

un modo legítimo, entre otros, del arte. No importa que las ideas y creencias de Tamayo sean de reacción; á Sardou se le achaca igual tendencia, y no por eso se le admira menos. Tanto puede valer un *contra-Dumas* como Dumas.

Pero ¡ay! Tamayo alcanzó días mucho más azarosos y de más complejo movimiento que los días en que Alarcón viviera. Si éste no necesita más que su recto sentido moral y discreta penetración para ser moralista en el teatro del siglo XVII, Tamayo necesitará mucho más altas cualidades para vencer las corrientes que combate en estas recias batallas morales del siglo XIX. Zola opina que el autor de *Daniel Rochat* no puede con el tremendo peso que quiere echar sobre sus hombros, que es un pigmeo comparado con los grandes problemas á que se atreve. ¡Quién tuviera la autoridad de un Zola para decir sin miedo que á Tamayo le faltaba también mucho para poder medirse con los enemigos que en sus comedias provoca!

Mientras se contenta con las sencillas moralidades de *Hija y madre*, y otras parecidas, no yerra, no hace más que volar muy por debajo de las águilas; pero cuando se remonta, cuando se atreve á flagelar modernas instituciones, tendencias de la nueva vida, preciso es confesar que Tamayo, á pesar de su discreción, de su habilidad de maestro de la escena, de su correcta frase, de su prudente parsimonia, no puede ocultar la debilidad de sus esfuerzos; lucha con un contrario cuyas grandezas parece que ni siquiera comprende, pues las desprecia; se desorienta, se empequeñece, y llega á ser lo que menos pudiera esperarse de él: llega á ser vulgar, ligero. En *Los hombres de bien* la crítica vió, con razón, extravíos de la fantasía que acusaban claramente esa debilidad de las facultades que más vigorosas necesitaba mantener el autor para atreverse á tanto como se atrevía. En *No hay mal que por bien no venga*, la moralidad degenera en esa moral casera que goza de tan merecido descrédito. Aquel libre-pensador que dice tantas necesidades, no es más que una caricatura, indigna de Tamayo, y la

conversión del infeliz ateo sólo demuestra que el autor dormía el sueño de los justos al escribir semejantes escenas. Y lo triste, es decir, lo más triste no es que Tamayo no acertara á salir vencedor en esta descomunal batalla con el espíritu moderno, sino que se empeñaba en la lucha, que quería á toda costa ser autor *tendencioso*, la triaca del veneno que nos propinan Dumas y tantos otros; y al ver que este santo anhelo no obtenía del público aplausos que le animaran, enmudeció el poeta. ¡No quiera Dios que por siempre!

¿Qué es esto? se dirá, ¿querrá este pobre *Clarín* demostrar que Tamayo no acierta en algunas de sus obras porque es *oscurantista*, porque combate las tendencias del espíritu moderno?—Yo no quiero demostrar tal cosa: en hipótesis, como ente de razón, creo muy posible un autor dramático capaz de escribir excelentes dramas combatiendo todo lo que el siglo ha creado y tiene por bueno; lo que afirmo es que ese autor no existe, que no es Sardou que con *Daniel Rochat* se ha puesto en ridículo como poeta *transcendental*; y que tampoco es Tamayo, que en muchas comedias ha demostrado que su pensamiento no se eleva sobre el nivel de lo vulgar lo bastante, para tratar los arduos asuntos que emprende con la grandeza que exigen. Tal vez la causa del lamentable silencio de D. Joaquín Estébanez sea ésta; tal vez prefiere enmudecer á darse por vencido, volviendo al género de drama que le dió más gloria, y abandonando la santa empresa de luchar en las tablas por las ideas. Él, que debe de ser modesto, quizá haya repetido aquellos versos suyos:

Callar, si: no audacia fiera
me arroje á elevar el vuelo;
que arrojé menguado fuera
querer escalar el cielo
con alas de blanda cera.

Claro es que las alas de Tamayo no son de cera; pero las aprensiones de su modestia pudieran llevarle al triste designio de no escribir más para el teatro, ya que el público se empeña en no aplaudir su enseñanza de filósofo asceta,

como aplaudió sus escenas de pasión, sus correctos estudios de carácter y la hermosa y pulcra y brillante forma de sus poemas dramáticos.

Un drama nuevo, decía antes, es una excepción; sí, es una gloriosa excepción, es la obra más perfecta, en el sentido arriba indicado, de nuestro teatro moderno.

Bien puede asegurarse que pasarán siglos, y como no suceda á nuestros días alguna época de barbarie, *Un drama nuevo* seguirá siendo admirado como joya inapreciable del Teatro Español. En este drama hay fuerza y armonía, los dos elementos últimos de la belleza: la pasión de Alicia y Edmundo es de la raza de las pasiones que sintieron Romeo y Julieta, Francesca y Paolo, Federico y Casandra; el dolor de Jorick, sus lamentos, son una mezcla de dolor y los lamentos de Otelo y de Lear; porque Jorick es esposo y padre, todo junto, y siente los celos del terrible Otelo y el abandono del miserable rey Lear. *Un drama nuevo* recuerda uno de los mejores dramas de Lope, *El castigo sin venganza*. Alicia tiene mucho de Casandra. Edmundo mucho del conde Federico; aquel huírse y aquel buscarse, flujo y reflujo del deber y la pasión que luchan, se parecen en uno y otro poema: lo que dicen en versos inmortales los dos amantes culpables de Lope, lo dicen en prosa llena de poesía los amantes culpables de Tamayo; sí, se parecen mucho en esta parte *El castigo sin venganza* y *Un drama nuevo*; pero como se parecen las obras del genio, sin envidiarse y sin deberse nada.

¿Hay defectos en *Un drama nuevo*? Se ha dicho que no hiperbólicamente. La verdad es que hay pocos.

¿Es un defecto en el lenguaje del drama cierto amaneramiento de formas familiares y el hipérbaton no siempre natural? Yo no me atrevo á decir que no; pero si hay falta, es muy leve.

¿Es defecto en este poema tan alabado aquel Shakespeare puramente ideal que pudo Tamayo llamar de cualquier otro modo? Sí, es defecto, pero también leve, porque el autor no nos ofrece el drama de Shakespeare, sino un

drama en que el gran poeta figura en segundo término.

¿Es defecto el haber pintado un autor ridículo que muere sin remedio á risa, y al cual después se atribuye tan excelente drama como es la catástrofe de *Un drama nuevo*? También es defecto, pero levísimo.

¿Hay más? Acaso; pero de fijo de poca monta (1). Y en cambio bellezas, ¡cuántas! ¡cuántas!

Bien se puede disculpar que el entusiasmo haya hecho decir á muchos, después de conocer *Un drama nuevo*, que su autor es el primer dramaturgo de España.

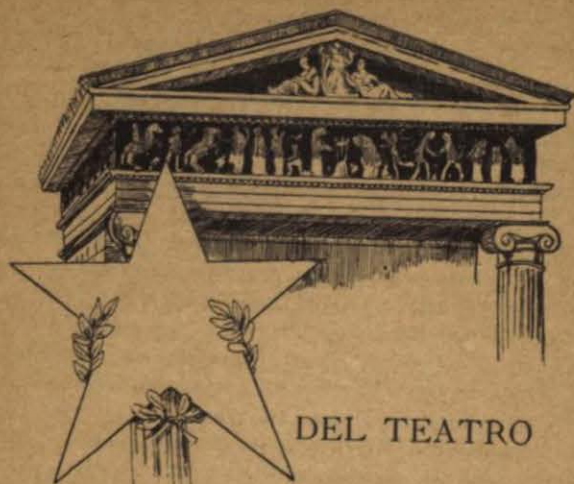
Pero los que hayan asistido á la representación de *El Trovador* el año pasado, comprenderán la injusticia que hay en la opinión de los idólatras de D. Joaquín Estébanez.

¿Y no hay nadie más que en la grandeza de las concepciones dramáticas supere al autor de *Un drama nuevo*? Yo creo que sí: que hay otro poeta que le supera en este sentido: ¿Quién es? No me atrevo aún á decirlo (2).



(1) Es defecto importante fundar la acción de *Un drama nuevo* en el amor de una actriz inglesa del tiempo de Shakespeare. Las actrices de entonces eran en Londres... del sexo fuerte. Alicia, en la historia, hubiera sido Atício.

(2) Ahora ya me atrevo: Echegaray.
(Nota excepcional de la 4.ª edición.)



DEL TEATRO

Miran muchos, que se tienen por expertos en materias literarias, como indicio de rápida decadencia el discurrir continuo de la crítica tratando de las teorías del arte; de su esencia, de sus géneros, de sus cambios é influencias, yo no pienso de este modo, aunque sí confieso que muchas veces ha ocurrido coincidir con la decadencia de una literatura el florecimiento de los estudios técnicos del arte de bien decir. En general, no agrada que la eterna oposición de las escuelas introduzca su vocinglería en el templo del arte, y causa siempre cierto malestar al espíritu amante de la poesía ver á los maestros del gajo saber envueltos en las polémicas de los bandos, y muchas veces capitaneando esas guerrillas de folletín.

Es cierto que Víctor Hugo, á pesar de su genio inmenso, está muy lejos de valer como crítico cosa que pueda compararse á lo que vale como poeta; Zola, cuyas novelas, á pesar de grandes defectos, revelan que son obras de un ingenio muy fuerte y profundo, llega con sus artículos de crítica al más superficial positivismo, y entre muchas ob-

servaciones agudas y acertadas, escribe muchas vulgaridades de adocenado *experimentalista*. Entre nosotros, Campoamor ha tratado de fundar escuela, la escuela de la poesía prosáica, y no ha conseguido más en este punto que demostrar, primero, que defiende una mala causa, y segundo, que la defiende con un gran ingenio.

Por regla general los artistas, los que tienen la misión de enriquecer el caudal de la literatura, no son los que deben consagrarse á la crítica; no porque ésta enfrie el espíritu, no hay tal cosa; pero sí porque exige tiempo que el poeta, el novelista, el orador, necesitan para producir los dechados que la crítica ha de estudiar luego.

Mediante esta natural división del trabajo—en la que no hay canon absoluto que necesariamente aparte en todo caso las funciones del poeta y del crítico—cabe ya sostener que la crítica no perjudica con sus reflexiones, análisis y controversias al libre vuelo de la fantasía. Cante el poeta y el crítico analice.

Concretándome al asunto que hoy quiero tratar, el teatro, diré que no veo síntomas de enfermedad en que la crítica ponga en tela de juicio, como ya pone, la manera como este género ahora se cultiva, y señale un indicio de la deficiencia de la escena contemporánea en la frialdad con que el público acoge muchas comedias, y en el desvío con que se aparta del arte que llamamos clásico, para buscar espectáculos de índole distinta, algunos de los cuales, aunque conservan todas las apariencias teatrales, tienen bien poco de dramáticos.

Así como sería absurdo que rechazásemos, por haber pasado de moda, el romanticismo de los autores que en el teatro continuán cultivando esta manera del arte, lo sería no menos oponerse por sistema á las innovaciones que espíritus atrevidos y poderosos quisieran intentar. No me place que los poetas descendan del Parnaso para escalar la tribuna ó para apoderarse del folletín de un periódico; pero no veo inconveniente en que prediquen con el ejem-

plo y produzcan dramas y comedias que señalen nuevos rumbos al arte de las tablas, que rompan artificiosos límites señalados por la arbitrariedad dogmática, por la abstracción fría y nada poética.

Pensar que toda obra literaria que no refleje la última tendencia, la actualidad *palpitante*, como se dice, es sólo por esto secundaria, aunque revele gran ingenio, aunque atesore bellezas de gran valor, es manifestar un exclusivismo de secta que nada bueno puede producir en literatura; pero es otro exclusivismo aún más pernicioso el de aquellos que repugnan la novedad y el atrevimiento, que tienen por absolutos y eternos cánones históricos, al romper con los cuales es preciso romper también con las leyes constantes de lo bello.

El pueblo, el que forma el gran público, ese elemento que es como la atmósfera en que toda manifestación importante de una literatura necesita vivir, agostándose si le falta su concurso, haciéndose enclenque, artificiosa y pobre; el pueblo hoy no se identifica con las obras de la escena, y fácilmente deja que le ganen la voluntad y el gusto esos espectáculos de baja estofa, híbridas creaciones producto de varias artes mezcladas con muchos vicios. Y la parte selecta de la sociedad culta, los espíritus mejor educados, de gusto más puro y fino, los únicos capaces de seguir al ingenio profundo, original y delicado en todas las gradaciones y en los matices de su fantasía, sentimiento y expresión, esa parte del público, que es en la que piensa el autor no adocenado cuando escribe primores que sólo pueden apreciar cultivadas inteligencias, también comienza á cansarse de los espectáculos dramáticos, tal como se le ofrecen; y dejando para las almas esclavas de los sentidos el gusto de las emociones de los *estrenos* con todos sus incidentes bien extraños á la poesía, prefiere gozar á solas la belleza menos estrepitosa y más simpática á sus íntimas aficiones, más importante, más espiritual, más profunda, más humana, que le ofrece el género de la novela ó la poesía lírica.

Yo conozco á muchas personas de exquisito gusto que no van al teatro, y ninguna de ellas deja de leer los libros que la llamada amena literatura produce, cuando son notables.

Muchos piensan que esta decadencia general del teatro es inevitable, que la evolución del gusto literario, determinada por concausas sociológicas muy complejas, hace invencible esta fuerza de reacción que se va apoderando del público, y le lleva á preferir la novela al drama representable.

Yo opino, con los más, que es la novela género más propio que el teatro de la sociedad presente; pero no creo que estas formas distintas del arte han de ser sucesivas, sino que pueden y deben coexistir, aunque unas ú otras predominen, según los tiempos. Hoy el predominio es, sin duda, de la novela; pero no por esto se anuncie como necesaria la ruina del teatro, ni se diga que por estrecho, insuficiente para la misión actual del arte, y convencional y limitado, debe morir; pudiendo, como puede, mejorarse, ensanchar sus moldes, aspirar á nueva vida, en restauración provechosa para él y para los progresos del espíritu colectivo.

¿Cuál será el camino de esta regeneración? En lo que dejo dicho me parece que está señalado. ¿Prefiere hoy el gusto general la novela? ¿Satisface ésta mejor las necesidades estéticas del público? Pues siga sus huellas el drama, y, en lo que su índole consienta, acérquese á ella, tome de ella cuanto pueda llevarse á las tablas, y sea lo que el público busca, y encuentra en la novela moderna y en el teatro no.

¿Es esencial en el drama mantenerse á la inmensa distancia que hoy está de la novela? Muchos piensan que sí, sobre todo en España, donde el teatro ha sido siempre, en tiempos de gloria y de envilecimiento, puramente idealista y de formas convencionales, artificiosas por extremo, ajenas á la realidad de la vida y á las leyes de su morfología, si vale la palabra.

Nadie como yo, ó más que yo, para decirlo exactamente,

ama y admira aquel teatro del siglo XVII, honor y gloria nuestra, palacio de la poesía sostenido en lo más alto del Parnaso por los hombros de seis gigantes. Cada vez que Calderón, Lope ó Tirso, Alarcón, Rojas ó Moreto hablan en nuestros coliseos, siente el alma el orgullo noble del patriotismo, y pareceme que aún somos los españoles los señores del mundo al oír tal lenguaje, el más bello que hablaron poetas; lágrimas de admiración y entusiasmo me arranca la rica labor de aquella fantasía original, fresca, poderosa, tan natural, sencilla y hábil, candorosa en su exuberancia que pasma, en su aventurado vuelo que lleva el vértigo en las alas. ¡Cuánto fecundo, nuevo y rico imaginar! ¡Qué ir y venir por espacios soñados, pero deslumbrantes! Cada poeta de éstos es un Colón que descubre un mundo, no en el seno de las olas, en el seno de los aires, en la región de las nubes, de cuya vaporosa materia fabrican cuantos seres pide el deseo de fantasear sin fin. Todo eso es divina poesía, tan real y legítima poesía como la más hermosa y más humana; pero nada de eso es lo que hoy ha de buscar la musa dramática, si quiere atraer de nuevo la atención del público que la abandona.

Hay un teatro contemporáneo, el francés, que algo tiene de lo que el nuevo drama necesita; pero que por vicio inveterado y de herencia en todos los teatros latinos, no puede, si continúa con los dogmas de su tradición, llegar á las condiciones necesarias de una obra dramática digna del tiempo.

En las obras de Sardou, de Dumas, de Augier, se ve la vida actual en la escena. Los sucesos en que enreda sus argumentos Sardou son una imitación exacta de la forma que los sucesos análogos siguen en la realidad; pero esta semejanza es sólo en lo superficial, en lo más somero de la forma: la verdad de estas ficciones dramáticas no está más que en el modo de las apariencias, y aún falta mucho para que el interés que sólo puede nacer ante la contemplación de la vida humana *representada*, se produzca en el público,

cansado ya del hermoso juego de las tablas, donde sólo se ofrece al espectador una convencional trabazón de sucesos que, por artística combinación de fingidas casualidades, produce en breve cuadro una acción especie de microcosmos, representativa de mucha más vida y realidad de las que cabrían naturalmente en tan estrechos límites de espacio y tiempo, si todo aquello sucediera en el mundo real. Si esto se nota en el teatro de Sardou, que, en lo que se refiere á la verosimilitud del movimiento escénico y de las formas de la acción, es quizá el que más se acerca á las exigencias de la realidad, ¿qué diremos de los demás autores que, dando una importancia, ó exclusiva ó predominante, á los distintos elementos del drama, ora al carácter, ora á la elección moral ó la tesis filosófica ó jurídica, tienen tan escaso esmero al inventar la trama de su fábula, y menos aún al darle la vida, la forma dramática?—Dumas, por ejemplo, es hoy el gran maestro de cuantos entienden que el teatro puede ser escuela de trascendentales filosofías, palenque, como el Ágora ó el Foro, de cuestiones de derecho civil ó economía política. Para Dumas, el argumento es un pretexto para la tesis; cualquier ocasión, cualquier hora, cualquier sitio le sirven para hacer hablar á sus personajes del asunto que él tenía entre ceja y ceja. Cada personaje, por ajeno que su carácter propio sea á todo discurso de probanza, va exponiendo algo de lo que el autor piensa acerca del punto de debate que traía preocupado á París por aquel entonces; sea el divorcio, la situación social de la mujer extraviada, ó... la cuestión de Oriente. Niños, ancianos, menestrales, pordioseros, cómicos ó potentados, todo el mundo tiene en los dramas de Dumas algo que decir á la sociedad para que no se olvide; y al efecto, se lo dice siempre con ingeniosa frase, en que la paradoja, la antítesis, la hipérbole ó el popular retruécano sirven para dorar la píldora que ha de tragar el respetable público, representante de la sociedad entera cerca de Alejandro Dumas.

Esta censura que escribió Zola en otros términos, es justa; y así, el teatro de Dumas se acerca á la representación de la realidad aún menos que el de Sardou. Los caracteres, las relaciones de éstos y los móviles por que obran, están mejor estudiados, con más verdad y más profundamente en el teatro de Dumas que en el de Sardou; pero ese teatro, como tal, como imitación de la vida en forma dramática representable, es más falso que el de Sardou y más que el de Scribe: lo convencional entra por más, la abstracción se proclama, ó tácitamente se reconoce ser legítimo resorte del dramaturgo; el artificio de la acción es más transparente, la ilusión menor, y todo esto hace que ante obras de este género el público se crea enfrente de un mundo aparte, que no es el suyo, que tiene leyes especiales de tiempo, espacio y combinación de sucesos; leyes que es preciso conocer de antemano, para no pasmarse al ver tanto prodigio de casos fortuitos que desempeñan providencial destino, y para poder interesarse por la suerte de aquellos comediantes disfrazados de personajes que en realidad no existen en ninguna parte. No, no existen, porque conocemos á muchos que tienen aquel carácter, que obrarían así en tal caso, pero que se diferencian en todo los demás, porque éstos son hombres y aquellos son personajes de Alejandro Dumas; es difícil verlos y no acordarse de la primera página del drama que dice: «Personajes... Actores que han creado estos papeles.»

Emilio Augier, menos brillante que Dumas, menos hábil que Sardou, acaso, para imitar en el movimiento y en la localización de la escena, si vale la palabra subrayada, la realidad que conocemos, Augier es, sin embargo, superior á sus rivales como autor dramático del tiempo; pues en sus obras lo que hoy empieza á exigir el público, cansado de lo convencional, se ofrece algunas veces; y puede decirse que su teatro es, en conjunto, el mejor, en cuanto tendencia á cumplir esa revolución necesaria en las tablas, si éstas han de conservar el derecho de atraer la atención del público.

Una de las cualidades que dan gran valor á las comedias de Augier, es la consecuencia de los caracteres y la sabia distribución de fuerza y flaqueza que en ellos hay, como en sus similares del mundo. En el teatro de Augier suelen tener las pasiones, los vicios y los errores, la lógica que en efecto tienen en la realidad; no son los personajes de una pieza ni abstracciones semovientes; mézclanse en ellos virtud y vicio, fuerza y debilidad; parécense, en suma, á los hombres de carne y hueso aquellos hombres que se ven en algunas de las comedias de Augier. Por desgracia, no en todas es así; á veces se sacrifica á lo convencional, que el gusto adocenado y corriente protege con su aplauso, la verdad de los fenómenos sociales y de la vida natural y lógica de un carácter; pero este mismo contraste de los tipos y dramas deficientes por tal concepto, sirve para determinar con más claridad y precisión el camino que el teatro debe seguir para hacerse digno de la alta misión del arte.

No es preciso llegar á las exageraciones del naturalismo positivista que transforma la literatura en ciencia experimental, para reconocer que si cada momento de la historia tiene propio asunto, esfera peculiar, el arte de nuestros días no es ya, ó no debe ser, aquel fantasear espontáneo, exuberante, sin freno, medida ni propósito, que fué en no lejanos días; hoy el arte, sin abdicar su misión propia en todo tiempo, debe tender á secundar el movimiento general de la cultura, y sólo de esta suerte podrá ser digno de su noble destino.

Época es la que atravesamos de examen, de observación y de experimentación; décadas pasadas destruyeron dogmas, instituciones, y lo que no arrasaron dejáronlo sobre los débiles cimientos de la duda: nuestros días, más tranquilos en general, en la apariencia, son los llamados á intentar una reconstrucción; mas antes de emprenderla, necesitan examinar y comprobar el valor de los materiales que han de emplearse: los unos son restos de antiguos edificios tradicionales y dignos de respeto, pero quizá carco-

midos; otros son nuevos, y es difícil conocer, antes de experimentar su fuerza, cuánto pueden resistir; la tarea de la sociedad presente es ésta: observar, experimentar los elementos que deben entrar en la nueva construcción; á este trabajo ímprobo, de modestas apariencias, pero de suma importancia en rigor, se consagran los sabios serios y concienzudos, los políticos más estudiosos, íntegros y graves, y no hay razón para que el arte deje de llevar por el mismo camino su influencia, que siempre tiene que ser grande, por ley de su naturaleza y de la vida social entera.

La novela ya va logrando penetrarse de este sentido; ya en ella desechan los autores más notables, por baladí y superficial, la teoría del agradar sin más fin, y los autores que más fama consiguen y merecen son los que, quizá con exageración, siguen en sus obras las tendencias generales de la cultura, sin faltar por ello á las leyes estéticas que imponen al arte una manera peculiar en el desempeño de esta misión, común á las varias manifestaciones sociales del espíritu.

Desterrado está ya por todos los novelistas de cuenta aquel fantasear, sin freno y sin objeto, que llenaba no ha mucho de viento la cabeza de innúmeros lectores y los folletines de periódicos sin cuento; despréciase ya por los que entienden de esto el artificio de las intrigas más ó menos hábiles, cuyo fin único era despertar el interés de frívolos cuanto desocupados lectores; y búscase en el fondo de la vida real el reflejo artístico que puede servir para grabarse en la placa fotográfica del novelista, reflejo que no es esa imitación servil, sin idea, casual, azarosa, de que hablan los idealistas inconscientes, sino lo que llama Zola, con acertada frase, la experimentación artística, que lleva á la imitación empírica la ventaja inmensa de no ser impensada, fragmentaria, inconexa, sino hecha bajo plan, con un fin: tómasse de la realidad el dato (y aquí es donde entra la escrupulosa y fiel verdad de la observación), y con este elemento, que ha de ser todo lo copioso que se pueda

conseguir, se trabaja mediante la experimentación, que es el aprovechamiento de los datos de la observación, para el fin de comprobar el supuesto y reconocer su legitimidad, ó desecharlo por subjetivo, abstracto y falso.

Si la novela ya sigue este camino, el drama estaría en el terreno que hoy le corresponde, siguiéndole también, mediante los procedimientos adecuados al asunto y sin desconocer la manera peculiar de aplicación que en el teatro necesitarían.

Lo primero que toca considerar es lo que se llama la acción del drama, tanto en sus cualidades intrínsecas cuanto en las circunstanciales de lugar y tiempo, fuerza y movimiento.

Aquí es donde están las principales preocupaciones tradicionales de los teatros latinos, especialmente del teatro español.

Las célebres unidades de acción, lugar y tiempo habíanse desechado como trabas que eran, como imposición dogmática; pero no porque se creyera que el drama mejor no sería el que se amoldase á ellas: hoy todavía, cuando una acción dramática está tan *dichosamente* escogida que su trama y desenredo puede suponerse en breves horas, en un sitio y sin accesorios de circunstancias influyentes ajenas al fondo del argumento, los más románticos y revolucionarios críticos aplauden el feliz resultado del conjunto, y obras de este arte se reputan las más acabadas y las más propias del teatro, las que se aproximan más al ideal escénico.

Fácil es comprender que estos primores no son de valor real, sino puramente subjetivo, por cuanto cumplen con leyes artificiales, impuestas por la convención, no por la naturaleza de la literatura dramática. Recordemos aquellas novelas que Navarrete y otros autores antiguos escribían con el oneroso encargo de prescindir de la vocal *a*, ó de la *e*; cumplida la promesa, el mérito relativo era inmenso; pero en rigor la obra no valía más para el arte. El que tiene

la habilidad de discurrir argumentos en que aparece en un momento determinado, y en una corta y casi sustantiva serie de actos de una índole especial bien definidos y concretos, independientes de toda otra realidad, toda la acción de que depende el destino de unos pocos personajes; el que tal habilidad tiene, pasa entre nosotros por dramaturgo insigne, y es, en opinión de los más, dueño de las tablas, poeta dramático en el riguroso sentido de la palabra.

Pero si el drama ha de ser en todo trasunto de la realidad, ya no podemos admirar sin cuenta y razón al que imagina tales *acciones*, en que por felices coincidencias, que en la realidad no se presentan, todos los sucesos, así puramente exteriores ó naturales como los psíquico-naturales, ó sea internos exteriorizados, concurren, como conjurados á la cita, para que se cumpla con independencia de todo el resto de la realidad ambiente aquello que es oportuno para el fin propuesto por el autor. Basta que esa perfecta composición de la providencia del autor exista, para que el elemento dramático desaparezca y quede sólo la apariencia teatral. Bien puede decirse que la realidad jamás ofrece ejemplo de un drama tal como lo entienden estos partidarios de la composición simétrica, ordenada en muy determinados y concretos límites á un fin que los sucesos favorecen. Nada importa que el talento del autor sepa dar verosimilitud á esas coincidencias, á ese concurso feliz de circunstancias. Claro está que esto sólo critico; pues de la trama que viene al autor bien, pero es contra naturaleza, ni se habla siquiera.

Acaso alguno diga: Y entonces ¿qué es vuestra experimentación artística?

¿No ha de ser libre el experimentador para escoger los supuestos, á saber, las circunstancias en que los datos han de estar colocados para que la observación se haga experimento? Sin duda que sí ha de ser libre; pero libre dentro de las leyes de relación á que obedecen todos los seres en su convivencia. No basta respetar en la experimentación

los datos de lo observado en los elementos puestos en relación; hay que respetar también lo que dé de sí la observación anterior, no experimental, de la vida de relación entre esos elementos, del medio en que viven y todas sus leyes. Por eso no basta, ni en la novela ni en el drama, que los caracteres, los datos de observación parcial estén bien estudiados; es preciso que el ambiente en que hayan de vivir sea el suyo propio: si queréis estudiar los fenómenos de respiración en los peces, no los dejéis en el aire, donde esa respiración no tiene el medio propio. He aquí el principal defecto de Dumas: sus caracteres, muchas veces bien estudiados, se mueven en un medio absurdo, imposible, falso de toda falsedad, y obran como seres de abstracción, como fantasmas del sueño.

¿Qué será preciso para cumplir, en condiciones racionales, con lo que el arte exige del drama moderno en punto á la acción? Ante todo, abandonar ese ideal de la acción pulida, sustantiva, correcta, sabiamente distribuída, aislada en el mundo de la realidad, separada de todo el resto de las acciones humanas por la barrera artificial de las tablas.

La acción dramática no debe ser más que un fragmento de la vida toda, tal como es, con relaciones de antecedentes, de consiguientes, de coordinación y subordinación con todo lo no representado, de lo que depende necesariamente, sin que el autor deba esforzarse en ocultar esta dependencia. El interés y la unidad de la acción no deben estar en la abstracción ingeniosa del poeta que supone, contra la realidad, acontecimientos casuales que por sí solos representan un mundo aparte, suficiente para retratar en miniatura todo un orden de vida; el interés del drama debe estar en el fondo del ser dramático, por un lado, y por otro, en el resultado de sus relaciones con la realidad en que se mueve, relaciones necesarias en todo caso, vulgar ó extraordinario; la unidad del drama debe, ante todo, fundarse en la unidad de la acción total de la vida, en el de-

terminismo lógico de la convivencia social; esta unidad puede estar suficientemente representada, haciendo que lo esencial de los seres dramáticos tenga espacio y tiempo para expresarse, pero sin violentar el curso de los sucesos, sin fabricar eventualidades simbólicas, y sobre todo, sin cortar la vida para cerrar el cuadro de la acción en fijos límites: la unidad que se consigue en esas acciones *micro-cósmica*, si vale la palabra, es la unidad mutilada, es la unidad imposible de algo que empieza *ex nihilo*, y vuelve á la nada; es una unidad absurda.

Como nada se basta en lo finito, como nada empieza ni acaba absolutamente en parte ni tiempo determinables, la acción dramática, si no ha de ser mutilación de la realidad, no debe empezar ni acabar definitivamente; debe ser fragmentaria, sin ocultarlo, y dar por supuesta y necesaria la gran unidad de la vida toda. Sólo así el drama deja de ser una ficción repugnante para el gusto depurado y serio á que se van acostumbrando los espectadores.

Cuán opuesta es esta doctrina á lo que comúnmente hoy todavía se tiene por dogmático en este punto, no hay para qué ocultarlo; cuán difícil sería á un poeta (después de la gran dificultad de saber escribir el drama por este estilo) aclimatar semejante concepto de las representaciones escénicas, sería ocioso ponderarlo; pero ni en este artículo me propongo animar á poeta alguno de los conocidos á tamaña empresa, ni es mi objeto provocar discusión sobre el asunto.

En un análisis minucioso de la estética del teatro, según este concepto ligeramente expuesto, debería ampliarse estas consideraciones, tratando de las propiedades todas de la acción, así intrínsecas como de relación, corrigiendo de paso las preocupaciones que estorban al poeta en el camino de dar naturalidad y real verosimilitud á la fábula escénica.

Si de la unidad de acción se dice lo ya expuesto, de la de lugar y tiempo, por consecuencia forzosa, se ha de pensar

lo mismo; no sólo no son necesarias, sino que en este nuevo horizonte de la dramática, sería rarísimo el caso en que una obra digna del teatro pudiera concretarse á un lugar y á un día. Respecto de los resortes que suelen funcionar en la escena para el enredo y el desenlace del argumento, claro está que sería preciso prescindir de tantos y tantos artificios de que se valen aun los autores más expertos, sin distinguirse de los demás en otra cosa que en la habilidad con que manejan los mismos cubiletes. Lo bueno sería prescindir de los cubiletes.

Los caracteres que en las obras del teatro contemporáneo se acercan más á la realidad que la acción, claro está que con los defectos de ésta pierden mucho de lo que, considerados *estáticamente*, por decirlo así, valen como producto de sabia y prudente observación.

No es cierto que el carácter determine la acción en el drama que merezca el nombre de copia escénica de la realidad; el autor que así lo entiende es el mal *experimentalista*, prescinde de un elemento, el *medio ambiente*, que tiene gran influencia, y por su infinitud es muy difícil de estudio, sobre todo en el *quantum* de su influjo en cada caso, y según el carácter de que se trate. Por esto son falsas todas esas obras dramáticas en que el autor, que ha sabido crear un carácter, hace que toda la acción sea meramente exterior • expresión, desenvolvimiento del carácter ideado. Ese procedimiento unilateral de dentro á fuera es puramente idealista, y la naturaleza en que tales personajes se mueven es un *pais* tan falso, tan pobre y absurdo como suele ser el que sirve en las galerías de los fotógrafos para fondo de los retratos. Y es triste pensar que los dramaturgos más eminentes, con pocas excepciones, han llegado, como supremo arte dramático, á éste: al teatro de carácter, insuficiente y falso.

Pero en la mayor parte de los dramas, aun entre los buenos desde el punto de vista de los caracteres, no hay ni siquiera esa lógica abstracta, pero sistemática y relativa-

mente cierta y real (real, dentro de la abstracción supuesta). Suelen los caracteres estar bien presentados; pero cuando empieza el juego escénico actual, la acción absurda, por falsa, en que se les complica, hace de ellos monstruos, seres extraños que parecían hombres antes y acaban por ser cartones.

La reforma, en este respecto, consistirá en no hacer de un carácter dramático un *subtractum* de las propiedades que suelen concurrir en el tipo señalado; no debe entenderse el carácter en el drama ni en la novela como pudieron entenderlo Teofastro y La Bruyère, ni aun, para los fines del teatro nuevo, como lo pintaba Plauto, y Molière mismo en algunas comedias. (En algunas, porque en otras parece que adivinó el naturalismo del carácter aquel maestro de naturalidad.) No hay hombre alguno que sea el Avaro, ni el Hipócrita, ni el Mentiroso; en el teatro naturalista estos tipos no pueden aparecer con realidad en su calidad de símbolos; han de ser algo más que un modelo: no hay tipo que sea dramático. Respecto á la relación del carácter á la acción, las influencias han de ser mutuas, pero no simétricamente, sino con ponderación distinta, según los casos; pero de modo que jamás la resultante del choque de fuerzas entre lo exterior y el carácter sea la línea misma proyectada imaginariamente por el autor (ó por el espectador), desde el punto de vista que señale la virtual dirección del carácter considerado abstractamente. No se habla aquí de la falsedad que para el drama resulta del propósito *trascendental*, como se dice malamente, de la *tendencia* que también se ha llamado. Es claro que la acción, tal como aquí la concebimos, y el drama todo, no pueden subsistir cuando el autor pretende nada menos que plantear y demostrar una tesis, valiéndose para ello de la imitación de la realidad. Este defecto capitalísimo, así como el de lo que se ha llamado efectismo, son objeto de censura, no ya sólo siguiendo la nueva vía por que va el teatro, sino dentro del tradicional arte que rige la escena. Pero por lo

mismo que el teatro moderno, ó mejor, de lo porvenir, imita mejor la realidad, por lo mismo en él será más imperdonable el propósito tendencioso, y de todo punto absurdo el *efectismo*.

Entre muchos puntos que, á partir de estos conceptos generales, podrían ser tratados bajo el epígrafe de este artículo, merecía atención especial el asunto importantísimo de la forma, donde se ofrecen, para entrar por los nuevos caminos, mayores dificultades; pues, como más dependiente de los sentidos, todo lo que se refiere á la expresión, la lucha con lo consuetudinario tendría que ser mayor, y más expuesta á una protesta general por parte del público. Nótese cómo en el naturalismo francés las innovaciones introducidas en esta materia han sido las que han suscitado más enemigos á los autores que, como Zola, empezaron la reforma con un valor que llega á temerario. En el teatro esta temeridad sería de mucho peor efecto. Y sin embargo, aunque siempre huyendo de los extravíos y exageraciones del ilustre naturalista francés, una de las reformas que más urgentes son en el teatro es la del lenguaje, porque en él se cometen los más injustos desafueros contra la verdad dramática. De este particular hablaré *speciatim* en otro artículo.

* El asunto es vasto, ofrece multitud de aspectos, y debe ser tratado con ocasión de la crítica aplicada; porque con la abundancia de los ejemplos hay ocasión para examinar más puntos, y para tratarlos con más claridad y sin la aridez que, abordando el tema en tesis general, se hace ineludible; y esta aridez además es imperdonable en artículos en que no presumo de científico.



EL LIBRE EXAMEN

Y NUESTRA LITERATURA PRESENTE (1)



Cuando un movimiento nacional como el de 1868 viene á despertar la conciencia de un gran país, pueden ser efímeros los inmediatos efectos exteriores de la revolución; pero aunque ésta en la esfera política deje el puesto á la reacción, en lo que más importa, en el espíritu del pueblo, la obra revolucionaria no se destruye, arraiga más cada vez, y los frutos que la libertad produce en el progreso de las costumbres, en la vida pública, en el arte, en la ciencia, en la actividad económica, asoman y crecen y maduran, acaso al tiempo mismo que en las regiones del poder material, del Gobierno,

(1) Es este uno de los artículos que más notas y repasos llevaría si fuese el autor á corregirlo, según su manera presente de pensar.

(Nota de la 4.ª edición.)

una restauración violenta se afana por borrar lo pasado, deshaciendo leyes, resucitando privilegios, organizando persecuciones.

Si antes de 1868 muchas veces los partidos políticos liberales habían ensayado el gobierno de los pueblos constitucionales, en la conciencia nacional puede decirse que no dieron fruto los gérmenes revolucionarios hasta esa fecha memorable.

Antes habíanse contenido las reformas en la esfera política puramente formal, llegando, á lo sumo, á ciertas concesiones que imperiosamente reclamaba el derecho económico. El partido progresista había sido siempre, en rigor, el que representaba aquí lo más avanzado, lo más atrevido en punto á reformas; y el partido progresista es hoy el símbolo de la parsimonia y de la poquedad en materia revolucionaria: faltábale, en efecto, llevar á lo más hondo del propio ánimo y de la propia conciencia la vocación reflexiva del liberalismo real sistemático; por miedos que se explican, caía en contradicciones pasmosas, y procuraba armonías y transacciones imposibles con elementos de reacción que, por motivos sentimentales, consideraba sagrados. La religión, la ciencia, la literatura, estaban muy lejos de la revolución en España, lo mismo en 1812 que 1820, que 1837, que 1854; había, sí, trabajos dignos de aprecio que iban preparando la revolución del espíritu; pero la nación era en general extraña á estos esfuerzos aislados de algunas personalidades, de excepciones tan raras como insignes. Si en las leyes había, en algunas épocas, relativa libertad para la conciencia, las costumbres apartaban al más atrevido de aprovechar esta libertad en pro del libre examen. La filosofía aquí se reducía á las declamaciones eloquentes del ilustre Donoso Cortés y al eclecticismo simpático, pero originariamente infecundo, del gran Balmes, que, como tantos otros, soñaba con alianzas imposibles entre sus creencias y las poderosas corrientes del siglo. En la literatura sólo aparece un espíritu que comprende y siente la

nueva vida: José Mariano Larra, en cuyas obras hay más elementos revolucionarios, de profunda y radical revolución, que en las hermosas lucubraciones de Espronceda, y en los atrevimientos felices de Rivas y García Gutiérrez. Larra, no sólo se adelantó á su tiempo, sino que aun en el nuestro los más de los lectores se quedan sin comprender mucho de lo que en aquellos artículos de aparente ligereza se dice, sin decirlo.

Pero la revolución de 1868, preparada con más poderosos elementos que todos los movimientos políticos anteriores, no sólo fué de más trascendencia por la radical transformación política que produjo, sino que llegó á todas las esferas de la vida social, penetró en los espíritus y planteó por vez primera en España todos los arduos problemas que la libertad de conciencia había ido suscitando en los pueblos libres y cultos de Europa.

La religión y la ciencia, que habían sido aquí ortodoxas en los días de mayor libertad política, veíanse por vez primera en tela de juicio, y desentrañábanse sus diferencias y sus varios aspectos; disputábanse los títulos de la legitimidad á cuanto hasta entonces había imperado por siglos, sin contradicción digna de tenerse en cuenta; las dudas y las negaciones que habían sido antes alimento de escasos espíritus. Llegaron al pueblo; y se habló en calles, clubs y Congresos, de teología, de libre examen, con escándalo de no pequeña parte del público, ortodoxo todavía y fanático, ó por lo menos intolerante. Hubo aquellas exageraciones que siempre acompañan á los momentos de protesta, exageraciones que son castigo de los excesos del contrario; y creció con ellas la alarma, y se llegó al asesinato en los templos, y á las funciones de desagrazios, y á las suscripciones nacionales en pro de la unidad religiosa, y, por último, á la terrible, pero lógica, inevitable guerra civil.

Vista de cerca, con los pormenores prosaicos y mezquinos que á todo esfuerzo colectivo acompaña en la historia, esta gran fermentación del espíritu en España puede per-

der algo de su grandeza, sobre todo, á los ojos del observador ligero ó pesimista: mas de lejos, y en conjunto, al que atiende bien y sin prevenciones, la historia de estos pasados años tiene que parecerle bella, grande, digna de la musa épica.

Como á todo lo demás, llegaron á la literatura los efectos de esta fermentación del pensamiento y de las pasiones; las letras vivían en el limbo; el gusto predominante era pobre, anémico; una hipócrita, ó acaso nada más que estúpida, máscara de moralidad convencional, preocupada y encenque, lo invadía todo, el teatro, la novela, la lírica. Los poetas del teatro, mudos casi siempre los gloriosos restos del romanticismo, eran alabados cuando producían obras pseudo-éticas, y héticas de ingenio, dando otra letra á la palabra: en la novela reinaba el absurdo; quién ponía á contribución en disparatadas leyendas las crónicas de nuestra historia, ó la vida de bandoleros; quién estrujaba el Evangelio y el Catecismo para mezclar el jugo mal extraído con lúbricas fantasías, de una voluptuosidad de confesonario, gazmoña y picante por lo disimulada. Los poetas líricos, con excepción de uno solo, caían en el más gárrulo *nihilismo*, y jugaban con las palabras como si fueran cascabeles arrojados al aire; todo sonaba á hueco, como no fuera el ruido formidable que producían las cadenas del pensamiento, que éste, al moverse, hacía vibrar sin pena suya, como sonajas con que alegraba su esclavitud.

En este lamentable estado vivía la literatura española cuando la conciencia nacional despertó, quizá por vez primera, de su sueño inmemorial.

De entonces acá, ¡cuánto ha variado el espíritu general de nuestras letras! En medio de extravíos sin cuento, y contra el poder de reacción fortísima, de preocupaciones arraigadas, aparecieron obras que por vez primera infundían en la conciencia del pueblo español el aliento del libre examen; obras que daban á nuestras letras la dignidad del siglo XIX, la importancia social que una literatura debe

tener para valer algo en su tiempo. Este portentoso movimiento puede asegurarse que empezó por la oratoria. Levantóse la tribuna en la plaza; hablaron al pueblo los prohombres de la política, y allá fueron, mezclados con las pasiones del día, con los intereses actuales de partido, los gérmenes de grandes ideas, de sentimientos y energías que el pueblo español jamás había conocido, y menos al aire libre, como bendito maná que se distribuía á todos.

Volvía Castelar del destierro sin aquellas vacilaciones y contradictorias creencias que un vago sentimental cristianismo le inspirara un día; volvía como apóstol de la democracia y del libre examen, predicando una política generosa, optimista, quizá visionaria, pero bella, franca, y en el fondo muy justa y muy prudente. Pecaba de abstracto y formalista el credo de los apóstoles democráticos; mas así convenía quizá, para que tuviese en nuestro pueblo la influencia suficiente para sacarle de su apatía y hacerle entusiasmarse por ideales tan poco conocidos como eran para los españoles de estos siglos los ideales de la libertad.

La semilla no hubiera dado fruto si sólo se hubiera hecho la propaganda en la tribuna y en el periódico; para hacerla cundir, nada como estos elementos; para hacerla fecunda, otros se necesitaban.

Y contribuyeron á este trabajo meritísimo la literatura filosófica, la novela, el teatro, la lírica, como elementos principales del gran movimiento progresivo de nuestros días.

La filosofía en España era en rigor planta exótica; puede decirse que la trajo consigo de Alemania el ilustre Sanz del Río. Querer unir á la tradición de nuestra antigua sabiduría los trabajos casi insignificantes de los pensadores católicos y escolásticos de nuestro siglo, es una pretensión absurda, aunque la apadrinen eruditos. La filosofía del siglo, la única que podía ser algo más que una momia, un sér vivo, entró en España con la influencia de las escuelas idealistas importada por el filósofo citado.

Quando ya por el mundo corrían con más crédito que los sistemas de los grandes filósofos idealistas de Alemania las derivaciones de la izquierda hegeliana y el positivismo francés y el inglés, en España la escuela krausista prosperaba, y con riguroso método, gran pureza de miras y parsimoniosa investigación, iba propagando un espíritu filosófico, de cuya fecundidad en buenas obras y buenos pensamientos no pueden tener exacta idea los contemporáneos. ni aun los que más de cerca y más imparcialmente estudien este influjo, insensible para los observadores poco atentos. Como oposición necesaria del krausismo, que sin ella podía degenerar en dogmatismo de secta intolerable, llegaron después las corrientes de otros sistemas, tales como el monismo, el spencerismo, el darwinismo, etc., etc., y hoy tenemos ya, por fortuna, muestra de todas las escuelas, palenque propio, nacional, en que, mejor ó peor representadas, todas las tendencias filosóficas combaten y se influyen, como es menester para que dé resultados provechosos á la civilización la batalla incruenta de las ideas.

Algunos hombres ilustres, afiliados á tal ó cual tendencia ó escuela, llevan hoy el influjo de la filosofía á la cultura general y especialmente á las letras; pero nótese que, por causas que no debo estudiar ahora, no hay la proporción que debiera entre el movimiento filosófico-literario y la fuerza virtual de nuestra filosofía modernísima; de otro modo: los hombres que saben y piensan en filosofía tanto como los que en otros países se consagran á estos cuidados, aquí no cultivan las letras, no propagan, sino en muy reducidas esferas, sus ideas por medio del libro.

Hay opúsculos muy notables de muchos de esos filósofos; pero ninguno de ellos ha escrito todavía *la obra* que pudiera esperarse de su sabiduría. Acaso obedece esto á muy prudentes resoluciones; acaso es buen síntoma esta sobriedad de nuestra literatura filosófica; pero también tiene su aspecto malo la pobreza de este ramo de literatura; el público no responde como debiera á las manifestaciones que

tíficas de este género; aún no es hora de hablarle directamente en nombre de la razón y de la reflexión; aún hay que *dorarle la verdad*, que es para él una píldora amarga. Aún es cosa de pocos el estudiar los grandes problemas de la ciencia filosófica sin necesidad de aliños y disfraces.

Pero en la cátedra, en las discusiones académicas, nuestros filósofos sí han dado pruebas abundantes de la profundidad de su pensamiento, de la riqueza de su doctrina, de la seguridad de sus convicciones, de la originalidad de su investigación, de la variedad y riqueza de sus conocimientos. No por el libro, por la cátedra y el Ateneo, se han hecho populares los nombres de Salmerón, Giner y Moreno Nieto, cuya fama es de un género que, si cunde en España, es porque está la patria muy cambiada, y ya no es la España preocupada por el fanatismo, incapaz de pensar libremente y apreciar en lo que vale la investigación filosófica, á fuerza de perseguir el libre pensamiento y á fuerza de depreciar la ciencia.

Sin embargo, aún es muy pronto para que la filosofía influya directamente en el espíritu general del pueblo; su influencia es positiva, pero mediata, y más que directamente, se realiza por intervención del arte, que expresa vagamente aquello que de la filosofía puede ser expresado con auxilio de las manifestaciones estéticas. Los elementos estéticos y praxológicos son los que pasan más fácilmente del mundo científico á la cultura general; lo que hoy ya todo el pueblo ama y comprende no es tanto la filosofía en sí, como su derecho á la existencia, la grandeza de sus propósitos, la legitimidad de sus reclamaciones, la dignidad de su misión, la pureza de sus miras. ¿Qué es la ciencia? No lo sabe la cultura general á punto fijo; pero sabe que es un elemento esencial de la vida, de gran influencia, de valor sumo. La libertad del pensamiento es lo que el pueblo ha comprendido, y esto es camino para que llegue á comprender las profundidades del discurrir metódico y sistemático.

Decía que por el arte ha penetrado mejor en el espíritu general el libre examen y el respeto á la dignidad de la investigación filosófica, libre de la tutela dogmática. Y citaba antes la novela, el teatro, la lírica, manifestaciones del arte que en nuestros días han prosperado en España, y en el sentido que señala la influencia, liberal, expansiva, noble, profunda, espontánea.

Puede disputarse si las obras presentes de nuestro teatro son superiores á las producidas en las décadas anteriores; pero en la novela toda discusión sobre este punto sería absurda.

Si en días muy lejanos, en otros siglos, nuestra novela valió tanto que salió de las prensas españolas la mejor novela del mundo, lo que es nuestra literatura contemporánea nada había hecho digno de elogio en este género, que es precisamente el más y mejor cultivado en los países que tienen más vigorosa y original iniciativa en todo movimiento intelectual.

El glorioso renacimiento de la novela española data de fecha posterior á la revolución de 1868.

Y es que para reflejar, como debe, la vida moderna, las ideas actuales, las aspiraciones del espíritu del presente, necesita este género más libertad en política, costumbres y ciencia, de la que existía en los tiempos anteriores á 1868.

Es la novela el vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar al pensamiento general, á la cultura común, el germen fecundo de la vida contemporánea; y fué lógicamente este género el que más y mejor prosperó después que respiramos el aire de la libertad del pensamiento.

Este renacer, mejor nacer, acaso, de la novela, está muy á los comienzos de su gloriosa carrera: aún son pocos los autores que representan la nueva novela española, y no son por cierto espíritus aventurados, amigos de la utopía, revolucionarios ni despreciadores de toda parsimonia en el progresar y en el reformar. El más atrevido, el más

avansado, por usar una palabra muy expresiva, de estos novelistas, y también el mejor, con mucho, de todos ellos, es Benito Pérez Galdós, que con Echegaray en el drama, es la representación más legítima y digna de nuestra revolución literaria. Pues Galdós no es, ni con mucho, un revolucionario, ni social ni literario: ama la medida en todo, y quiere ir á la libertad, como á todas partes, por sus pasos contados. Hombre sin preocupaciones políticas, ni religiosas, ni literarias, no se ha afiliado ni á sectas, ni á partidos, ni á escuelas; no es un Eugenio Sué, ni un Flaubert, ni menos un Zola; parece más á los novelistas de la gran novela inglesa, á quien ama y en parte sigue; pero tiene más caracterizada personalidad en ideas y sentimientos y más pasión por las conquistas del espíritu liberal. Su musa es la justicia. Huye de los extremos; encántale la prudencia, y es, en suma, el escritor más á propósito para atreverse á decir al público español, poco ha fanático, intolerante, que por encima de las diferencias artificiales que crean la diversidad de confesiones y partidos, están las leyes naturales de la humanidad sociable, el amor de la familia, el amor del sexo, el amor de la patria, el amor de la verdad, el amor del prójimo. Las *Novelas Contemporáneas* (*Gloria*, *Doña Perfecta*, *León Roch*), no atacan el fondo del dogma católico; atacan las costumbres y las ideas sustentadas al abrigo de la Iglesia por el fanatismo secular; sólo así pudo llegar al seno de las familias en todos los rincones de España la novela de Galdós: no es en él calculada esta parsimonia, esta prudencia; escribe así naturalmente; pero el resultado es el mismo que si Galdós se propusiese preparar el terreno para predicar el más franco racionalismo. No hay acaso en ninguna literatura espectáculo semejante al que ofrece la influencia de Galdós en el vulgo y la popularidad de sus novelas, anticatólicas al cabo, en esta España católica y preocupada, y hasta ha poco tan intolerante. Piénsese que no hay país, de los civilizados, donde el fanatismo tenga tan hondas raíces, y piénsese que

la novela de Galdós no ha influido sólo en estudiantes librepensadores y en socios de Ateneos y clubs, sino que ha penetrado en el santuario del hogar, allí donde solían ser alimento del espíritu libros devotos y libros profanos de hipócrita ó estúpida moralidad casera, sin grandeza y hermosura.

Sí: Galdós ha sabido meterse en muchas almas que parecían cerradas á cal y canto para toda luz del libre pensamiento.

Don Juan Valera es en el fondo mucho más revolucionario que Galdós, pero complácese en el contraste que ofrece la suavidad de sus maneras con el jugo de sus doctrinas. Pero su influencia, acaso por dicha, es inferior á la del autor de *Gloria*. A vueltas de mil alardes de catolicismo, de misticismo á veces, Valera es un pagano; tiene toda la graciosa voluptuosidad de un espíritu del Renacimiento y todo el eclecticismo, un tanto escéptico, de un hombre de mundo filósofo del siglo XIX. Es como el Eumorfó de su Asclepienia, un *lyon* que ha creído necesario estudiar filosofía. La filosofía de Valera es una filosofía de adorno. Hay demasiadas vueltas y revueltas en el pensamiento que se oculta en cada novela de Valera para que puedan penetrar, sin perderse en tal laberinto, los espíritus sencillos y no muy aguzados del vulgo. Por eso sus libros, que á un reducido público le embelesan, no son pasto común de los amantes de la novela. Pero ningún autor como Valera señala el gran adelanto de nuestros días en materia de pensar sin miedo. Su humorismo profundo, sabio, le ha llevado por tantos y tan inexplorados caminos, que bien se puede decir que Valera ha hablado de cosas de que jamás se había hablado en castellano, y ha hecho pensar y leer entre líneas lo que jamás autor español había sugerido á lector atento, perspicaz y reflexivo. Por los subterráneos del alma, como decía Maine de Biran, camina Valera con tal facilidad como Pedro por su casa; y el lector que tiene alientos y voluntad para seguirle, visita con él regiones del espíritu