

terminar los fenómenos naturales, individuales y sociales, de los cuales la metafísica no había dado, hasta la fecha, más que explicaciones irracionales y sobrenaturales.

DE LA NOVELA

El sentido de lo real.

El mejor elogio que en otro tiempo se podía hacer de un novelista era decir: «Tiene imaginación.» Hoy día este elogio puede casi considerarse como una censura. Es que todas las condiciones de la novela han cambiado. La imaginación no es ya la mejor cualidad del novelista.

Alejandro Dumas y Eugenio Sué tenían imaginación. En *Nuestra Señora de París*, Víctor Hugo ha inventado los personajes y ha hecho una fábula de gran interés; en *Mauprat*, Jorge Sand ha sabido apasionar á toda una generación con los amores imaginarios de sus héroes. Nadie, sin embargo, menciona la imaginación al tratar de Balzac y Sthendal. Se

ha hablado de sus poderosas facultades de observación y de análisis; se les considera grandes porque han pintado su época, no por haber inventado cuentos. Ellos son los que han producido la evolución, y, á partir de sus obras, la imaginación no es tenida en cuenta en la novela. Ved á nuestros grandes novelistas contemporáneos Gustavo Flaubert, Edmundo y Julio de Goncourt, Alfonso Daudet: su talento no se mide por lo que imaginan, sino por la naturaleza, que palpita intensamente en todas sus obras.

Insisto sobre el descrédito en que ha caído la imaginación, porque en él veo la característica de la novela moderna. Mientras la novela ha sido un entretenimiento del espíritu, una distracción, á la cual sólo se pedía la gracia y la ligereza, se comprende que se reputara como gran cualidad el tener una imaginación abundante. Hasta cuando llegó el tiempo de la novela histórica ó la novela de tesis, la imaginación reinaba todavía omnipotente para evocar los tiempos pasados ó para dar á los personajes históricos el carácter que el autor deseaba. Con la novela naturalista, la novela de observación y análisis, las condicio-

nes cambian bruscamente. El novelista sigue todavía inventando: inventa un plan, un drama; pero es únicamente una fracción de drama, la primera historia que se le ocurre, y que encuentra siempre en la vida diaria. Por otra parte, en el desarrollo de la obra esto no tiene más que una importancia subalterna.

Los hechos no son en aquélla sino el desarrollo lógico de los personajes. La gran labor consiste en presentar seres vivientes que desempeñan ante los lectores la comedia humana con la mayor naturalidad posible. Todos los esfuerzos del escritor tienden á ocultar lo imaginario bajo lo real.

Constituiría un curioso estudio el examinar cómo trabajan nuestros grandes escritores contemporáneos. Sus obras son la ampliación de extensas notas, tomadas con minuciosidad anteriormente. Cuando han estudiado escrupulosamente el terreno sobre el cual deben caminar; cuando se han informado en todas las fuentes; cuando han reunido todos los documentos necesarios, entonces es cuando se deciden á escribir. El plan de la obra se desprende de los mismos documentos, porque los hechos están encadenados lógicamente; una

CAPITULO
BIBLIOTECA

simetría se establece: la historia se compone de todas las observaciones recogidas, de todas las notas tomadas, una tras otra, por el encadenamiento mismo de la vida de los personajes, y el desenlace no es más que una consecuencia natural y forzosa. Se ve en este trabajo que la imaginación ocupa un lugar secundario. Estamos muy lejos, por ejemplo, de Jorge Sand, de quien se dice que se sentaba delante de un cuaderno de papel blanco y que, partiendo de una idea primordial, escribía sin detenerse, entregándose por completo á su imaginación, que le suministraba tantas páginas cuantas le eran necesarias para formar un volumen.

Uno de nuestros escritores naturalistas quiere hacer una novela sobre el mundo de los teatros, ese mundo especial de bastidores. Parte de esta idea general sin tener todavía ni un hecho, ni un personaje. Su primer cuidado será el de recoger en sus notas todo lo referente al mundo que pretende pintar. Ha conocido á tal actor, ha asistido á tal escena. He aquí, pues, los mejores documentos, los que más se han encarnado en su imaginación. Después entrará en campaña; hará hablar á

los hombres mejor informados en la materia, coleccionará las palabras, las historias, los retratos. Esto no basta; estudiará después los documentos escritos, leyendo todo aquello que puede serle útil. Visitará, en fin, los lugares, vivirá algunos días en un teatro para conocer todos los rincones, pasará algunas veladas en el camarín de una actriz y se impregnará del medio ambiente. Y una vez completados los documentos, su novela, como antes he dicho, quedará planeada por sí sola. El novelista no hará otra cosa que reunir lógicamente los hechos. De todo lo examinado, se engendrará el drama, la historia que necesita para formar el esqueleto de sus capítulos. El interés no estará ya en la originalidad de esa historia, antes al contrario, cuanto más vulgar y común sea ésta, resultará más típica. Hacer mover á personajes reales en un medio también real, dar al lector un retazo de la vida humana: en esto estriba toda novela naturalista.

Puesto que no es ya la imaginación la cualidad dominante del novelista, ¿cuál será la llamada á reemplazarla? Es siempre necesaria una cualidad saliente. Hoy lo es el sentido

de lo real. A este punto es al que yo quería llegar.

El sentido de lo real consiste en sentir la naturaleza y expresarla tal cual es. Parece obra sencilla el poseer esta facultad, porque todo el mundo tiene dos ojos para ver. Nada más difícil, sin embargo. Esto lo saben bien los pintores. Poned á algunos de ellos ante la naturaleza y la apreciarán del modo más extraño que puede imaginarse. Cada cual la verá bajo un color dominante; uno la tratará por el amarillo, otro por el violeta, un tercero por el verde. El mismo fenómeno se producirá con relación á las formas; uno redondea los objetos, otro multiplica los ángulos; cada uno tiene su manera particular de ver, y hasta hay ojos que no ven absolutamente nada, que experimentan sin duda alguna lesión ó que el nervio que los pone en relación con el cerebro sufre una parálisis que no ha sido aún determinada por la ciencia. Lo único positivo es que por más que se esfuercen en contemplar la vida que se agita en torno suyo, jamás sabrán reproducir exactamente una de sus escenas.

No quiero citar á ningún novelista viviente,

lo cual hace bastante difícil mi demostración, porque los ejemplos contribuirían á ilustrar grandemente la cuestión; pero el que más y el que menos puede notar que ciertos novelistas continúan siendo provincianos aun después de haber vivido veinte años en París. Sobresalen en las descripciones de su comarca, y cuando abordan una escena parisiense, se embarrancan y no consiguen producir una impresión exacta de una atmósfera en la cual, sin embargo, se mueven desde hace bastantes años. He aquí el primer caso, una carencia parcial del sentido de la realidad. Indudablemente las impresiones de la infancia han sido más vivas; la pupila ha retenido los cuadros que la hirieron en un principio; pero luego se declaró la parálisis, y por más que los ojos se empeñen en mirar á París, no le ven ni le verán jamás.

El caso más frecuente es, sin embargo, el de la parálisis completa. ¡Cuántos novelistas creen ver la naturaleza y no la examinan sino á través de innumerables deformaciones! Generalmente están dotados de una completa buena fe y se persuaden de que han hecho un verdadero cuadro y de que su obra es definitiva y com-

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

pleta. Así se deja notar en el convencimiento con que han acumulado los errores de colorido y de forma. Aquella naturaleza es una monstruosidad que han achicado ó agrandado, queriendo perfeccionar así el cuadro. A pesar de sus esfuerzos, todo se deslíe en tintas falsas, todo aparece chillón y confuso. Podrán acaso escribir poemas épicos, pero nunca engendrarán una obra verdadera, porque la lesión de sus ojos se lo impide, porque cuando se carece del sentido de lo real no hay posibilidad de adquirirle.

Conozco narradores que encantan, escritores de imaginación apreciabilísimos, poetas en prosa cuyos libros me gustan extraordinariamente. Ninguno de ellos se dedica á escribir novelas y se manifiestan primorosos fuera de los límites de lo verdadero. El sentido de lo real no se hace absolutamente necesario sino cuando se refiere á las pinturas de la vida; entonces, dentro de las ideas que hoy nos dominan, nada puede reemplazarle, ni un estilo laboriosamente apasionado, ni el vigor de los toques, ni las más meritorias tentativas. Si queréis pintar la vida, vedla ante todo tal como es y dad de ella una impresión exacta;

si esta es extravagante, si los cuadros carecen de aplomo, si la obra tiende á la caricatura, bien sea épica ó simplemente vulgar, será una obra que nace muerta y condenada á rápido olvido. No se apoya sólidamente en la verdad, y, por consiguiente, no tiene ninguna razón de ser.

Yo creo que el sentido de lo real es muy fácil de comprobar en un escritor, y por lo que á mí hace, es la piedra de toque que decide de todos mis juicios. Cuando leo una novela, la condeno si el autor me parece destituido del sentido de lo real. La verdad tiene un sonido especial que no puede engañar nunca; y las frases, los renglones, las páginas, el libro todo deben sonar á verdad. Se dirá que para juzgar así se necesita gran delicadeza de oído, pero yo digo que sólo se necesita un oído exacto; y el mismo público que no puede alardear de una extrema delicadeza de sentido, comprende, sin embargo, perfectamente las obras que reflejan la verdad, se aficiona poco á poco á ellas, al paso que se aleja de las otras, de las obras falsas, en que sólo oye las vibraciones del error.

Así como se decía en otro tiempo de un no-

CAPÍTULO V
 LA VERDAD

velista: «tiene imaginación», pretendo yo que hoy se diga: «tiene el sentido de lo real». El elogio será mayor y más justo, porque es todavía menos común el don de ver que el de crear.

Para hacerme comprender mejor, vuelvo a Balzac y Stendhal. Los dos son nuestros maestros, pero confieso que no acepto todas sus obras con la fe de un creyente que se inclina sin examen; sólo les encuentro verdaderamente grandes y superiores en los pasajes donde han hecho gala del sentido de lo real.

No conozco nada más sorprendente en *La Rouge et le Noir*, que el análisis de los amores de Julián y Mad. de Renal. Hay que tener en cuenta la época en que fué escrita la novela, en pleno romanticismo, cuando los héroes se amaban con el lirismo más exajerado; y he aquí un hombre y una mujer que se aman, ni más ni menos que todo el mundo, tontamente, con toda su alma, y sometidos a las caídas y las contrariedades de la realidad. Es una pintura soberbia, y yo cambiaría por estas páginas todas aquellas en que Stendhal amplifica el carácter de Julián y se abisma en los dobles fondos diplomáticos que eran

su delicia. Hoy se nos aparece verdaderamente grande tan sólo porque en siete ú ocho escenas se ha atrevido á expresar la nota real, la vida en lo que tiene de más verdadera.

Lo mismo digo de Balzac, soñador despierto, que sueña y crea á veces figuras curiosas, pero que nunca llegan á ser grandes en la novela. Confieso que no siento admiración hacia el autor de *La Mujer de treinta años*, hacia el inventor del tipo de Vautrin en la tercera parte de las *Ilusiones perdidas* y en *Esplendor y miseria de los cortesanos*; esto es lo que yo llamo la fantasmagoría de Balzac. No me gusta tampoco su gran mundo, invención suya de piés á cabeza, y que hace sonreír, esceptuando algunos tipos magníficos adivinados por su genio. En una palabra, la imaginación de Balzac, aquella imaginación desbordada que se lanzaba en todas las exageraciones y que quería crear el mundo de nuevo, con arreglo á planes extraordinarios, aquella imaginación me irrita más que me atrae. Si el novelista no hubiera tenido otra cualidad más que ésta, hoy sería únicamente considerado como un caso patológico y una curiosidad en nuestra literatura.

Pero dichosamente, Balzac tenía además el sentido de lo real, y un sentido el más amplio y desarrollado que se haya conocido jamás. Así lo atestiguan sus obras maestras, aquella maravillosa *Prima Belts*, donde el Barón Hulot es un coloso de verdad; aquella *Eugenia Grandet*, que abarca toda la vida de provincia en una fecha determinada de nuestra historia. Habrá que citar además *Papá Goriot*, la *Rabouilleuse*, el *Primo Pons* y tantas otras obras que han salido vivas de las entrañas de nuestra sociedad. En eso consiste la gloria inmortal de Balzac. El ha fundado la novela contemporánea, porque ha sido uno de los primeros que ha aplicado el sentido de lo real, que le ha permitido evocar á todo un mundo. Sin embargo, no todo consiste en ver, es preciso expresar. He aquí por qué, después del sentido de lo real, viene la personalidad del escritor. Un gran novelista debe tener el sentido de lo real y la expresión personal.

La expresión personal.

Conozco novelistas que escriben correctamente y á quienes se ha adjudicado á la larga una buena fama literaria. Son sumamente laboriosos; abarcan todos los géneros con igual facilidad; despréndense las frases por sí solas de su pluma, y se imponen la tarea de dejar escritas quinientas ó seiscientas líneas cada mañana antes del almuerzo. Y lo repito: su trabajo es discreto; la gramática no sale estropeada de sus manos; el estilo es bueno; el colorido aparece de cuando en cuando en páginas que hacen decir al público con cierto respeto: «Está muy bien escrito». En una palabra, los tales novelistas tienen toda la apariencia de un verdadero talento.

La desgracia es que no tienen expresión personal, lo cual es ya bastante para reducirles á la condición de medianías. Ya pueden amontonar volúmenes sobre volúmenes, usar y abusar de su pasmosa fecundidad; jamás se desprenderá de sus libros otro aroma que el olor empalagoso de las obras que nacen muertas. Cuanto más produzcan, más moho se acu-

mulará sobre el montón. Su corrección gramatical, la pureza de su prosa, el barniz de su estilo, podrán deslumbrar por más ó menos tiempo á cierta clase de público; pero todo ello no bastará para dar vida á sus obras, ni será, finalmente, de ningún peso en el juicio que los lectores formen de ellas; carecen de expresión personal, y son condenadas con tanta más razón cuanto que casi siempre carecen del sentido de lo real, lo cual agrava más y más el caso.

Estos novelistas toman el estilo que flota en los aires, se apoderan de las frases que vuelan en torno suyo; pero jamás son las frases producto de su personalidad, sino que las escriben como si alguno se las dictase á su espalda; y sin duda por eso mismo no tienen que hacer otra cosa que abrir el grifo de su producción. No quiero decir con esto que plagien á éste ó aquél, que roben páginas ya hechas á sus colegas; por el contrario, son tan fluidos y tan superficiales, que no se encuentra en ellos ninguna expresión fuerte, ni aun siquiera la de algún ilustre maestro. Lo que hay es que, sin copiar, tienen en lugar de un cerebro creador, un inmenso almacén de frases conoci-

das, de locuciones corrientes, una especie de mediocridad del estilo usual. El almacén es inagotable, y pueden tomar de él á paletadas elementos bastantes para llenar el papel. ¡Allá va, y allá va más todavía! Siempre, siempre paletadas de las mismas materias frías y terrosas, que llenan las columnas de los periódicos y las páginas de los libros.

Ved, por el contrario, un novelista que tiene expresión personal, á M. Alfonso Daudet, por ejemplo; y cito este escritor porque es uno de aquellos cuyas obras viven más. M. Alfonso Daudet asiste á un espectáculo, á una escena cualquiera, y como posee el sentido de lo real, conserva la impresión de aquella escena de una manera sumamente intensa. Pueden pasar los años, pero el cerebro mantiene la imagen, y el tiempo no hace con frecuencia más que fortalecerla, hasta que ésta concluye por convertirse en un verdadero asedio, obligando al escritor á comunicar, á trasladar al papel lo que ha visto y retenido. Entonces se verifica un verdadero fenómeno: la creación de una obra original.

Es, ante todo, una evocación. M. Alfonso Daudet recuerda lo que ha visto, y vuelve á

ver los personajes con su fisonomía, los horizontes con sus líneas. Tiene necesidad de expresar todo esto, y desde aquel momento desempeña el papel de los personajes, se coloca en sus puntos de vista, confunde su propia personalidad con la personalidad de los seres y hasta de las cosas que se propone pintar, y acaba por identificarse con su obra. En esta unión íntima, la realidad de la escena y la personalidad del novelista vienen á ser ya una misma cosa. ¿Cuáles son los detalles absolutamente verdaderos y cuáles los inventados? He aquí lo que sería muy difícil de precisar. Lo que hay de cierto es que la realidad ha sido el punto de partida y la fuerza de impulsión que ha movido enérgicamente al novelista; ha continuado después la realidad, y ha desenvuelto la escena en el mismo sentido, infundiéndola una vida especial y que es propia y exclusivamente suya, de Alfonso Daudet.

Ahí está todo el mecanismo de la originalidad, en esa expresión personal del mundo real que nos envuelve. El atractivo de M. Alfonso Daudet, ese atractivo poderoso que tan alto puesto le ha conquistado en nuestra literatura contemporánea, es producto del saber

original que sabe dar á la más insignificante frase. No puede relatar un hecho ó exhibir un personaje sin identificarse por completo con ellos, ora por la vivacidad de su ironía, ora por la suavidad de su ternura. Una página suya se puede reconocer entre otras ciento, porque sus páginas tienen una vida propia. Es uno de esos narradores meridionales que representan lo que dicen, acompañándose con la mímica y la voz. Todo se anima bajo sus manos abiertas, todo adquiere colorido, timbre y aroma; lloran y ríen con sus héroes, les tutean y los presentan con tal aspecto de realidad, que parece vérselos mientras hablan.

¿Cómo no han de emocionar al público esta clase de libros? Parece que están vivos; abridles y los sentiréis palpar en vuestras manos. Es el mundo real; y más que esto todavía, es el mundo real habitado por un escritor de una originalidad exquisita é intensa á la vez. Podrá elegir un asunto más ó menos feliz, tratarle de una manera más ó menos completa, pero el trabajo será siempre precioso, porque será único, porque él solo puede darle esa forma, ese acento, esa existencia. El libro es suyo, y esto basta. Podrá clasificarse algún día, mas

no por eso deja de ser un libro excepcional, una verdadera creación que apasionará más ó menos, será más ó menos apreciado, pero nadie permanecerá ante él indiferente. Ya no se trata de gramática ni de retórica, y no se tiene ya únicamente ante los ojos un cuaderno de papel impreso, sino que hay allí un hombre, un hombre cuyo corazón y cuyo cerebro se oyen latir en cada palabra. Es fuerza entregarse á él, porque se constituye en árbitro de las emociones del lector, porque entraña la fuerza de la realidad y la omnipotencia de la expresión personal.

Considerad ahora la impotencia radical de los novelistas de quienes he hablado más arriba. Jamás conquistarán lectores, porque no sienten ni pintan de una manera original. En vano se buscaría en sus obras una impresión nueva expresada en un giro de frase inventado. Cuando blasonan de estilistas, cuando recogen aquí ó allá frases felices, estas mismas frases tan animadas en cualquiera otro, en ellos resultan glaciales, porque no hay tras ellas un hombre que ha sentido verdaderamente, sino un derrochador de prosa que abre los grifos de su producción. Y en vano se esfuerza-

rán, querrán escribir bien, creyendo que se hace un buen libro como se hace un bonito par de botas, con más ó menos esmero; jamás producirán una obra animada. El sentido de lo real y la expresión personal no pueden reemplazarse con nada, y cuando no se poseen estas cualidades, tanto monta ponerse á vender fósforos como meterse á escribir novelas.

He citado á M. Alfonso Daudet porque me ofrecía un ejemplo palpitante; pero hubiera podido desiguar á otros novelistas que están muy lejos de tener su talento. La expresión personal no se encierra necesariamente en una fórmula perfecta; se puede escribir mal, incorrectamente, con desorden, con tal que haya verdadera originalidad en la expresión. Lo peor de todo, á mi juicio, es, por el contrario, ese estilo correcto, fluido, fácil, ese diluvio de lugares comunes, de imágenes conocidas, que hacen exclamar á la mayoría del público: «Está bien escrito». No; está mal escrito, puesto que no tiene una vida particular, un sabor original, aunque sea á expensas de la corrección y de las exigencias del idioma.

El mayor ejemplo de la expresión personal en nuestra literatura es el de Saint-Simon. He

ahí un escritor que ha escrito con su sangre y su bilis, y que ha dejado inolvidables páginas de intensidad y de vida. Y hago mal en llamarle escritor; era algo más que esto, y no parece haberse cuidado de escribir, y llegó de pronto al más alto estilo, á la creación de una lengua, á la expresión viviente. En nuestros autores más ilustres se aspira la retórica, el apresto de la frase, y parece que se desprende de las páginas el olor á la tinta; pero en aquél no hay nada de esto; la frase no es sino una palpitación de la vida; la pasión ha secado la tinta, la obra es un grito humano, el largo monólogo de un hombre que todo lo domina. Esto se aparta mucho de nuestra manera romántica de entender una obra en la que agotamos todos los esfuerzos artísticos.

Lo mismo digo de Sthendal, quien decía con afectación que para tomar el tono leía todas las mañanas algunas páginas del Código civil antes de ponerse á trabajar. Hay que ver en esto una simple bravata arrojada á la escuela romántica. Sthendal quería decir que para él el estilo no era otra cosa que la traducción más clara y exacta posible de la idea, lo cual no impide que haya tenido la expresión personal

en el más alto grado. Su sequedad, su breve frase tan incisiva y tan penetrante, viene á ser en sus manos un maravilloso instrumento de análisis. Tenía el estilo de su talento; estilo tan original, dentro de su incorrección y de su aparente apatía, que ha resultado típico. No es ya la tumultuosa corriente de Saint-Simon, arrollando maravillas y ruinas en su soberbia violencia, sino á manera de un lago helado en la superficie, tal vez hirviendo en sus profundidades, y que refleja con inexorable exactitud todo cuanto se encuentra en sus orillas.

Balzac ha sido, como Sthendal, acusado de escribir mal, y sin embargo, ha dejado en los *Contes drôlatiques* páginas que son joyas de cincel; no conozco nada tan preciosamente inventado, en cuanto á la forma, ni ejecutado con más delicadeza. Pero se le censuran los pesados principios de sus novelas, las descripciones demasiado macizas, y sobre todo, el mal gusto de ciertas exageraciones en la pintura de sus personajes. Cierto es que tiene una mano desmesurada y que algunas veces aplasta; por lo mismo es preciso juzgarle en el conjunto colosal de su obra, y entonces se ve en él al luchador heróico que se ha batido con todo,

hasta con el estilo, y que ha salido cien veces victorioso del combate. El estilo es siempre suyo; le amasa, le refunde, le rehace por completo en cada una de sus novelas. Busca incessantemente la forma, y se le descubre en las menores líneas; allí está, y mientras se oye el ruido de la fragua, él golpea con todas sus fuerzas en la frase hasta que deja en ella su marca, marca que conservará eternamente.

No he tenido más intención al presentar algunos ejemplos, que explicar mejor lo que entiendo por expresión personal. En nuestra época será un gran novelista el que tenga el sentido de lo real y exprese con originalidad la naturaleza, infundiéndola su propia vida.

La fórmula crítica aplicada á la novela.

No ha mucho, leía yo un artículo biográfico, en el cual se trataba con cierto desdén á un novelista, acusándole de crítico. Se deprimían sus novelas y se aceptaban sus estudios literarios, sin tener en cuenta que las facultades del crítico tienden hoy á confundirse con las del novelista. He aquí un asunto que vale la pena de ser estudiado.

Sabido es lo que en nuestros días ha venido á ser la crítica. Sin hacer la historia completa de las transformaciones que ha sufrido desde el último siglo acá — historia que sería de las más instructivas y que condensaría el movimiento general de las inteligencias— bastará citar los nombres de Sainte-Beuve y de M. Taine para determinar la inmensa distancia que nos separa de los juicios de La Harpe y aun de los comentarios de Voltaire.

Sainte-Beuve fué uno de los primeros que comprendieron la necesidad de explicar la obra estudiando al hombre. Colocó al escritor

en su medio, en su atmósfera; estudió su familia, su género de vida y sus inclinaciones; consideró, en una palabra, una página escrita como el producto de toda clase de elementos que era preciso conocer si se quería formular un juicio exacto, completo y definitivo. De aquí los profundos estudios que escribió con una ductilidad de investigación maravillosa, con un sentido delicadísimo de los infinitos matices y de las complejas contradicciones del hombre. No podían considerarse, ni de cien leguas, como críticos aquellos juicios que se formulaban, cual pudiera hacerlo un pedagogo, con sujeción á las reglas de la escuela, haciendo completa abstracción del hombre al juzgar al escritor, aplicando á todas las obras la misma medida común y considerándolas simplemente con el criterio del gramático y el retórico.

M. Taine vino, á su vez, á hacer de la crítica una ciencia y á reducir á leyes el método que Sainte-Beuve empleaba, como crítico hábil, en cierto modo. Esto vino á dar una especie de rigidez y dureza al nuevo instrumento de crítica, pero le comunicó, en cambio, un poder indiscutible.

No necesito recordar los admirables trabajos de M. Taine; harto conocida es su teoría de los medios y de las circunstancias históricas aplicada al movimiento literario de las naciones. M. Taine es, al presente, el jefe de nuestra crítica, y es de sentir que se encastille en la historia y en la filosofía, en vez de mezclarse en nuestra vida militante y de dirigir la opinión, como Sainte-Beuve, juzgando á los pequeños y á los grandes de nuestra literatura.

Me proponía simplemente llegar á demostrar cómo procede la crítica moderna. Quiere M. Taine, por ejemplo, escribir el hermoso estudio que ha hecho sobre Balzac. Pues bien, comienza por reunir todos los documentos imaginables, los libros y artículos que se han publicado acerca del novelista; interroga á las personas que le han conocido y á cuantos pueden suministrar sobre él detalles exactos. Todavía no es esto bastante, sino que se preocupa de los sitios en que vivió, visita la localidad donde se verificó su nacimiento, las casas que habitó, los horizontes que tuvo ante su vista. Todo es escudriñado y rebuscado por el crítico, los ascendientes, los amigos, hasta que llega,

por decirlo así, á poseer á Balzac completamente, en sus más íntimos repliegues, como el anatómico posee el cuerpo que acaba de disecar. Desde aquel momento ya puede leer la obra; el productor le da y le explica el producto.

Leed el estudio de M. Taine, y comprendéis el funcionamiento de su método. La obra está en el hombre. Balzac, acosado por sus acreedores, acumulando proyectos extraordinarios, pasando noches de insomnio para recoger sus pagarés, siempre en ebullición de cerebro, llega á la *Comedia humana*. No examino aquí el sistema; le expongo únicamente, y digo que en él está la actual crítica, con más ó menos convencionalismo. De hoy más no se separará ya el hombre de su obra, sino que se estudiará al primero para comprender la segunda.

Pues bien: nuestros novelistas naturalistas no emplean, por su parte, otro método. Cuando M. Taine estudia á Balzac, hace exactamente lo mismo que hace Balzac cuando estudia, por ejemplo, al padre Grandet. El crítico opera sobre un escritor para conocer sus obras, como opera el novelista sobre un per-

sonaje para conocer sus actos. De una y otra parte se advierten el mismo interés, la misma preocupación de los medios y de las circunstancias. Recordad á Balzac precisando exactamente la calle y la casa donde vive Grandet, analizando los seres vivientes que le rodean, recogiendo los mil menudos hechos que han contribuido á formar el carácter y las costumbres de ese avaro. ¿No veis en ello la aplicación amplia y completa de la teoría del medio y de las circunstancias? Lo repito: la labor es idéntica.

Se objetará que M. Taine camina por el terreno de lo verdadero y que sólo acepta los hechos probados, los que realmente han ocurrido, al paso que Balzac tiene la libertad de inventar, y emplea efectivamente, esa facultad; pero no podrá menos de reconocerse que Balzac funda su novela sobre una verdad primordial. Los medios que describe son exactos y los personajes que exhibe fijan su planta en el suelo. En tales condiciones, ya importa poco el trabajo que ha de venir detrás, puesto que el método de construcción empleado por el novelista es idéntico al del crítico. El novelista parte de la realidad del medio y de la

verdad del *documento humano*; si después desarrolla su asunto en determinado sentido, no será á expensas de la imaginación, como los narradores de cuentos, sino de la deducción, al modo de los sabios.

Téngase además en cuenta que yo no he pretendido que los resultados sean completamente semejantes en el estudio de un escritor y en el de un personaje; respecto del primero, es indudable que se toca de más cerca lo real, dejando, sin embargo, ancho campo á la intuición; pero insisto en que el método es el mismo.

Más aún: se nota en esto un doble efecto de la evolución naturalista del siglo. A poco que se ahonde, se llegará al mismo terreno filosófico, á la investigación positivista. Con efecto, hoy ni el crítico ni el novelista deducen; se contentan con exponer. He aquí lo que han visto; he aquí cómo tal autor ha debido producir tal obra; he aquí cómo tal personaje ha debido llegar á tal situación ó á tal acto. De una y otra parte se enseña la máquina humana funcionando, ni más ni menos.

Cierto es que de la comparación de los hechos se acaba por formular leyes; pero será

más prudente y discreto el que más parsimonia pusiera en establecer esas leyes. Por haberse apresurado á ello algún tanto, el mismo M. Taine ha podido ser acusado de sistemático. Tenemos que limitarnos, hoy por hoy, á coleccionar y clasificar los documentos, especialmente en la novela; y en verdad no deja de ser árdua tarea la de investigar y decir lo que hay, dejando á la ciencia, propiamente dicha, la misión de formular leyes, porque, tanto novelistas como críticos, no hacemos hasta ahora más que levantar actas.

Para resumir, el novelista y el crítico parten hoy del mismo punto: el medio exacto y el documento humano tomados del natural, y emplean después el mismo método para llegar al movimiento y explicación, el uno de la obra escrita de un hombre, el otro de los actos de un personaje, considerando esta obra y estos actos como productos de la máquina humana sometida á determinadas influencias. Es, pues, evidente que un novelista naturalista es un excelente crítico. No tiene que hacer otra cosa que aplicar al estudio de un escritor cualquiera el instrumento de observación y análisis de que se ha servido para estudiar los personajes.

jes que ha tomado del natural. Es un error creer que se le rebaja como novelista cuando se dice con ligereza hablando de él: «No es más que un crítico».

Este y otros errores arrancan de la falsa idea que se sigue teniendo de la novela. Desde luego, es lastimoso que no hayamos podido sustituir esta palabra «novela», que ya nada significa aplicada á nuestras obras naturalistas. Tal palabra implica cierta idea de cuento, de moraleja, de fantasía, que contrasta singularmente en las actas que redactamos. Ya, desde quince ó veinte años atrás, se conocía la creciente impropiedad de la palabra, y hubo un momento en que llegó á intentarse escribir en las portadas la voz «estudio», pero resultaba demasiado vaga; se censuró, á pesar de todo, la palabra «novela», y hoy sería preciso un feliz hallazgo filológico para reemplazarla. Por otra parte, esta clase de cambios deben operarse é imponerse por sí mismos.

Por lo que á mí hace, no me molestaría el vocablo, si se quisiera admitir, de conservarlo, que la idea que representa se ha modificado completamente. Podríamos encontrar en nuestra lengua cien ejemplos de voces que en otro

tiempo expresaban ideas radicalmente contrarias á las que hoy representan. Nuestra novela cabalresca, nuestra novela de aventuras, nuestra novela romántica é idealista, han venido á ser una verdadera crítica de las costumbres, pasiones y actos del héroe presentado en escena, estudiado en su propio ser y en las influencias que el medio y las circunstancias han ejercido sobre él. Como he escrito, con notable escándalo de mis colegas, la imaginación no desempeña en tales obras un papel dominante, sino que viene á ser deducción é intuición; opera sobre los hechos probables que no han podido ser directamente observados, y sobre las posibles consecuencias de los hechos que se trata de establecer lógicamente con arreglo al método. Esa novela es una verdadera página de crítica que pone al novelista, ante un personaje del que se propone estudiar alguna pasión, en condiciones idénticas á las en que se encuentra un crítico ante un escritor cuyo talento quiere demostrar.

¿Necesito hacer deducciones? El parentesco del crítico y del novelista estriba únicamente en que uno y otro, como ya he dicho,

emplean el método naturalista del siglo. Si pasásemos al historiador, le veríamos asimismo emplear en la historia una labor idéntica y por el propio mecanismo. Lo mismo digo del economista y lo mismo del hombre político. Son hechos fáciles de comprobar y que muestran el sabio á la cabeza del movimiento dirigiendo la humana inteligencia. Valemos más ó menos, según que la ciencia nos ha herido más ó menos profundamente. Dejo á un lado la personalidad del artista, y no quiero señalar aquí sino la gran corriente de los espíritus, el soplo que nos impele á todos hacia el siglo xx, cualquiera que sea nuestra retórica individual.

De la descripción.

Interesante por demás sería estudiar la descripción en nuestras novelas desde Mad. de Scudéri hasta Flaubert. Tanto valdría hacer la historia de la filosofía y de la ciencia durante los dos últimos siglos; porque bajo ese concepto literario de la descripción no hay otra cosa que la vuelta á la naturaleza, la gran corriente naturalista que ha producido nuestras creencias y conocimientos actuales. Veríamos la novela del siglo xvii, lo mismo que la tragedia, dando movimiento á creaciones puramente intelectuales en un fondo neutro, indeterminado y convencional; los personajes son simples mecanismos, con sentimientos y pasiones, que funcionan fuera del tiempo y el espacio; en tales condiciones, el medio importa poco, la naturaleza no tiene papel alguno que desempeñar en la obra.

Luego, en la novela del siglo xviii, veríamos asomar la naturaleza, pero entre disertacio-

nes filosóficas ó en convencionalismos de emoción idílica. Por último, llega nuestro siglo con las orgías descriptivas del romanticismo, reacción violenta del color; y el empleo científico de la descripción y su papel exacto en la novela moderna empiezan á regularizarse gracias á Balzac, Flaubert, los Goncourt y algunos otros más. Tales son los grandes jalones de un estudio para el cual no dispongo de tiempo, pero que basta indicarle para dar aquí unas ideas generales acerca de la descripción.

En primer lugar, la palabra «descripción» ha venido á ser impropia; es al presente tan mala como la palabra novela, que ya nada significa cuando se aplica á nuestros estudios naturalistas. Ya nuestro objeto no es describir; queremos sencillamente completar y determinar. Por ejemplo, el zólogo, que al hablar de un insecto determinado, se vería obligado á estudiar detenidamente la planta en que vive dicho insecto y de la cual toma el ser y hasta sus forma y su color, haría, en efecto, una descripción; pero esta descripción entraría en el análisis mismo del insecto y sería producto de una necesidad de sabio y no un ejercicio de

pintor. Esto quiere decir que los novelistas no describimos sólo por describir, por un capricho y un placer de retóricos. Estimamos que el hombre no puede ser separado del medio en que vive, y que se completa por su traje, por su casa, por su localidad y por su provincia; y desde aquel punto no registraremos un sólo fenómeno de su cerebro ó de su corazón, sin investigar las causas ó la repercusión en el medio en que se agita. De aquí lo que se llama nuestras eternas descripciones.

Hemos concedido á la naturaleza, al vasto mundo un puesto tan amplio como al hombre. No admitimos que sólo exista el hombre y que él sólo tenga valor, persuadidos, por el contrario, de que es un simple resultado, y que para obtener el drama humano, real y completo, es preciso ir á buscarle en todo lo que existe. Yo bien sé que esto subleva á los filósofos; por lo mismo nos colocamos en el punto de vista científico, en el punto de vista de la observación y de la experimentación que nos suministra las mayores certezas posibles.

No es fácil acostumbrarse á estas ideas, porque chocan con nuestra retórica secular. Queremos introducir el método científico en la litera-

tura, parece aspiración de un ignorante, de un vanidoso ó de un bárbaro. Pero, ¡válgame Dios! no somos nosotros lo que introducimos este método, sino que se ha introducido él por sí sólo, y aun cuando quisiéramos contenerlo, continuaría el movimiento. No hacemos otra cosa que consignar lo que ha ocurrido en nuestra moderna literatura. El personaje no es ya una abstracción psicológica, cosa que puede ver todo el mundo. El personaje ha venido a ser un producto del aire y del suelo, como la planta; esta es la concepción científica. Desde este momento el psicólogo debe convertirse también en observador y experimentador, y pretende explicar claramente los movimientos del alma.

Definiré, pues, la descripción: Un estado del medio que determina y completa al hombre.

Es, sin embargo, indudable que no nos atemorizamos demasiado á este rigor científico. Toda reacción es violenta, y luchamos aún contra la fórmula abstracta de los últimos siglos. La naturaleza ha penetrado en nuestras obras con ímpetu tan violento, que las ha llenado, abogando á veces á la humanidad, sumergiéndola

y arrastrando á los personajes en medio de un amontonamiento de rocas y de árboles seculares. Así debía suceder; es fuerza dejar tiempo á la nueva fórmula para equilibrarse y llegar á su expresión exacta. Por otra parte, hasta en esas intemperancias de la descripción, en esos desbordamientos de la naturaleza hay mucho que aprender y mucho que decir. Se encuentran en ellos excelentes documentos, que serían preciosísimos para una historia de la evolución naturalista.

Algunas veces he dicho que me halagaba poco el prodigioso talento descriptivo de Teófilo Gautier; y es precisamente porque hallo en él la descripción por la descripción, sin cuidarse para nada de la humanidad. Era el descendiente directo del abate Delille; en sus obras jamás el medio determina un ser; se constituye en pintor, y no tiene más que palabras como el pintor no tiene más que colores. Esto arroja sobre sus obras un silencio sepulcral; no se descubre en ellas más que cosas, sin que una voz, un latido humano surjan de aquella tierra muerta. No puedo leer de corrido cien páginas de Gautier, porque no me conmueve ni me interesa. Después de haber admi-

rado en él el don feliz del lenguaje, los procedimientos y las facilidades de la descripción, no me queda otra cosa que hacer que cerrar el libro.

Ved, por el contrario, los hermanos Goncourt: tampoco éstos se mantienen constantemente dentro del rigor científico del estudio de los medios, subordinado tan sólo al conocimiento completo de los personajes. Déjanos arrastrar por el placer de describir, como artistas que juegan con el lenguaje y que se complacen en acomodarle á las mil dificultades de la ejecución, pero ponen siempre su retórica al servicio de su humanidad. No se trata ya de frases perfectas sobre un objeto determinado, sino de sensaciones experimentadas delante de un espectáculo. El hombre aparece se mezcla á las cosas y las anima con la vibración nerviosa de su emoción. Todo el genio de los Goncourt se encierra en esta traducción tan animada de la naturaleza, en esos estremecimientos observados, en esos cachicheos imperceptibles, en esos mil ruidos inarticulados. En ellos respira la descripción.

Tal vez se desborda, y los personajes se agitan algún tanto en horizontes demasiado va-

gos; pero aun en el caso de que se presente sola y no se mantenga en su categoría de medio determinante, se deja siempre advertir en sus relaciones con el hombre y adquiere así un interés humano.

Gustavo Flaubert es el novelista que ha empleado hasta hoy con más mesura la descripción. En sus obras, el medio interviene en un prudente equilibrio. Jamás ahoga al personaje, y casi siempre se contenta con determinarle. En esto consiste la gran valía de *Madame Bovary* y de la *Educación sentimental*. Puede decirse que Gustavo Flaubert ha reducido á lo estrictamente necesario las largas enumeraciones inventariables de que Balzac atestaba el principio de sus novelas. Es sobrio, cualidad rara; traza el rasgo saliente, el gran perfil, la particularidad que describe, y esto basta para hacer inolvidable el cuadro. Aconsejo que se estudie en Gustavo Flaubert la descripción, la pintura necesaria del medio, cada vez que completa ó explica el personaje.

Nosotros, en la mayor parte, hemos sido menos prudentes, menos equilibrados. La pasión por la naturaleza nos ha arrastrado frecuentemente, y hemos dado malos ejemplos por nues-

tra exuberancia y por nuestras borracheras de aire libre. No hay cosa que más trastorne al cerebro de un poeta que un rayo de sol. Entonces se sueñan toda clase de locuras, se escriben obras donde los arroyuelos se ponen á cantar, ó conversan entre sí las encinas ó suspiran las blancas rocas, á manera de pechos femeninos al calor del Mediodía. Hay allí sinfonías de follaje, contradanzas de las hierbecillas, poemas de claridades y de perfumes. Si hay disculpa posible para tales extravíos, es porque hemos soñado amplificar la humanidad, y la hemos infundido hasta en las piedras de los caminos.

¿Me será lícito hablar de mí mismo? Lo que principalmente se me echa en cara, hasta por los espíritus simpáticos, son las cinco descripciones de París contenidas en las cinco partes de *Una página de amor*. Se considera aquello como un capricho de artista que fatiga con sus repeticiones, una dificultad vencida para demostrar la destreza de la mano. He podido equivocarme, y seguramente me he equivocado, puesto que nadie lo ha comprendido; pero la verdad es que he tenido las mejores intenciones del mundo cuando me he encalabrado

con esos cinco cuadros de igual decoración, vista á horas y en estaciones diferentes. He aquí la historia: en la penuria de mi juventud habitaba yo graneros de arrabal, desde donde se divisaba todo París. Aquel gran París inmóvil é indiferente que se mostraba siempre en el marco de mi ventana, me parecía como el testigo mudo, como el trágico confidente de mis alegrías y de mis tristezas. Tuve hambre y lloré delante de él, y delante de él amé y disfruté mis mayores dichas. Pues bien; desde que tuve veinte años soñé con escribir una novela, de la que París, con su océano de tejados, sería un personaje, algo así como el coro antiguo. Necesitaba yo un drama íntimo, tres ó cuatro seres vivientes en una pequeña vivienda, luego la inmensa ciudad en el horizonte, siempre presente, contemplando con sus ojos de piedra el espantoso tormento de aquellas criaturas. Esta antigua idea es la que intenté realizar en *Una página de amor*. Ni más ni menos.

No me propongo, en verdad, defender mis cinco descripciones. La idea era mala, puesto que no ha habido nadie que la comprenda y la defienda; posible es también que la haya yo

tratado por medio de procedimientos demasiado rígidos y demasiado simétricos. Cito el hecho únicamente para demostrar que, en lo que se llama nuestro furor descriptivo, casi nunca obedecemos á la sola necesidad de describir, sino que intervienen siempre en nuestro propósito intenciones sinfónicas y humanas. La creación entera nos pertenece y la hacemos entrar en nuestras obras, soñando con el arca inmensa del diluvio. Es empequeñecer injustamente nuestra ambición eso de querer encerrarnos en una manía descriptiva, concretándonos á la imagen con más ó menos propiedad pintarrajeada.

Y acabaré con una manifestación: condensa en absoluto en cualquier novela ó estudio humano toda descripción que no sea, según la definición que he dado más arriba, un estado del medio que determina y completa al hombre. Harto he pecado para que se me niegue el derecho de reconocer la verdad.

TRES DEBUTS

Leon Hennique.

Un libro de principiante es una virginidad. Antes de abrir las páginas se experimenta la emoción de lo desconocido. ¡Quién sabe! Tal vez hay en este libro la primera manifestación de un gran talento. Pasa una mujer cubierta con un velo; nos late el corazón, la seguimos. ¡Dios mío! ¡si será la que esperábamos! Yo bien sé que las mujeres y los libros producen hartas desilusiones; la mujer es fea, el libro nos da sueño. No importa, se ha disfrutado el encanto de la esperanza.

Acabo de experimentar este goce, no muy común, leyendo la *Dévouée* de M. León Hennique. En ella se va de descubrimiento en