aquel gran lírico naturalista tan contemporáneo de Leopardi como de los Faraones. Limitándonos á coger el hilo desde la disolución de la escuela romántica, vemos despuntar y afirmarse un naturalismo con caracteres típicamente modernos. Pareció escandalosa novedad, en boca de Zola, la pretensión de que el arte tenga por ley el método científico, cuando ya la evolución *posible* en este sentido estaba realizada.

Mientras despedía lava el volcán romántico, la ciencia adquiría vuelos que la hicieron dueña del porvenir. El siglo nació glorioso para Francia en el terreno científico; ni el belicoso Imperio, ni antes la Revolución, suspendieron la actividad de sabios, pensadores, inves-

tigadores é inventores. Dígase lo que se quiera de la decadencia latina, en ningún país del Norte se alzó legión científica más compacta y brillante que aquélla, procedente de la Enciclopedia, pero que no tardó en romper las prisiones del sensualismo y aprovechar su liberación, restaurando el espiritualismo y estableciendo el método. Aislóse de la ciencia el romanticismo, que no solicitaba certidumbre, sino emancipación; más hubo literatos de la época romántica, como Stendhal, que fueron propiamente alumnos de los científicos, y que por haber madrugado, se encontraron *actuales* á la hora de la transformación; y ya en 1838 Balzac, al exponer sucintamente en el prólogo de la *Comedia humana* sus ideas estéticas, se declaraba penetrado del criterio evolucionista de Geoffroy Saint-Hilaire, anticipándose á Flaubert, el cual no podía perdonar al *papá Hugo* que despreciase la ciencia, y daba á sus novelas verdadera base científica, realizando estudios clínicos y psicológicos (*Madama Bovary*) ó históricos, teológicos y etnográficos (*Salambó, Herodías, Tentación de San Antonio*). Como se ve, Zola no soñaba en lanzar manifiestos, cuando hasta en forma reflexiva, crítica, estaba fundada la estética positivista. Desde mediados de siglo, el naturalismo triunfa, no sólo en la novela y el teatro, sino en la misma poesía, en este caso sin exactitud llamada lírica, pues la señal de su cambio es cabalmente la supresión del lirismo, la victoria de la impersonalidad. Sin conciencia ó sin dar-

se cuenta de ello, los grandes escritores franceses, de 1850 acá, son naturalistas.

Considerando en su correlación el arte y la crítica posteriores al romanticismo y anteriores á Zola, acertaremos á atribuir al maestro de Medan su puesto y categoría. Como teórico, fué el vulgarizador violento de la estética positivista; hizo lo que no podía hacer un Taine: democratizó la tendencia convirtiéndola en escuela, y al desquiciarla y extremarla, con la doctrina experimental, precipitó su madurez, y preparó el advenimiento del simbolismo y la reacción neomística.

El radical y presto desacreditado programa estético de Zola cabe en pocos renglones. Redúcese á adaptar al arte lo que de la ciencia dice Claudio Bernard en un libro que ha abierto surco—la *Introducción al estudio de la medicina experimental*.

«El método experimental—escribe—, aplicable al estudio de los cuerpos inanimados y animados, lo es también al de los fenómenos pasionales é intelectuales. Debe, pues, surgir una literatura *experimental*, sustituyendo á la de observación. El observador es un fotógrafo; el experimentador juzga, compara y mueve los personajes... para mostrar que la sucesión de los hechos será cual lo dispone el determinismo de los fenómenos estudiados. El novelista experimental, para mostrar el mecanismo de los hechos, *produce y dirige los fenómenos; esa es su parte de inventiva*. El novelista... se apoyará en las leyes de herencia y adaptación al

medio; descubrirá el mecanismo del corazón y de la inteligencia, indagará el por qué de las cosas, será árbitro del bien y del mal, regulará la sociedad, resolverá los problemas del socialismo, dará base sólida á la justicia.»

He subrayado este extracto, por instructivo acerca de dos puntos muy interesantes: la nota sobreaguda de Zola dentro del naturalismo, y el estímulo *social y moral* que desde un principio le acuciaba, y le indujo, á fines del siglo XIX, á la campaña por Dreyfus y á la desdichada empresa de las novelas *evangelizadoras*. La observación (en esto veía claro) era ya la característica de la literatura cuando Zola lanzó su programa: para ir más allá que Balzac, que Flaubert, que Merimée, que Stendhal, naturalistas y psicólogos, era preciso, sin renunciar á la observación, proclamar la experimentación. Del modo de ejecutar ese experimento fuera del laboratorio, sobre la mesa de escribir; de cómo se producen y dirigen los fenómenos del alma—digamos del cerebro, si Zola lo prefiere,—nada nos enseña Zola. En realidad, la única experimentación factible envuelve un regreso á la teoría romántica: sólo cabría *experimentar* en sí propio, y henos ya de cabeza en el subjetivismo. El mismo sabio médico de quien Zola se ampara, declara que hay en su cabeza una maraña inextricable donde se confunden la observación y la experimentación. Con mayor motivo le será ardua la labor *experimental* al novelista.

No dejó Zola de percibir, desde un principio,

cuantas dificultades entrañaba el propósito de identificar los métodos y fines del arte y los de la ciencia de un modo tan absoluto. «Carecemos—escribió—de las certidumbres de la química y hasta de la psicología... No conocemos *aún* los reactivos que descomponen las pasiones y permiten analizarlas... El novelista experimental camina á tientas en la materia más compleja y oscura... Nos cerca una inmensidad desconocida, pero debe alentarnos el anhelo de explicarla por el método científico.» El error de Zola, en tal caso, es olvidar que hay evoluciones estéticas, pero no progreso; que el arte no conquista lentamente la corona, como la ciencia, sino que nace rey. ¿No es cosa extraña que Claudio Bernard viese en esto más claro? Desconsuélese Zola porque el gran biólogo escribe: «Las producciones literarias y artísticas nunca envejecen, en cuanto son expresión de sentimientos inmutables como la naturaleza humana... Una obra literaria es una creación espontánea del espíritu, que nada tiene que ver con la comprobación de los fenómenos naturales». Lecciones todavía más severas pudo hallar Zola en páginas de la misma obra capital de Claudio Bernard, donde á cada paso se reconocen explícitamente, al lado de los derechos de la ciencia, los de la filosofía, y se confiesan los límites forzosos del conocimiento. No suelen ser los sabios quienes entienden intrépidamente que la ciencia «nos entrega á la naturaleza sin velo alguno, nos da la absoluta certidumbre», según la frase de Zola. Newton comparaba

al científico con el niño que recoge algunas conchillas al borde del Océano. Zola no pone límites á esa acción científica, llamada, no sólo á lograr que Francia recupere la Alsacia y la Lorena, sino á que el género humano alcance la edad de oro, de paz, ventura y armonía; é identificando el naturalismo con la ciencia, y ambas cosas con la política, escribe su célebre y jamás explicado vaticinio: «La república será naturalista... ó perecerá».

No me he propuesto refutar los errores críticos de Zola, porque no quisiera repetir cansadamente lo que tantas veces se ha dicho, y porque es labor deshonrosamente fácil, dada la unidad y simplicidad de la teoría.

No deja de ser interesante advertir cómo, á pesar de la contradicción entre el teórico y el artista, la teoría se le impuso y le comprometió. Zola, en sus primeras empresas de escritor, pertenecía aún al romanticismo, y se lamentaba de no poder extirparlo, de llevar ese cáncer en la masa de la sangre. Poco á poco fué tendiendo á una especie de clasicismo, que él consideraba fórmula literaria suprema. «Un lenguaje»—escribía—«no es más que una lógica, una construcción científica y natural. El mejor estilo, con claridad y lógica está formado». Estúdiase la evolución del lenguaje en Zola, y se verá que influye en ella este precepto, y que va pasando del craso y jugoso empaste y del colorido á lo Rubens de las primeras novelas famosas, á una sequedad fría y gris, á una prolijidad antiartística, al empeño de decirlo

todo punto por punto, y no más. Había escrito Zola también: «Lo que especializa y distingue al literato del médico, es la forma. El naturalismo consiste únicamente en el método experimental, pero acepta todas las retóricas, expresión de los temperamentos». Si existió una retórica que en efecto expresase un temperamento literario, fué la de Zola en las obras de su apogeo. Allí se manifestaba—digámoslo con palabras de Claudio Bernard—su *quid proprium*, ese particular estilo que constituye la originalidad, la invención y el genio de cada uno. Era una retórica de carne y sangre, y su materialidad, su sensualidad, su vivo y pródigo color recordaban, como acabo de indicar, á Rubens, sobre todo al Rubens violento y crudamente realista del *Cristo en la paja* y el *Martirio de San Bavón*—sin faltarle otras reminiscencias de pintores flamencos y holandeses, el sentido democrático, la insistencia en el detalle, la elección de asuntos prosaicos é indecorosos, la exhibición tranquila y complacida de la fealdad y del vicio, la consagración artística de los instintos vulgares. Y ya que se me ha venido á la pluma la comparación de Zola y los flamencos, diré que la evolución del temperamento en Zola me recuerda bastante la del discutido artista belga Wiertz. Empezó éste por seguir la escuela de Rubens, y trabajaba magistralmente; acabó por alegorías sociales, *pintura de ideas*, composiciones terribles y hediondas que se enseñan por un agujero—de tal manera asustan al público sencillo—,

y perdió en absoluto las cualidades de colorista, emborronando descomunales lienzos que parecen decoraciones al templo. Y es que hay temperamentos artísticos que decaen al calmarse la efervescencia de los sentidos; artistas que valen menos por lo que piensan que por las especies sensibles que perciben y transforman.

En tal respecto, la primer equivocación de Zola fué el plan de los *Rougon Macquart*, ya ambiciosamente filosófico, fundado en doctrinas de Taine. «La historia natural y la historia humana son análogas; similares sus materias. En ambas se trabaja sobre grupos naturales, ó sea sobre individuos contruidos bajo un tipo común, divisibles en familias, géneros y especies...» «El drama ó la novela aislada no expresan bien la naturaleza, porque escogen, y al escoger, mutilan. Ser amplio y vasto es ser exacto: Balzac ha captado la verdad porque ha percibido el conjunto; su facultad sistemática ha dado á sus pinturas el interés de la fidelidad, la unidad y la fuerza.» He aquí el espejo en que se miró Zola, el sueño que persiguió: rehacer, con mayores alardes científicos, *La Comedia humana*; no ya ser *doctor en ciencias sociales*, como se proclamó Balzac, sino condensar, en una serie de novelas, la *Suma* de nuestro siglo. Adonde no llegase el talento, llegaría la paciencia. Así le vemos uncido al arado, con calma bovina, escribiendo cuotidianamente siempre igual número de páginas, poniendo piedra sobre piedra, y archivando notas como

archiva fichas un personaje de *Pot-Bouille*. «Todo por el documento.»

Aun dentro de la escuela documental, la ventaja estará siempre de parte de los que se documentan indirectamente (Cervantes, Balzac) por la práctica de la vida. Y ni la documentación, ni la *observación provocada*, ó sea el experimento (dado que supiésemos la manera de verificarlo en materias tales, y aunque imitando lo que se refiere de cierto gran escultor, pudiésemos crucificar un alma, como él crucificó un cuerpo, para estudiar sus contorsiones de agonía), nos enseñarían, dentro del arte, más de lo que averiguó Homero en la cólera de Aquiles, Racine en la pasión de Fedra, Shakespeare en los celos del Moro y Cervantes en la locura de su Ingenioso Hidalgo.

Con sus amaneramientos y desvarios, la teoría de Zola fué un momento necesario de la evolución estética; sirvió para que á sus luces de Bengala viésemos lo que no veríamos de otro modo. Limitado todo, con justicia, á sus proporciones episódicas, no conozco nada más instructivo. La equivocación frecuente, al menos del lado acá del Pirineo (y quizás del lado allá también), consistió en reducir á este episodio, muy estrepitoso ciertamente, toda la tendencia objetiva que desde mediados del siglo dominaba en el arte, hasta en las formas que parecen más subjetivas, como la poesía. Entre las equivocaciones notables de Zola merece notarse la que cometió al asegurar que en poesía nada se había inventado desde Lamarti-

ne, Hugo y Musset, y que el gran poeta naturalista aparecerá en los siglos venideros. Cuando tal suponía Zola, sobre las magníficas ruinas del lirismo romántico habían surgido los impersonales y los impasibles, los lapidarios y los forjadores, los científicos y los parnasianos: Baudelaire, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Heredia, Coppée...

Zola no fué un crítico excelente, porque, entre otras cosas, le faltó la convicción. La confesión de este escepticismo del maestro, recogida por Goncourt, es en extremo curiosa. Hallándose reunidos, se dió Flaubert á atacar los prefacios, las doctrinas, las profesiones de fe de Zola, á lo cual respondió éste:

«Me río lo mismo que usted de esa palabra *naturalismo*, pero la repito porque hay que bautizar las cosas á fin de que parezcan nuevas... Una cosa son mis libros, otra mis artículos. De mis artículos no hago cuenta. No sirven sino para levantar polvareda en torno de mis libros. He apoyado un clavo en la cabeza del público, y voy dando martillazos... A cada uno, entra el clavo un centímetro. Y mi martillo es la Prensa.»

Pudiera preguntarse si no hubo, además de Zola, otros críticos propagandistas del naturalismo de escuela. Hubo una nube; recuérdese lo que queda dicho al comienzo de este capítulo, y si la escuela fué más atacada que otra ninguna, también fué defendida con celo, en un derroche de prosa. De toda esta campaña quedan cenizas yertas, y al lado de Zola, pres-

tándole ayuda, no aparece un crítico de valía. Conviene no olvidar á los Goncourt y la famosa doctrina del «documento humano»; pero Edmundo de Goncourt no ha querido nunca ser prisionero de la escuela, y, á la hora en que ésta se desmorona, hay que incluirle entre los que protestan enérgicamente, pidiendo «que le quiten esa etiqueta de *naturalista*, que le han pegado, casi contra su voluntad, al sombrero». «Ni aun las obras de la escuela caben en tan estrecha fórmula. Todos han rendido tributo á la psicología. Véase á Daudet, véase al mismo Zola en *El ensueño*. ¡Se habla de psicología! ¡Y qué, él, el mismo Goncourt, no ha hecho, en *Madama Gervaisais*, una novela tan psicológica como la más digna de tal nombre!»

Es preciso reconocerlo: para entender las causas y razones suficientes de la estrepitosa y pronta caída de lo que se llamó *naturalismo*, hay que conciliar el hecho de esta caída con la afirmación de que algo del naturalismo no puede morir. Lo que cayó de un modo definitivo, allá por 1891, fué el naturalismo de escuela, la fórmula de Zola, que por tantos estilos no se tenía en pie, en la cual ni Zola mismo creía, y á la cual nunca se adhirieron formalmente ni Daudet, ni Maupassant, ni los Goncourt.

En cuanto elemento esencial del arte que hoy domina por el estado intelectual y social, claro es que no puede morir. Quien más cuerda-mente escribió acerca de esta cuestión que, en sí tan obvia, no lo ha sido nunca para el pú-

blico, fué aquel apasionado y constante discípulo de Zola, Pablo Alexis, que, consultado, á la hora en que la escuela se derrumbaba, declaró que el naturalismo no había sido sino un ramalillo de amplia corriente general, y que en el siglo XX no habrá escuelas, siendo el verdadero naturalismo lo contrario de una idea de escuela, el fin de todas, la emancipación de las individualidades, la expansión de los originales y de los sinceros. Otro de los fieles adeptos de la escuela, Céard, el más consecuente *medanista*, proclama que el naturalismo no ha existido nunca en cuanto *epifenómeno*, cosa accidental ó producto espontáneo de nuestros días. Existió siempre en estado latente, al lado de la literatura académica y la de imaginación, otra de observación. Este escritor prefiere el sueño, aquél la realidad. Y pudo añadir Céard que á veces un individuo mismo alterna, según su estado de alma, edad y circunstancias, ambas predilecciones. Yo hasta diría que toda organización completa de escritor debe tener, no ya las dos almas del ensueño y de la realidad, sino las tres almas de la heroína de Tirso—cuando menos.

Lo innegable es que la escuela sucumbe. Y Brunetière, de quien hablaremos ahora, fué el primero en herirla en el corazón, el primero en pronosticar su rápida muerte.



### XIII

La crítica.—Brunetière: su carácter.—La "bancarota de la ciencia".—Coincidencia de Zola y Brunetière en buscar la base científica.—El sistema evolutivo de Brunetière.—Cómo se resuelve en tradicionalismo estético.—Principios críticos de Brunetière.—Impugnación del naturalismo.—Transigencia.—La cuestión de la moral en el arte.—El individualismo.—Los intransigentes: Barbey d'Aurevilly.—Origen de su campaña contra la escuela.

UN sistema tan fácilmente impugnable, y cuyos lados flacos, por lo menos en la actualidad, reconocía el propio Zola, tuvo impugnadores á miles, unos que se paraban en lo externo, en crudezas y defectos artísticos, otros que se iban á los cascós, al fondo filosófico de la doctrina. Entre los segundos, el más dialéctico, el más fundado, y hasta el más justo, en medio de sus apasionamientos, fué Fernando Brunetière.

Este alto escritor carece de biografía en el concepto dramático, excitador de curiosidades. Su vida es unilateral, sencilla, laboriosa. Ori-

ginario de Bretaña, hijo de un oficial de marina, nació en Tolón, en 1849; estudió en el Liceo de Marsella y en el de Luis *el Grande*; sirvió como voluntario en el sitio de París; empezó á escribir en la *Revista Azul*; entró luego á formar parte de la redacción de la *Revista de Ambos Mundos*, donde llegó más tarde á desempeñar el primer puesto directivo; fué nombrado Maestro de Conferencias en la Escuela Normal; pasó á la América del Norte y al Canadá á dar una celebradísima serie de conferencias; hizo en 1895 una visita al Vaticano; fué condecorado con la Legión de Honor; publicó varios tomos de crítica, polémica, sociología y filosofía; algunos obtuvieron premios de la Academia, donde, finalmente, ocupó un sillón; y he aquí lo concreto y externo de una existencia tan colmada, pero tan cerrada y recatada en lo íntimo.

Sin embargo, por reservado é impersonal que sea un escritor, su carácter rezuma, y el carácter es más verdadero que los hechos. Aun cuando no se base la deducción en anécdotas ni en confidencias, reporterismos é indiscreciones, la psicología de Brunetière se deduce fácilmente.

Era hombre poco expansivo, un tanto erizado de púas en el primer momento, y, según dice exactamente Lemaître, ni despertaba simpatías, ni las buscaba, y hasta llevaba con cierta discreta ufanía su notoria impopularidad. Fué impopular hasta en España, donde han llegado á parecernos amigos de confianza tantos escritores franceses. Llegó á decirse de él

que á fuerza de impopularidad se hizo popular, y Renato Doumic le clasificó diciendo que era el hombre que tenía más enemigos. Este privilegio se lo disputó á Zola.

La fisonomía moral de Brunetière ofrece rasgos de severidad; su fama no se funda en complacientes amenidades y comunicativos extremos, que concilian la benevolencia y el elogio. Al contrario, Brunetière, que profesaba el principio de la «diferencia entre lo temporal y lo eterno» en literatura, que creía que una cosa es *mostrarse* y otra *existir* en las regiones del arte, no se mordía la lengua para decir lo que pensaba de la Prensa diaria, «cuya fuerza—escribía él—es suficiente á tumbar á un Ministerio, y no alcanza á impedir que el público prefiera los cafés cantantes y otros espectáculos del mismo jaez al teatro serio y artístico». Hostigado y satirizado sin cesar, diatribas, insultos, ataques, caricaturas malignas, le encontraban en la misma tranquila actitud con que recibía los elogios y las señales de la ilimitada consideración que, á pesar de tanta hostilidad, y no sé si en parte á causa de ella, le cercaba como una aureola. Bajo apariencias de aspereza, encubría un corazón derecho y noble, y no hubo amigo más seguro, ni más cumplido caballero. Cuando el caso lo requería y la conversación pedía sales, en tertulias y banquetes, y sin valerse de los fáciles recursos de la maledicencia, era ingenioso, divertido, chispeante y paradójico, y encendía todas las luminarias del *esprit* francés. Sin que nada le

obligase á ello, confesaba errores cometidos en fechas y citas; reconocía el mérito ajeno, y demostraba tolerancia con la ajena opinión.

Al querer definir bien la personalidad de Brunetière, recuerdo la de D. Juan Valera, que forma con Brunetière perfecto contraste. Lo que se afirme de Brunetière puede negarse de D. Juan. Clásicos ambos, es cierto, difiere enteramente su clasicismo. La mentalidad de Brunetière es latina antes que helénica. Nadie menos pagano, menos *espectador*; nadie más vibrante de pasión, ni más afirmativo en sus juicios.

El que había de proclamar la «bancarrota de la ciencia», fué el que aportó á la crítica un sistema que pretendía basarse, como la escuela de Zola, en las últimas teorías científicas. Las grandes influencias científicas eran Darwin y Taine, y Brunetière concilió la doctrina evolutiva con las de la raza, el momento y el medio y quiso aplicar á las letras, á la flor del espíritu humano, los mismos principios por los cuales Haeckel establece la escala de la organización de la materia, «desde la monera amorfa al hombre locuaz», sosteniendo que los géneros literarios sufren igual transformación que las especies animales. Con arreglo á su concepción del arte, pudo, sin duda, Brunetière escribir una Historia de las letras francesas, como Taine había escrito la de las inglesas; pero no llegó á practicar su sistema sino en el interesante estudio sobre *La evolución de la poesía lírica*.

Rémy de Gourmont supone, y acaso con razón, que el impulso de Brunetière al adoptar el método de Darwin en la crítica literaria, se debe á que este sabio, como todo historiador de la vida animal, hace abstracción de los individuos y no ve sino lo específico; y por las enseñanzas del darwinismo pudo Brunetière combatir el individualismo—su tesis predilecta, sostenida con energía y empeño—. Una vez más insisto en que hay confusión: el individualismo es una cosa, y otra la individualidad. Siendo yo ferviente convencida del dogma de la individualidad en arte, suscribo, sin embargo, á lo que Brunetière dice del individualismo romántico. Las individualidades no pertenecen necesariamente á escuela alguna, y, sin duda, sobre los géneros, estará siempre el individuo, el elemento original de la personalidad, aunque la influyan todas las causas y leyes, que la ciencia ha comprobado más ó menos.

Brunetière no tardó en notar la escasez de las certidumbres científicas, y en proclamar este desencanto. La ciencia es el verdadero ídolo contemporáneo; desde hará unos cien años afluyen millones de devotos á postrarse ante su altar. Y Brunetière se pregunta á sí mismo, categóricamente, si el ídolo es todo de oro, ó si tiene los pies de barro; y reconoce que de barro los tiene, en efecto. Acata como nadie los fueros de la ciencia en la esfera de lo relativo; pero niega su infalibilidad en lo trascendente. Si la ciencia progresa es porque cambia, y si cambia es porque, cimentada y sólida en

el terreno de los hechos, no consigue, ni nunca conseguirá, esclarecer los enigmas que preocupan desde tiempo inmemorial á la conciencia. No fué ciertamente Brunetière el primero que proclamó esta verdad vulgar, ni fué él tampoco quien inventó la célebre frase tan comentada: «La ciencia ha hecho bancarrota». «Cuando me serví de tal frase—dice Brunetière—me preguntaron si me proponía demostrar que de París á Besanzon se va mejor en diligencia que en ferrocarril». Lo que se ha dado en llamar «bancarrota de la ciencia» es solamente la comprobación de sus forzosos y eternos límites, la fijación de sus atribuciones y métodos, el mero acotamiento de su territorio.

Brunetière no había aplicado los principios del transformismo hasta treinta años después de que esta doctrina, en el terreno de la filosofía natural discutida, y bien puede decirse que en muchos aspectos triunfante, impuso sus métodos y sus conceptos á otras ciencias y se oyó hablar corrientemente de evolución físico-química, evolución filológica, evolución política y evolución económico-social. Sólo al convencerse de que la doctrina evolutiva ha trascendido á todas las categorías del pensamiento moderno, plantea el problema Brunetière.

«Los géneros literarios, ¿se suceden por mera casualidad, ó hay causas y razones que determinan su sucesión? ¿Podría la serie de los géneros contarse al revés? El nexo, ¿es sólo cronológico ó es también genealógico? ¿Hay, en esta sucesión, perfeccionamiento ó decaden-

cia? ¿Hay, aparte de la relación estética, relación científica, *leyes*? ¿Hay algo semejante á esa diferenciación gradual que, en la naturaleza viva, hace que la materia pase de lo homogéneo á lo heterogéneo, y que de lo semejante salga lo contrario? Los géneros, ¿tienen existencia real en la naturaleza y en la historia? ¿Poseen vida propia, independiente, no sólo de las imposiciones de la crítica, sino del capricho de escritores y artistas?»

Desde luego, Brunetière afirma que los géneros existen; nadie dudará que una oda, por ejemplo, no es una comedia de carácter. Como las especies animales, los géneros poseen estabilidad temporal, relativa fijeza; pero hay un momento en que la suma de los caracteres inestables supera á la de los estables, y entonces se disgrega el compuesto ó, digase más pronto, el género evoluciona ó sucumbe. Ejemplo, la muerte de un género ilustre y famoso: la tragedia francesa. Nace, crece, se perfecciona, declina y fenece en determinado período. Otros se transforman: v. gr., la poesía lírica. Esta transformación dió asunto á Brunetière para uno de sus mejores libros, repleto de enseñanza.

La diferenciación de los géneros se realiza por la divergencia de caracteres—y me atrevería yo á añadir—por el instinto del placer en la diversidad y renovación de sensaciones, que también en la estética ejerce su imperio, como lo ejerce el opuesto, el del hábito y complacencia en lo conocido. Corresponde la estabilidad

de un género al punto de su mayor perfección; esta es la clave de la eterna fuerza del clasicismo como doctrina. Modifican los géneros la herencia y la raza, los medios, las condiciones geográficas y climatológicas, las históricas, la constitución y estructura de la sociedad, su grado de civilización, la índole de esta civilización misma. (En España—pienso al ir exponiendo la teoría de Brunetière—sería inútil actualmente que naciese un dramaturgo innovador como Ibsen; no hay público para él.)

Parecería cerradamente determinista en este período de su pensamiento el sistema de Brunetière, si al lado de las poderosas influencias que reconoce, no reconociese igualmente, y de un modo explícito—hay que notarlo, pues tan enemigo del individualismo fué—la inmensa fuerza de libertad y espontaneidad, la *individualidad*, energía interior que ó lucha con lo externo ó lo aprovecha. Un solo escritor, un solo hombre, puede cambiar el curso de la literatura. Recordemos nosotros á Cervantes, el cual, si fué *de su época* tauto como cualquiera otro en *Persiles* y la *Galatea*, fué *individuo* cuando escribió el *Quijote*. En la transformación de los géneros podemos comprobar la ley de la concurrencia vital y de la supervivencia del más apto. El propio *Quijote*, al transformar el elemento épico de los libros de caballerías y también de la novela pastoril, dió el golpe de gracia á esos géneros, asegurando larga vida á la novela picaresca y de aventuras reales.

No he querido omitir el sistema de Brune-

tière, curiosa fusión de elementos científicos y tradicionalismo latinista literario. En él se funda el *Manual de historia de la literatura francesa*, que Brunetière consideraba programa de una *Historia* más detallada y amplia. En el *Manual* sustituyó, á las habituales divisiones por siglos y géneros, la división por épocas. Creía que los géneros sólo se definen, como en la naturaleza las especies, mediante la lucha que sostienen entre sí, y que las épocas literarias las señala la aparición de una obra maestra. Sobre las influencias de medio y de raza, pone las de la obra sobre la obra, no sólo por imitación, sino principalmente por diferencia, por el deseo de hacer «otra cosa», que nuestros predecesores. Y, en arte, los que se resignan á hacer «lo mismo» no merecen entrar en cuenta.

Por la enunciación del criterio evolucionista de Brunetière, pudiera considerársele un radical innovador de la crítica, y lo singular es que su radicalismo científico está fundado y mantenido por la más intensa y estrecha convivencia con la tradición, de la cual era, antes que enamorado, idólatra. La aplicación de las teorías de Darwin á la literatura da por fruto, en Brunetière, un clasicismo nacional, ardiente y respetuoso.

«La evolución natural—nos dice—no es el *cambio*, ó al menos no es ese cambio material y mecánico que consiste en quitar una cosa y poner otra: *quod evoluitur... non ideo proprietate mutatur.*»

No ha escrito Brunetière de cosa alguna con tan efusivo entusiasmo como escribe de la tradición al defenderla contra la *modernidad*; al recordar cuánto de eterna juventud encubren sus arrugas; al considerarla como la condición indispensable del progreso. «La tradición—exclama—es la *selección* misma; la tradición es Homero, no es Zoilo.» Aun cuando Brunetière reclama la libertad de no adscribirse al pasado ni al presente, se ve que sus delicias son estar con Bossuet y Racine, y los estudios de historia literaria de su patria que nos ha legado, revelan esta invencible inclinación. El torrente de novedad á toda costa que arrastra á la literatura francesa encontró en el espíritu clásico de Brunetière un dique: «Las novedades de hoy—repetía—serán vejezes mañana; si la ciencia sólo avanza por absorción de antiguas verdades, el arte se nutre de absorción de antiguas bellezas». Absolutamente se equivocaría el que por estas doctrinas, ni por su defensa del latín y las humanidades en la enseñanza, incluyese á Brunetière en el número de los críticos de orientación retrospectiva, que aman la polilla de las bibliotecas y no comprenden nada actual.

Poco tiene de erudito profesional Brunetière: no le interesa lo secundario y olvidado; su opinión es que sólo debe concederse atención á aquellos escritores, nunca numerosos y tampoco ignorados jamás, cuya falta descabalaría lo *serial* de la literatura. De los menores, conviene justamente desescombrar la historia lite-

ria. Fruto de este concepto de Brunetière es su ensayo sobre «el furor de lo inédito», en que condena la nimia y afanosa rebusca de páginas olvidadas, hasta cuando estas páginas se refieren á personalidades de alto relieve. Ni es un puente para la ignorancia el que tiende Brunetière al reprobar la erudición menuda; al hacerlo, da la prueba de su naturaleza de crítico, pues la crítica obliga á estudiar, pero también á olvidar y sacrificar gran parte de lo estudiado, ó siquiera á situarlo en su exacto punto de vista, relegándolo al lugar que le corresponde.

Brunetière fué, pues, un crítico amplio, comprensivo, aunque apasionado y concreto en su gusto: su aptitud racional para comprender no es la tornadiza sensibilidad estética de un Lemaitre, abeja golosa de todo cáliz, ni la curiosidad vivaz de un Sainte Beuve, registrador de rincones, prendado de su propio sutil análisis y sustituyéndolo al verdadero interés del objeto analizado. Brunetière, no sólo es comprensivo, sino que—con alguna excepción, v. gr., sus juicios sobre Baudelaire—es abierto: su admiración verdadera, sin embargo, se reserva para obras que han sufrido ya la prueba del paso y embate de las generaciones, y cuya hermosura resiste y persiste. Admiración razonada, consciente, porque Brunetière, que razonó y fundó sus creencias religiosas, no podía dejar en el aire sus devociones estéticas, y le exaltaba ese absurdo axioma «de gustos no hay nada escrito», cuando el escribir y distinguir

de gustos es cabalmente la esencia de la crítica. «Existen principios—repetía—para juzgar en literatura y arte; la posteridad los condensa, y así lo más exquisito de los grandes escritores queda como reservado y sustraído á las variaciones del juicio individual.» Este reconocimiento de la *autoridad* en crítica puede enlazarse con el reconocimiento de otra *autoridad*, del cual Brunetière hizo piedra angular de su famosa conversión.—Toda la obra de Brunetière elabora lentamente la adquisición del criterio de verdad en arte y en lo que no es arte. Historiador parcial de la literatura de su patria, el trabajo de Brunetière ha contribuido á esclarecerla, no en el menudo detalle de los hechos, en la controversia de puntos sin otra importancia que la propia oscuridad que los envuelve, sino en lo íntimo de la apreciación, en la fijación de leyes, en el desenvolvimiento de puntos de vista y en esa penetración de la esencia de la belleza, privilegio supremo del crítico.

Cimentado y pertrechado en su doctrina—por haberla *criado* dentro de su mentalidad antes de exponerla en libros—, Brunetière tenía que ser, al mismo tiempo que crítico teórico, crítico de combate. Y lo fué, recia y apasionadamente, en la vanguardia. Hizo campañas, principalmente, contra el naturalismo, contra Zola, mejor dicho, contra Teófilo Gautier, y su teoría del arte por el arte; contra Baudelaire y el satanismo; contra formas de la supervivencia del lirismo (literatura prsonal) y contra algunas tendencias simbolistas y decadentistas.

La campaña del naturalismo dió á conocer á Brunetière, y sancionó su penetración, cuando se cumplieron sus vaticinios, enunciados entre el chaparrón de dicterios y de insultos que caía sobre su cabeza—sólo comparable al que, desde otro bando, llovía sobre la de Emilio Zola.

Los ataques de Brunetière al naturalismo no revistieron la intransigencia negadora de agua y fuego que los espíritus anticríticos y petrificados usan para combatir á las nuevas estéticas. Por esto precisamente, porque no les faltó la conveniente tolerancia, y porque venían armados de lógica y acorazados de razones, abrieron los ataques de Brunetière enorme brecha en la escuela de Medán. D. Juan Valera, impugnador español del naturalismo, fué un adversario mucho menos temible, no porque no le sobrasen erudición, donaire y elocuencia, sino porque no quiso ceñirse metódicamente á la cuestión y apretar, como apretó Brunetière, llamado *Boca de bronce*. Por la pluma de Valera se explayaba una graciosa y elegante crítica sin convicción, y por la de Brunetière brotaba la convicción á chorros, la convicción que es arma, cien veces más poderosa que la ironía y la duda.

En primer término, Brunetière no afectó desdeñar con fisga y burla al naturalismo; al contrario: estudió sus precedentes, sus orígenes en el romanticismo, y confesó que llegaba á su hora, afirmando (como yo afirmé aquí, aunque en otros términos) que era un oportunismo literario, y se justificaba su aparición dentro del

proceso evolutivo. Concedió, además, la ortodoxia absoluta de algunos dogmas naturalistas, por ejemplo, el que señala por objeto del arte la imitación de la naturaleza. En el modo de entender y de aplicar estos principios, el análisis de Brunetière ejerció su acción enérgica y desintegradora, preparando la disolución de la escuela *como tal escuela*. También se apresuró Brunetière á declarar que del esfuerzo naturalista no todo se perdería, que en algo fué definitivo, y que ha dejado varias obras maestras. Pero, no obstante, en 1881 anunció que el favor de la novela naturalista, fundado en cierto rebajamiento del gusto público, en malsanas curiosidades y en reacción casi instintiva contra idealismo romántico (á pesar de la levadura romántica que en la escuela existía), iba á declinar rápidamente; que el porvenir sería severo para la escuela, y que este porvenir estaba muy cercano. En efecto, Brunetière (que niega haber proclamado *la bancarrota de la ciencia*) pudo, en 1887, presenciar la del naturalismo.

Con motivo de la publicación de *La Terre*, estallaba por todas partes la protesta, la descalificación de aquel naturalismo antes imperante. «Nadie se atreve ya—escribía Brunetière—á ser naturalista; todos niegan haberlo sido, y hasta los más oscuros discípulos, los imitadores que Zola no conocía, empiezan á traicionar al Maestro». El manifiesto de los cinco antes secuaces de Zola renegándole y apartándose de él, señala una fecha en la historia literaria

de su tiempo; desde tal instante, la escuela se desmorona y la estrella de Zola se eclipsa, menguando, más aprisa quizá de lo que pudiera temerse, sus facultades de observación, cuyo descenso había notado Brunetière ya. La evolución de Zola es hacia el *victorhuguismo*—en el cual acaba por sumergirse plenamente en sus últimas novelas sin vida, humanitarias y poemáticas.

Brunetière lamenta—cuando advierte que sus profecías se realizan—que Zola, al perderse con la nota sobreaguda y violenta de *La Terre*, pierda también á la fórmula naturalista en lo que pueda tener de verdadera y justa. Y buscando en quién encarnar lo que podríamos llamar «resistencia y supervivencia del naturalismo», inclinase á que sea en Guido de Maupassant, opinión hoy muy difundida. Desde los primeros escritos de Maupassant, Brunetière había reconocido el destaque y el arranque del joven escritor: al revelarse, en la brevedad del cuento, la intensidad del talento y de la fuerza observadora y honda de Maupassant, no vaciló Brunetière en saludarle como al artista completo entre los de su escuela—objetivo, sereno, sombrío—.Y, en efecto, no ignoramos que el naturalismo de Maupassant, ni menos crudo ni menos pesimista que el de Zola, llega á ser, á fuerza de sencillez y perfección, y también de realidad, clásico antes de que el tiempo lo sancione. Aunque Maupassant puso en práctica los preceptos escolásticos, lo hizo como orgánica y naturalmente, sin esas pretensiones científicas

y experimentales, que Zola no acertó á justificar; sin exceso de descripciones, sin preocupación exclusiva de sensualidad ni de escabrosos y sucios pormenores, y, por último—mérito precioso para Brunetière—, sin desquiciar ni violar el idioma, antes manejándolo como saben manejarlo los escasos maestros que culminan en un habla y una literatura.

Tan severo como para Zola, fué Brunetière para los Goncourt. Los excluyó del campo naturalista, situándolos en el del artificio *rococó*, del japonismo, del retorcimiento de la sensación y la frase. Con Daudet se mostró indulgente: casi mal de su grado, se siente atraído por el arte de componer (don tan latino), la gracia, la poesía y las luces de psicología que brillan sobre el materialismo de la fórmula artística del autor de *El Nabab*. En Daudet encuentra Brunetière rasgos de aquella *simpatía humana*, principal cualidad de la novela inglesa y de Jorge Elliot; de aquella indulgencia con los humildes, formada de ternura y hasta de lágrimas.—A Flaubert (á quien diseña con precisión anatómica) le considera un escritor admirable; *Madama Bovary* le parece la obra maestra de la novela realista en Francia, libro fuerte, destinado á vivir como expresión de una época. Menos transigente y, á mi ver, injusto, anduvo con *Salambó*, cuya influencia en el neo-romanticismo es tan indudable como en el primer período romántico la de *Atala*. A pesar suyo, sin embargo, se inclina ante el forjado

estilo de Flaubert, «exacto y duro, con metálicos reflejos».

En resumen, la crítica de Brunetière, desde el punto de vista científico, es evolutiva; desde el estético, es clásica en cuanto á la forma y activa en cuanto al objeto del arte. La enseñanza contenida en la copiosa labor de Brunetière, y también el grave atractivo de infinitas páginas suyas—citaré para ejemplo el estudio en defensa de *Las Preciosas ridiculas* y del *Hotel de Rambouillet*—piden lectores atentos é informados ya. Brunetière no es escritor fluido ni fácil; su prosa está taraceada de giros y rasgos más arcaicos, inspirada en los modelos del siglo de oro francés; y el atractivo que puede ejercer no se asemeja al capcioso encanto de la sugestión moderna, que allana obstáculos, rompe trabas y deja flotar el espíritu.

Brunetière, á pesar de su intenso amor hacia la belleza de la forma, no es partidario del arte por el arte; en el discurso *El arte y la moral*, desenvuelve su teoría, contraria á la impasibilidad de Flaubert, Gautier y Leconte de Lisle, como al amoralismo aristocrático de Nietzsche. La imitación de la naturaleza es el principio, no el fin del arte; la naturaleza puede ser ó no ser *bella*, pero seguramente no es *buena*. Empaparse en la naturaleza es empaparse en la animalidad. Un escrúpulo, sin embargo, asalta á Brunetière—el hombre de quien dijo Hervieu que tenía todos los escrúpulos sin ninguna preocupación—; su sentido crítico le enseña que «lo bueno, lo verdadero y lo bello serán

idénticos en su fuente, mas en la realidad histórica están separados por intervalos profundos, irreductibles oposiciones y contradicciones verdaderas». Después de esta confesión, es imposible sujetar la belleza artística á la moralidad ni á la utilidad; sin embargo, entiende Brunetière que no todo le es lícito al arte; que el pintor ó el poeta es primeramente *hombre*, y que no tiene derecho ni á atentar contra la sociedad humana ni á *deshumanizar* las almas. Esto del modo de defender la moral es piedra de toque en que se prueban los críticos legítimos, y Brunetière nunca puso á la ética por encima del arte: se limitó á no aislar ambas cuestiones. Contra moralistas, fariseos ó filisteos, defendió hasta á los románticos enfermos «del mal del siglo» —, á esos cultivadores del *yo* antisocial, lo más opuesto al sentido propio de Brunetière. No podía ser estrecha, ni ñoña, una inteligencia tan rica. El moralismo de Brunetière no es de índole prohibitiva; la moralidad la cifra en la voluntad, en la acción. Y la acción, en letras, es la tesis. «El arte—escribe—de hoy más, tiene que interesarse por lo que no es arte; al hacerlo, podrá salirse de su esfera estricta, pero ganará en grandeza, en amplitud. Esa independencia de Flaubert es, hablando pronto, una necedad, y no se la permito sino al artista cuyo talento se reduce á ensartar palabras». Agitar ideas, plantear problemas—como Dumas hijo en su teatro—, tal es el deber humano del artista. «Un drama es un acto, un discurso es un acto, un libro es un

acto». En pintura, escultura y música no formula Brunetière la exigencia moralista, y hasta admite el arte por el arte. Su espíritu era demasiado culto y clásico para que le escandalizara el desnudo artístico.

Buena considero la teoría en cuanto teoría; lo malo es cuando se necesita fundarla en ejemplos. Flaubert, que no receló *deshumanizar*, es un artista superior á Dumas hijo, que *humanizó*. Zola, cuando se abrazó á la tesis, se fué á pique. Y Bourget—excepto en *El discípulo*, obra ensalzadísima por Brunetière—desciendo, desde que trata de predicar. Sólo conozco á un artista, Tolstoy, tan robusto, tan intenso cuando que le interesan otras cosas más que el arte, como lo fué cuando se limitaba á la transcripción de la realidad en forma artística.

En la campaña de Brunetière contra el individualismo y la literatura personal sale peor parado que ninguno Baudelaire, con quien Brunetière ni fué justo, ni fué lince. Alegó que la raíz de la literatura personal es la sinceridad, y Baudelaire fué falso, premioso, artificioso.—Nadie negará el valor de la sinceridad, nadie discutirá la importancia psicológica de la sencilla confesión de un alma; la psicología científica puede enseñar á conocer al hombre, pero no á los hombres; se necesitan confesiones, auto-análisis, quejas; mas para que la confesión nos importe y nos alumbre, es preciso que salga de las entrañas calientes; que no sea fabricada; y son fabricados esos individualismos de alcohol y morfina, esos empeños de

declararse poeta macabro ó novelista estrambótico, cuando quizás se ha nacido para ganarse el epitafio del mejor de los hijos, esposos y padres.

Atreviéndome á intercalar en la exposición de las doctrinas de Brunetière una opinión propia, diré que esta cuestión de la literatura personal é individual se basa en un equívoco, no sé si percibido por Brunetière. Para mí no cabe duda: toda obra maestra de arte, encierre ó no confesiones y autoanálisis, es personal é individual, en el sentido de que destaca y afirma al individuo sobre la colectividad, y retrata al individuo, y por el estudio del individuo se engrandece. Sea ó no problemática la existencia de Shakespeare (Brunetière pregunta ¿es el individuo lo que me importa en Shakespeare? no; pues hasta se discute su existencia), identifiquenle ó no con Bacón—su literatura siempre resultará una literatura de *individuos* y *bisexual* (Otelo, Lady Macbeth, etc.). Este individualismo se ha calificado de «creación de caracteres»: y de hecho, el autor que no ha suscitado individuos, no ha suscitado sino abstracciones. Aun en los poemas épicos, que representan á una raza—el *Mahabarata*, la *Iliada*—surge la vida individual, los héroes como Aquiles, Héctor, Yudistira. En la *Divina Comedia* son individuos los que nos importan: Francesca y Paolo, Ugolino. Nunca conseguirá el mejor artista interesarnos con *el hombre*, sino con *hombres* diversos—ó *mujeres*, parece ocioso advertirlo—mejor cuanto más individualizados.

Al sentar esta afirmación, naturalmente se deduce que no repruebo, por ejemplo, á Baudelaire, si efectivamente se ha creado una individualidad artificial dentro del arte, siempre que su individualidad, natural ó no, lleve ese sello de vida profunda y nueva que interesa y abre perspectivas sobre las inmensidades del espacio psicológico.—Que Baudelaire fuese un caso de obsesión y posesión; que sólo escribiese bien cuando estaba histérico; que viviese como un burgués, nos es indiferente; lo cierto es que, de un modo ó de otro, Baudelaire dió al arte extrañas formas, «nuevos estremecimientos»; que no hizo «lo mismo» que otros habían hecho antes, aun cuando incluyamos en la lista de antecesores á Edgardo Poe, á Goya y á Valdés Leal.

En suma, fué Brunetière un crítico en la rigurosa y estricta acepción de la palabra: tuvo un *criterio* y lo aplicó; maestro severo de la línea, que evitó auxiliarse con el colorido; conciencia despierta y activa, luchador que busca al enemigo y deja huella por donde va peleando, se le discutirá, pero no se le olvidará, puesto que, según el principio que él mismo estableció, la omisión de su nombre descabalaría la *serie* de los grandes críticos de su patria.

De los impugnadores violentos de la escuela, dejando á un lado la infinita grey, nombraremos ahora á uno solo, tomándole por tipo: Barbey d'Aurevilly.

El gran mosquetero no deja títere con cabeza. No es, sin embargo, tan riguroso con unos

como con otros; su olfato de lebrél fino le indica cuáles de los maestros de la nueva escuela están más dentro de la fórmula, y á esos es á quienes azota su látigo con verdadera furia. Con los Goncourt—á pesar de la cuchillada por la espalda asestada al catolicismo en *Madama Gervaisais*—es más indulgente; al menos, los Goncourt no son ni burgueses ni populacheros; su pluma es distinguida y sabia; su actitud, elegante; no están hasta el cuello en el demócratismo literario; aunque ambos, ó Edmundo solo, sean responsables de haber cultivado el género *canalla*—calificativo del propio Goncourt—en *Germinia Lacerteux*, en *La moza Elisa*. Ve Barbey en los Goncourt, con exactitud, que no estaban en su elemento cuando se encanallaban; y por ellos mismos sabemos que parían con dolor esas novelas de «bajos fondos». Censura acremente Barbey la prolija descripción, «enfermedad de la piel de los realistas», la descripción, que se cree científica y es pueril, la descripción de cosas exclusivamente físicas, suprimiendo los matices y transparencias intelectuales y morales... «Yo llamo á esto materialismo—grita el autor de *La embrujada*—y del más limitado y estúpido. Del que siempre asoma en las literaturas decadentes... Hemos llegado á escupir nuestra alma, como los pulmoníacos, antes de morir, expectoran sus propios pulmones. Pintad, iluminad cuanto os plazca; se pinta de colorines un cadáver, pero un cadáver pintado no es más que una momia». No hay quien mejor torneé la invectiva que

Barbey; su ojeada descubre al punto el lado flaco, la ridiculez, la grieta. Su estilo, más que exagerado, es relevado, es como de bulto, y no cede á veces, en crudeza sobreentendida, al de ninguno de los naturalistas que ataca. De cuándo en cuando, un párrafo admirable, descriptivo (como el de los *clowns*, en la crítica de los *Hermanos Zemganno*), brilla con luz propia.

La relativa benignidad de Barbey con los Goncourt, la simpatía que revela hacia Daudet, se convierten en ardiente y sañudo despellejamiento, al tratarse de Flaubert y de Zola. No cabe nada más duro, ni más injusto y cerrado. De Flaubert, sólo reconoce *Madama Bovary*, y eso con restricciones múltiples. De Zola, no reconoce nada. He aquí el retrato, mejor dicho, la caricatura de Flaubert:

«Es el espíritu más seco de todos los secos, una inteligencia superficial, que ni tiene sentimientos, ni pasión, ni entusiasmo, ni ideal, ni puntos de vista, ni reflexión, ni profundidad; es un aserrador de la literatura; su talento es casi físico, como el del que ilumina mapas...»

«Es un materialista de la forma, como no lo ha sido nadie... No es ni inventor, ni observador... *Salambó* es una peluca cartaginesa... El error del vil realismo, en que Flaubert cae, es creer que el arte tiene por objeto la exactitud en la reproducción, cuando el arte no tiene más fin que la Belleza...»

Sólo en un respecto tuvo razón Barbey al hablar de Flaubert: cuando observó la escasez de su producción y la decadencia visible de sus

últimas obras. Pero la causa era sobrado conocida, ó debía serlo. La epilepsia iba apoderándose del cerebro, amenguando sus fuerzas creadoras, causando la angustia de la producción lenta, laboriosísima. Barbey no parece que ha sospechado este proceso morboso. Y sin vacilar, después de *La educación sentimental*, puso al autor de *Madama Bovary* este sangriento epitafio (aplicable, más que á él, á Feydeau): «¡Aquí yace quien supo hacer *un* libro, pero que no pudo hacer *dos!*»

Contra Zola, no hay vilipendio que falte en pluma tan cruel como era la de Barbey, excesivo en el vejamen como en el elogio. Los dicterios llueven como hojas de árbol en otoño. Salchichero, cerdoso, escritor que piensa hacer arte rellenando morcillas, alcantarillero, autor trágico en lo inmundo, pintamonas (*rapin*) rabioso, pintor de quesos, fascinado por lo repugnante, vientre cerebral... Pudiera ser la lista mucho más larga. Barbey ve en Zola al representante del materialismo democrático en las letras, y condena todo: las obras, el autor, el sistema, sin las atenuaciones y las concesiones que se encuentran á cada paso en Brunetière.

Esta furia de protesta no suele proceder de un juicio crítico, en el cual siempre se imponen ciertas transigencias, el reconocimiento de algún valer, entre los defectos y errores censurados. Nace la reprobación absoluta de algo que está más adentro que la razón: del instinto, de las repulsiones fundamentales. Era un ins-

tintivo Barbey. Por naturaleza, detestaba lo grosero, lo bajo, lo plebeyo, y lo encontraba encarnado en Zola y su escuela militante. En tal sentido, no hay crítica más sincera que la de Barbey, pero tampoco la hay más impresionista.

