

gusta, por ejemplo), es inoportuno, contraproducente, toda una profanación, cuando se trata de los grandes momentos del conflicto moral en el alma de Viera. Y no digo nada de Orozco; si su mujer le *oyera* pensar, como le oye el lector, probablemente le tendría por más loco de lo que sospecha que está. Hay momentos en las primeras jornadas en que, por culpa de este error de forma, parece que Galdós se burla de su Tomás y que va á ser éste un *original* parecido al filántropo anglomano de otra novela suya. Y en cuanto á la verosimilitud de lo que dicen los personajes, si en Orozco no es de extrañar el primor de estilo y el tecnicismo psicológico que usa pensando, no así en otros actores, en el mismo Viera, pero sobre todo en Augusta, que no sólo para sus adentros, sino en alta voz habla á ratos de modo que no le corresponde. Hasta la *Peri*, en medio de sus arranques *populares*, habla y piensa hablando á veces como un doctor. En cada cual los pensamientos pueden ser mucho más elevados que las palabras; el autor era el que, sin inverosimilitud, podía traducir por su cuenta en la forma más vigorosa y elocuente las ideas y emociones y determinismos volitivos de sus criaturas, aunque éstas no fueran capaces de expresar tan perfectamente lo que pasaba por su conciencia. Galdós sabe cómo se procede en tales casos, pues llenas están sus novelas de hábiles aplicaciones de esta regla, hoy ya vulgar en a novela contemporánea.

MÁS SOBRE REALIDAD

I

No hace muchos días recibía, quien esto escribe, una muy discreta confidencia literaria de un notable crítico de Barcelona, acerca de cuyos méritos ya he tenido ocasión de hablar en una de estas revistas. Varios oportunos consejos venían en aquella carta, y de uno de ellos me acuerdo ahora, al comenzar este examen de la última novela de Pérez Galdós, la cual, en mi sentir, representa, en cierto modo, una fase nueva de tan peregrino, fecundo y variado ingenio. Me decía el inteligente corresponsal á quien aludo, que en mis recientes artículos de crítica notaba una tendencia á abrir camino en el gusto español á las novísimas aspiraciones literarias que, sin renegar del *pasado* inmediato, mostraban francamente no satisfacerse ya con la *fórmula* naturalista, y propendían á una especie de neo-idealismo. El crítico catalán no reprochaba este movimiento en general, pero sí lo estimaba prematuro tratándose de España, en donde los vicios tradicionales de otros idealismos, que nada tienen de nuevos, todavía florecen con lozanía, sin que amenace ahogarlos la vegetación realista, que está muy lejos, entre nosotros, de ser

tropical ni cosa parecida. Confieso que la advertencia del discreto amigo me dió que pensar, y volví á tener ocasión de meditar sobre el peligro que me anunciaba, cuando, poco después, leía en una nota bibliográfica de doña Emilia Pardo Bazán, y en un libro de esta señora, titulado *Al pie de la torre Eiffel*, ciertas bienvenidas alarmantes y ciertos pronósticos de reacción cristiana, entendiendo el cristianismo y sus consecuencias filosóficas, y particularmente estéticas, como los puede entender la ilustre autora de *San Francisco de Asís*. No cabe duda, por un lado, que es peligroso en España predicar ciertas doctrinas que pueden recordar á muchos que ellos son Júpiter, según el loco de Cervantes; mas, por otra parte, la sinceridad, esa décima musa de la crítica, obliga á no ocultar nada de lo que representa modificación del propio espíritu, digna de ser tomada en cuenta para juzgar bien el *punto de vista* en que cada día el crítico se coloca; y obliga asimismo á reconocer las variaciones del medio espiritual en que se vive.

Pocos días hace, un escritor de los reformistas, Desjardins, examinando el carácter de la poesía de Eugenio de Manuel, hablaba del lirismo judaico que en la inspiración del autor de *Les Ouvriers* resplandecía, y notaba que las corrientes actuales de la juventud literaria coincidían con esa tendencia *anti-ariánica*, con esa tendencia á desprenderse de la retórica del *romanismo*, y á buscar, fuera de la tradición erudita artística, nuevas fuentes de poesía, que nos vuelvan á la naturaleza, en

las cuales sea la obra escrita inmediata, directa expresión del alma propia, y no artificio de autor que se observa y se distingue de su asunto, en el cual no se entrega, sino que, superior y extraño á él, se reserva el fondo de su personalidad, ajena, en rigor, al producto de sus habilidades. ¿Cómo ocultar que esta propensión artística de que habla Desjardins existe, y está generalizada en los poetas, novelistas y críticos de la generación que sigue á la de los llamados naturalistas, como Zola, Goncourt, Daudet, etc.?—En el mundo literario domina hoy, y debe dominar por algún tiempo, el arte realista, que con tantos esfuerzos y entre combates de toda especie conquistó su primacía; más aún, en cierto modo, la novela social y de *masas*, de instituciones y *personas mayores*, que tiene en Occidente su principal representante en Zola, es algo definitivo, algo que viene á cerrar un ciclo de la evolución literaria desde el Renacimiento á nuestros días; en este punto, es pueril antojo y superficial coquetería de la moda pretender *dejar atrás*, como cosa agotada y que ya había, la novela de Zola y otras semejantes. Por lo que toca á las facultades del famoso reformador, los críticos más dignos de estudio, más serios y flexibles entre los que buscan nuevos horizontes, reconocen el mérito excepcional del audaz y poderoso maestro, y colocan su nombre entre los pocos de primer orden que señalan nuevas etapas de la historia literaria. Mas, á pesar de esto, y á pesar de no ser, ni con mucho, la novela *épica* de Zola mina agotada, no cabe negar que, en parte por

lo que tiene de limitado y exclusivo el naturalismo, en parte porque, no contra, sino fuera de esa tendencia, aparecen nuevas aspiraciones, ello es que la escuela de la *experimentación* sociológica, del documento fisiológico, etc., etc., no significa hoy ya una revolución que se prepara ó que ahora vence, sino una revolución pasada, que ya da sus frutos y deja que otras pretensiones, nacidas de otras necesitadas del espíritu libre, tomen posesión de la parte que les pertenece en la vida del arte.

En pocas palabras: las nuevas corrientes no van contra lo que el naturalismo afirmó y reformó, sino contra sus negaciones, contra sus límites arbitrarios. Quedará la novela que un crítico francés llama de costumbres, con nombre nada exacto; pero el arte del alma, que vuelve á reivindicar sus derechos, permanece en la poesía y se restaura en la novela psicológica, que, al revivir, trae nuevas fuerzas, nueva intensidad y transcendencia; porque es claro que no puede ser la literatura *espiritual*, dadas las ideas actuales acerca de la naturaleza del alma, lo que fué en días de puro intelectualismo; como, en general, la metafísica, por cuya aparición hoy se suspira, no podrá ser la tradicional y con tantas fuerzas atacada. El mismo Zola parece reconocer algo de lo que se prepara, y en cierto modo comienza, cuando al contestar á M. Renard, autor de unos notables estudios sobre la Francia contemporánea, le dice: «Ciertamente yo espero la reacción fatal; pero creo que vendrá más bien contra nuestra retórica que contra nuestra fórmula. El romanticismo será quien acabe de ser ven-

cido en nosotros, mientras el naturalismo se *simplificará* y se *apaciguará*; será menos una reacción que un apaciguamiento, una expansión. Siempre lo he anunciado.»

Tal vez con estas palabras de Zola, más ó menos comentadas, y con algunas variantes, se pudiera satisfacer á mi buen consejero de Barcelona. Combatir en España el naturalismo, darle por gastado y vencido, no sólo sería prematuro, inoportuno, sino injusto, falso; pero otra cosa es decir de él... lo que, después de todo, este humilde revistero siempre ha dicho, que era una *fórmula* legítima, á la que había que hacer sitio en el arte; pero que no era única ni acertada en sus exclusivismos, así técnicos como filosóficos, ni otra cosa que la manifestación literaria *más oportuna* en su tiempo. ¿Pasó esta *oportunidad*? Esta es la principal cuestión, y la que admite más variedad de conclusiones, según los países. ¿Asoman otras tendencias, más bien que fórmulas, legítimas en sí y oportunas también por el momento? Yo creo que sí. Y por lo que toca á España, donde el naturalismo, lejos de estar agotado, apenas ha hecho más que aparecer é influir muy poco en la *cura* de nuestros idealismos falsos y formulismos inarmónicos, lo más *oportuno* me parece seguir alentando esa tendencia, con las atenuaciones que imponga el genio variable de nuestro pueblo... y con las que vayan indicando estas últimas corrientes, que han de ser, según el mismo Zola, una expansión y un apaciguamiento. Véase por qué tal vez no hay tan gran peligro en ir advirtiendo el camino de las nuevas

tentativas del espíritu literario fuera de España, y cómo esto es compatible con la obra en buen hora emprendida por muchos, y todavía muy poco adelantada, de ir sacando el arte nacional de las pintadas cascarillas vacías donde muchos insisten en buscar el espíritu, el gran espíritu desaparecido, y que piensan poseer porque tienen, y ya corrompidas, las formas muertas de su cadáver. Lo que hace falta en tan meritoria empresa es, primeramente, no dar por agotado y *gastado* lo que no lo está; y después, no confundir vulgares reacciones, bien ó mal intencionadas, obra de la medianía ó de espíritus ligeros que van y vienen de todo á todo, porque ni su corazón ni su cerebro echan en nada raíces, con ese movimiento, simpático en los sinceros y profundos, en busca de nueva vida filosófica, sentimental, y, por complemento, artística.

Por todo lo dicho y harto más que callo, y de que hablaré en otras varias ocasiones, no veo inconveniente en decir que *Realidad*, de Pérez Galdós, me ha parecido un reflejo español de esa nueva etapa, á lo menos de su anuncio, á que parece que llega el arte contemporáneo. Es, si no más, un cambio de procedimiento.

* * *

Fuera no conocer á Galdós pensar que puede obedecer este ingenio, tan independiente de todo compromiso de escuela, tan espontáneo y original,

á ninguna consigna ni á tendencia sugerida por el estudio del movimiento literario extranjero. Galdós, como la mayor parte de nuestros buenos escritores, en algo para bien, en algo para mal, prescinde, al producir de todo propósito sistemático, y del enlace que el arte nacional puede y debe tener con el de las naciones más adelantadas y dignas de atención en este punto. Tal vez no lee mucho de lo que día por día se produce en Europa; casi es seguro que de crítica y de estética de actualidad lee poco, y se puede afirmar que no hace caso de lo que lea, cuando él produce á su manera, según su plan y propósito, Mas no por esto deja de vivir en el ambiente del arte, ni deja de ser poeta, y poeta de su tiempo; y así se explica que más de una vez él, espontáneamente, sin relación con nadie, haya llevado su novela por los caminos que empezaban á pisar autores extranjeros, de los que Galdós poco ó nada sabía.

Un crítico francés acaba de decir, y es probable que Galdós no lo haya leído: «Una novela es, más ó menos, un drama que va á dar á cierto número de escenas que son como los puntos culminantes de la obra. En la realidad, las grandes escenas de una vida humana vienen preparadas de muy atrás por esta misma vida... Del mismo modo ha de suceder en la novela... La novela psicológica tiene por rasgo característico lo que puede llamarse «la *catástrofe moral*».

El que haya leído *Realidad*, podrá recordar que las palabras copiadas parecen haber sugerido á Galdós la forma y el desenlace de su última obra.

Y, sin embargo, casi me atrevería á asegurar que el insigne novelista no pensó ni en ese ni en otro estético al trazar el plan de su libro.—El, sin necesitar que nadie se lo dijera, vió que la novela que otras veces escribía y mostraba al público, podía ahora ahorrarla, pensarla para sí, y dejar ver tan sólo el *drama* con sus escenas *culminantes* y su *catástrofe moral*. Así, *Realidad*, sin dejar de ser novela, vino á ser un drama, no *teatral*, pero drama. Galdós prescindió de la descripción que no cupiera en las rapidísimas notas necesarias para el *escenario* y en los diálogos de sus personajes, como prescindió de la narración que no fuese indirectamente expuesta en las palabras de los *actores*. ¿Quiere esto decir que el autor de *Fortunata y Jacinta* reniegue de la pintura exacta y de pormenores significativos, ni de la narración que para tantas maneras del arte es indispensable? De ningún modo; Galdós volverá mañana á sus procedimientos inveterados, como Zola, después de *Le Reve*, vuelve á sus *Bestias humanas*, que no sirven más ni mejor á la *tesis* del novelista que *Le Reve* mismo, como Brunetiere, justo en esto, tuvo cuidado de advertir. En la forma que Galdós ha dado á *Realidad*, y que es lo que más ha llamado la atención, porque es cambio aparente que todos notan, no está la novedad relativa de su obra. La novedad está en que hay aquí como parte exotérica y parte esotérica; y mientras el drama exterior que se ve en la *Incógnita* y en el aparato dialógico y escénico de *Realidad*, es lo notorio, lo que aprecian todos, el verdadero drama de la

obra, el conflicto psicológico y la *catástrofe moral* están en aquellos elementos de *Realidad*, que acaso señalan, hasta ahora, el grado más alto á que ha llevado Galdós sus estudios de almas; en aquellos elementos que justamente menos sirven para el drama realista, aunque no sea de teatro, los puramente espirituales que el autor, por culpa de la inoportunidad con que escogió la forma cuasi escénica, tiene que mostrarnos casi siempre por medio de soliloquios y discursos fingidos del alma consigo misma, que son en gran parte artificiales, puestos *retóricamente* en boca de los personajes.

Concretaré más el punto de lo que yo creo novedades en la novela de Galdós. Decía Turguenef que la novela necesitaba examinar tres capas sociales en los caracteres: la primera, la de los hombres superiores, de alma grande, excepcional, por un concepto ó por otro; la segunda, la de la gran multitud de los tipos medios que no se distinguen ni por su elevación ni por degradados y deformes; y la tercera, la capa ínfima, la de los pobres seres que están por debajo del nivel normal; los depravados, los menesterosos. Añádase á esta teoría, ó combínese con ella, la de Bourget, según la cual la novela de *costumbres*, la *social*, la que pinta los *medios*, una clase entera, una profesión, debe escoger los tipos normales, los de la segunda capa de Turguenef, porque sólo estas medianías representan bien lo que el autor se ha propuesto estudiar y expresar, mientras la novela psicológica, la que atiende al carácter, necesita siempre, según Bourget, referirse á los extremos, á una de las

otias dos capas que indica el escritor ruso, á los seres excepcionales, en los que no se estudia un término medio de su género, sino una individualidad bien acentuada, original y aparte. Pues bien: Galdós casi siempre ha escrito la novela social, no la fisiológica, y en la novela de costumbres ó de *grandes medios* ha seguido, por propia inspiración, la doctrina que para casos tales huye de los tipos de excepción superiores ó inferiores al nivel general. Por esta cualidad, casi constante, el autor de *La Desheredada* ha ganado entre la gran masa de lectores sin preocupaciones escolásticas la fama que tiene de *natural y verdadero*, y también á esta conducta debe que algunos poco expertos en estas materias, aunque titulados y críticos, le hayan tachado de prosaico y vulgar, y hayan hablado de cansancio de imaginación en el fecundo poeta de los *Episodios Nacionales*.

Mas deja ahora nuestro autor, por una vez á lo menos, la vía ordinaria, y aparece la verdadera novedad á que aludía. Galdós trata hoy asuntos de psicología principalmente, novela de carácter, y dentro del carácter novela principalmente *ética*; y también por propio impulso, sigue la regla señalada atrás, es decir, escoge, no tipos medios, sino personajes de excepción, superiores á su modo, como lo son, sin duda, Tomás Orozco y Federico Viera.

Pero esto es lo esotérico, lo que sabe el autor, y lo que llegan á saber los lectores que atienden á los soliloquios de Tomás, Federico y Augusta, no lo que sabía el *Corresponsal* que escribe *La In-*

cógnita, ni lo que dijeron los periódicos que iba á ser la novela, ni lo que pueda parecer al distraído que juzgue por el aparato, el *escenario* y los detalles que acompañan al *drama íntimo* de *Realidad*. En este punto, la originalidad de Galdós no tiene ejemplo, que yo recuerde. Ya veremos que, en parte, paga cara esa originalidad.—La cual no consiste en *volverse* hacia la novela psicológica y á los personajes superiores, de elección, sino en hacerlo así... y parecer que no lo hace. Galdós, no sólo nos ha hecho ver que en el mundo no todo es vulgaridad, ni todo se explica, *como siempre*, por los móviles ordinarios; no sólo nos ha hecho ver la novela de *análisis excepcional*, como legítima esfera del estudio de la realidad, sino que nos ha demostrado que esa novela puede existir... debajo de la otra; que muchas veces donde se ha presentado un estudio de medio social vulgar, puede encontrarse, cavando más, lo singular y escogido, lo raro y precioso.

En efecto: en la *Incógnita* y en la *superficie* de *realidad* parece que se trata de una novela realista más, del género de las que estudian materia social: aquí el asunto era la opinión pública apasionada por la crónica del crimen, erigiéndose en tribunal, y dando una en el clavo y ciento en la herradura. Todas las soluciones que el vulgo presenta en la *Incógnita* al crimen de que fué víctima Federico Viera, son *verosímiles*; todas se basan en la idea corriente de que las cosas suceden como *suelen* suceder, tienen las causas que *suelen* tener. Inconscientemente la opinión acos-

tumbra aplicar á los fenómenos sociales la ley de Quetelet; pero la aplica á deshora, y se engaña muchas veces. La equivocación del vulgo es la parte de novela de costumbres que hay en esta obra; pero queda lo que había debajo, lo que no podía ver ni calcular la plebe, lo que nosotros vemos ahora en los soliloquios de Federico, de Tomás y de Augusta, y en los delirios de todos ellos.

El autor pensó, probablemente, que para mostrar este doble fondo de la acción en su sitio, sin digresiones ni contorsiones del asunto, sino de modo inmediato, que produjera el efecto estético del contraste de la apariencia y la realidad, lo mejor era recurrir á la forma dialogada... mas el monólogo. En lo que Viera, Orozco y Augusta hablan con el mundo, y aun en lo mucho de lo que hablan entre sí, estará, pues, el drama exterior; pero en lo que piensan, y sienten y se dicen á sus solas, cada cual á sí mismo, y algo á veces unos á otros, en todo esto quedará el drama interior, el que mueve *realmente* la fábula, el que se refiere á los grandes resortes del alma. Véase, pues, señalada la oposición de lo que parece y de lo que es, recordando los dos extremos de esta cadena de fenómenos. Un perdido aristócrata, un degenerado de la sangre azul, lleno de deudas y de infamia, aparece asesinado de noche en un barranco de las afueras. ¿Quién es el asesino? ¿Por qué lo ha sido? Federico Viera, un soldado fiel de los deberes en que cree, se mata porque no puede transigir con la vida cuando ésta le pide transacciones á la conciencia. Mientras el populacho de calles y salones

busca solución al problema del crimen en los motivos vulgares de estos actos, y mezclándose con la acción de esta especie de *coro* de la opinión pública, un drama puramente *ético* pasa ante los ojos del lector, absorto en aquellas escenas semifantásticas, en que hablan á solas las conciencias ó hablan con las sombras de otros personajes.

El resultado que, á mi parecer, el autor buscaba, se logra así; los dos *dramas* marchan juntos, rozándose en una especie de superfetación muy expresiva del propósito del novelista; sirva de ejemplo de esta transparencia estética del intento artístico, la escena en que Viera, ya casi loco por sus combates morales, entra en un teatro, y encuentra á Orozco, y habla con él de sus males y apuros. La trivialidad del paraje y de la ocasión son antítesis, así como todo el aparato vulgar del diálogo, de la gravedad y excepcional importancia del *fondo moral* en que los personajes están interesados: tanto mejor se ve esto, la mezcla constante, y á veces indiscernible, de lo común, insignificante, vulgar y ordinario, con lo crítico, singular, culminante y escogido y extraordinario, cuanto más se atiende á la comparación de esa escena real, de ese diálogo positivo en el teatro, entre Viera y Orozco, con las escenas puramente fantásticas del cerebro de Federico nada más, en que la sombra de Tomás se le aparece y le habla. Para Federico la realidad llegará á confundirse con la visión, y así, más adelante, llegará á creer que Tomás se le apareció... en el teatro —. Todo eso está muy bien, y coadyuva al buen éxito del in-

trincado propósito del novelista; pero, á mi juicio, lo mismo que le sirvió para triunfar, le perjudicó en otro sentido.

Lo más interesante, lo principal, lo más hondo de *Realidad*, está en los soliloquios, en lo que se dicen á sí mismos, á veces sin querer decírselo, los principales personajes. Pues bien: esto resulta un esfuerzo casi humorístico, una forma convencional excesiva, que quita ilusión al drama, y, por consiguiente, fuerza patética, y hasta algo de la *verosimilitud formal*, al claudicar la cual peligra también el fondo mismo del estudio psicológico. Por eso no me extrañará, que alguien que no se pare á considerar todo lo dicho, crea que hay una falsedad, capricho puramente ideal, abstracción y frialdad consiguiente, en esos mismos caracteres que, *intrínsecamente*, están, sin embargo, bien observados y bien *experimentados* (1). — En mi sentir, á pesar del atractivo que ofrecía para esta novela la forma dramática con el contraste significativo de lo que se dice y lo que se calla, debió haberse renunciado á tal ventaja para lograr otra más sólida y duradera.

La psicología en el drama, ó en cuanto afecta

(1) Sabido es que Zola lleva á la novela la observación y la experimentación. Esta última ha sido muy combatida; tal vez con más fuerza lógica que por nadie, por nuestro Valera y por Guyau. Los argumentos de uno y otro se estudiarán aquí otro día; pues yo, en cierto sentido, sigo creyendo en la *experimentación* artística.

sus formas, tiene que ser *sumaria*, sintética (en el sentido poco exacto, pero corriente, que se da á lo sintético), y sólo algunas veces el genio de un Shakespeare logra mostrar detrás del velo transparente de todo un rasgo dramático, toda una perspectiva psicológica, la historia de un alma. Es vulgar ya esto: para el teatro, y aun para el drama en general, no sirve el análisis, el estudio detenido, con su serie de *petits faits* que nos dan la vida de un espíritu humano. Cuando el teatro, el moderno principalmente, aspira á entrar en estos dominios de la novela, ante todo suele salir mal librado, y en lo que acierta, acierta mediante no muy legítimos expedientes, como verbi gracia, los monólogos excesivos, las escenas *casi iguales* repetidas, las transmutaciones violentas, el tiempo atropellado, etc., etc.—Como la *forma* dramática no es una *creación* artificial, sino una verdadera creación, es decir, cosa de la naturaleza del arte literario, lo que vaya contra las leyes radicales de esa forma, nótese bien, irá, si dentro de ella se muve el poeta, contra la *naturaleza misma del arte, contra la virtud artística del mismo fondo que se expresa* (1). No importa que, por prescindir de la preocupación escénica, del teatro, del espectáculo, se crea el poeta libre para

(1) Los dramas de Renan, que tanto suelen valer en cierto respecto, pierden de valor estético por lo mucho que pecan contra la naturaleza de la poesía dramática, á la cual llegan para profanarla.

hacer lo que se quiera dentro de la forma dramática; los límites de ésta subsisten, aunque ya en otra forma que dentro de las tablas; el drama, ó será una cosa híbrida, ó seguirá siendo siempre *imitación del teatro*, más ó menos fiel, porque el *teatro* se hizo para lo esencial en la forma del drama. La misma unidad de tiempo, no entendida groseramente, es natural en el drama, por la índole *crítica y sintética* de éste.

Ahora bien: va contra el drama y *contra el fondo* artístico que con él se expresa, el arrebatar nos la ilusión de realidad mediante el *absurdo plástico* de presentarnos el anverso y el reverso de la realidad en un solo plano: el de la *escena*. El drama nace justamente de necesitar el espíritu comunicar con sus semejantes mediante el cuerpo, mediante la palabra, y en ésta siempre es cosa distinta el alma que la expresa y guarda otras, y el verbo comunicado. Así como la *hipocresía* es un privilegio humano, así el silencio, que es un velo del alma, es otra *hipocresía* privilegiada, y con ella se cuenta en la vida; y por saber esto los hombres, que una cosa es hablar y otra pensar y sentir, son sus relaciones como son, y han dado la forma que tiene al *elemento real* que lo *dramático* imita.

De la negación de todo esto, aunque sea intencionada, maliciosa, resulta una falsedad: que si hay tal intención, da á lo producido aspecto de arabesco humorístico; y si no la hay, indica falta de habilidad en el artista. Aquí, en *Realidad*, hay esa intención, y bien acentuada, y por eso el lec-

tor no acaba de tomar en serio el libro por lo que respecta á la forma, y por eso hay el peligro de que tampoco el fondo se tome con toda la seriedad que merece.

II

Pero hay más. Aun dando por bueno que sea completamente serio, y permita conservar la ilusión de la realidad ese convencionalismo de oír *pensar* y *sentir* á los personajes, nace otra dificultad, aún mayor, de la índole misma de esos discursos.

Los soliloquios de Augusta, de Tomás, de Federico, traspasan los límites en que el arte dramático más libre y atrevido, más convencional, en beneficio de la transparencia espiritual de los personajes, tiene que encerrar sus monólogos. En el monólogo hay siempre el *lirismo* de lo que se dice á sí propio el personaje... para que lo oiga el público, para que se entere éste de cómo aquél va pensando, sintiendo y queriendo. En el soliloquio de *Realidad*... hay mucho más que esto en el fondo, y la forma no es adecuada, pues siempre se ofrece también con esa apariencia retórica, para que el público se entere. A veces el autor llega á poner en *boca* de sus personajes la expresión literaria, clara, perfectamente lógica y ordenada en sus nociones, juicios y racionios de lo que, en rigor, en su inteligencia aparece obscuro, confuso, vago,

hasta en los límites de lo inconsciente; de otro modo, el novelista hace *hablar* á sus criaturas de lo que ellas mismas no observan en sí, á lo menos distintamente, de lo que observa el escritor, que es en la novela como reflejo completo de la realidad ideada. Á la novela moderna, llamando moderna ya á la novela de Stendhal, sobre todo en sus progresos formales de estas últimas décadas, se debe esa especie de sexto sentido abierto al arte literario, gracias á la *introspección* del novelista en el alma toda, no sólo en la conciencia de su personaje. Mediante este estudio interior en que el artista no se coloca en lugar de la figura humana supuesta, ni recurre al aspecto lírico de la psicología de la misma, sino que toma una perspectiva ideal que le consiente verlo todo sin desproporción causada por las distancias, mediante este estudio parcial, íntimo (pero independiente del subjetivismo propio del personaje), ha podido alcanzar la *sonda* poética de algunos novelistas contemporáneos honduras á que, valga la verdad, no había llegado la psicología artística de ningún tiempo. Una de las causas de la superioridad que, en cierto respecto, hoy tiene la novela sobre los demás géneros, consiste en esta facultad de anatomía espiritual, que es, repito, cosa diferente del lirismo, y que en el drama es imposible. Tolstoi, y ya Gogol, han hecho grandes esfuerzos de ingenio, con buen éxito, en esta materia, pero con menos arte que Zola, cuyo *Assommoir* ofrece en tal particular una novedad completa, una sorpresa para todo lector atento. Porque Zola no será *psicólogo*

en cuanto al fundamento de los fenómenos anímicos que observa y pinta, pero sí lo es de *hecho*; y hay una confusión, en que yo he visto caer á los más reflexivos críticos, al empeñarse en encerrar en pura *fisiología* el estudio humano artístico en las obras de Zola. Diga él mismo lo que quiera, por sus preocupaciones sistemáticas y sus pretensiones de científico, psicología hay en sus personajes, y por lo que se refiere al modo de penetrar en ella, que es lo que aquí importa, pocos como él, tal vez nadie, tal vez ni el mismo Flaubert, saben cómo se escudriña en lo más íntimo del hombre figurado, cómo se refleja en la narración imparcial del autor el *estilo* del sentir, del pensar, del querer de un alma imaginada. Pero lo que hace Zola, esto que hace también él mismo Galdós en muchas novelas de su colección de *Las contemporáneas*, no es posible conseguirlo, ni se debe intentar, en obras de aspecto dramático. Lo que el autor puede ir viendo en las *entrañas* de un personaje es más y de mucho mayor significación que lo que el personaje mismo puede ver dentro de sí y decirse á sí propio. Un ejemplo acaso aclare mi idea. Si un médico alienista pudiera ver *por dentro* el pensamiento del enfermo, y lo que siente y lo que quiere, sacaría mucho más provecho para su estudio que de la observación puramente exterior, aun suponiendo que el enfermo muestre, mediante el lenguaje y otros signos, todo lo que él de sí mismo sabe. Pues bien: en los soliloquios de *Realidad* el lector sólo ve, de las figuras que hablan por sí, lo que á ellas se les antoja que son,

y en la *introspección* de la novela, Zola, y aun le mismo Galdós, otras veces el lector, ve mucho más, ve lo que piensan, sienten y quieren los personajes, tal como ello es, no tal como se lo figuran.

Añádase á esto la falsedad formal que resulta de la necesidad imprescindible de hacer á los que han de *pensar* ante el público, pero pensar hablando, expresar con toda claridad, retóricamente, sus más recónditas *aprensiones* de ideas y sentimientos; de la necesidad de traducir en discursos bien *compuestos* lo más indeciso del alma, lo más *inefable* á veces. Si fuera cierta la doctrina vulgar de que pensar es hablar para sí mismo, sería menos violenta la forma dramática aplicada á tal asunto; pero bien sabemos ya todos, y un ilustre psicólogo consagró hace años en el *Journal des Savants* un estudio curioso y profundo á la materia, que pensamos muchas veces y en muchas cosas sin hablar interiormente, y otras veces hablándonos con tales elipsis y con tal hipérbaton, que, traducido en palabras exteriores este lenguaje, sería ininteligible para los demás (1). De donde se saca que todo lo que sea usar de un convencionalismo innecesario para la novela, tomado del

(1) Véase acerca de esta cuestión el reciente estudio de M. Henri Bergson (*Essai sur les donnés immédiates de la conscience*), donde, al tratar de la conciencia de lo inefable, llega á decir: «No hay que extrañar que sólo aquellas ideas que menos nos pertenecen se puedan expresar adecuadamente con palabras.» (Capítulo II, pág. 102.)

drama, que en ciertas honduras psicológicas no puede meterse, es falsear los caracteres, por culpa de la forma.

Esto sucede en la *Realidad* de Galdós; y he insistido en este punto mucho, por lo mismo que creo que sólo á esta especie de capricho del autor, tocante á la forma de su libro, se debe la falta de verosimilitud que algunos han de achacar á los caracteres por sí mismos.

No: hecha la salvedad que tantos renglones ocupa más arriba, bien se puede afirmar que Federico Viera es una de las figuras más seriamente ideadas y expresadas con más acierto (fuera de lo apuntado) entre las muchas á que ha dado vida el ingenio de Pérez Galdós.

III

Ha dicho bien un crítico: el arte cada día será más complejo; la falsa sencillez á que aspiran, como á irracional y deletérea reacción, los perezosos y los impotentes, no será más que uno de tantos tópicos, como inventa el ingenio secundario, que es el que siempre se opone á la corriente poderosa que señala la dirección del progreso. Las metáforas *solares* que, como ya notaba madame Stael, en Homero son nuevas y de gran efecto, no pueden rejuvenecerse; aunque algunos *bárbaros* modernos aspiran á cegar la memoria de la civili-

zación abriendo un abismo de ignorancia entre las nuevas generaciones y la tradición literaria, tal vez, como apunta Lemaitre, para darse la satisfacción de *inventar* bellezas muy antiguas, descubrir Mediterráneos poéticos, los demás no pasamos por tal pretensión; sabemos el momento en que vivimos, lo que atrás queda, y no consentimos que se nos dé por nuevo, fresco y *palingenésico* lo que hasta la saciedad hemos visto y saboreado en las obras de épocas anteriores. Nada más cómodo que no leer á los demás, especialmente á los antiguos, y después renegar de decadentismos y complicaciones y alambicamientos, y poner remedio á la sutileza *enfermiza* de las letras contemporáneas con la sencillez paradisíaca, con la *sancta simplicitas*, con la candidez y *naiveté* idílicas que cada cual ha podido saborear en la poesía de otros tiempos, en que todo eso era natural fruto de la estación, espontáneo producto de la historia. Aquel pedazo de muralla que Flaubert admiraba singularmente en el Partenón, como un modelo de sencillez hermosa, se convierte en muchos autores *simplicistas* del día en mampostería trabajada por kilómetros á destajo. No se nos quiera hacer adorar, por la sencillez del muro del Partenón, todas las obras de fábrica de la modernísima sencillez de cal y canto.

No; hoy es más natural, más *sencillo*, admitir el mundo tal como está, verlo tal como es; y fuera de casos contados, de excepcionales situaciones y de arranques rarísimos del genio, que no han de ser buscados, porque entonces no parecerán, lo

regular será estudiar la vida actual, tan compleja como es, sin rehuir sus dificultades, sutilezas y complicaciones.

Federico Viera no es *sencillo*; es de los caracteres que algunos *simplicistas* llaman con desdén *compuestos* (1), porque no son de la prendería realista ó idealista, y porque no está toda la máquina que los mueve al alcance de la primer lectora sentimental y *sencilla*, de esas cuya opinión halaga á ciertos autores... ¡que después se burlan de Ohnet!

Federico tiene el alma y la vida llenas de contradicciones, y es aquel espíritu como una de esas asambleas que tiene que disolver la autoridad, porque sus miembros no se entienden, se amenazan, se atropellan y son incapaces de adoptar un acuerdo y por la deliberación sólo llegan al tumulto. Instintos buenos y malos deliberan, luchan en el alma de Viera, y la voluntad, traída y llevada por tantas opiniones, por tantas fuerzas contrarias, termina lógicamente por negarse á sí propia; puesto que no *sabe* querer nada, acaba por querer la muerte. Federico se mata, porque en el arte de la vida su torpeza para ser bueno y su torpeza para ser malo le ha llevado á profesar la religión del honor en el ambiente de la deshonra; se ha dejado

(1) Véase, como modelo de los absurdos críticos á que lleva la teoría que combato, el desprecio con que un señor G. A. C. trata á Zola con motivo de la *Bête humaine*, en el número del 16 de Marzo de la *Nuova Antologia*, de Roma.

arrastrar por el hábito al vicio; las costumbres, todo lo material, sensible y tangible, lo que para muchos representa toda, la única realidad, le iban sumiendo en la vida desordenada; *debía* ser uno de tantos perdidos que comercian con todo, con el amor inclusive; *debía* admitir la salvación de sus *intereses*, es decir, el pan de cada día, de manos del marido de su querida; á esto le llevaba la lógica de su vida *exterior*; de aquella á que se había dejado arrastrar por la corriente... ¡y quién lo dijera! en este camino de flores se atraviesa una cosa tan sutil, tan aérea como el *punto de honor*.

El—un calavera que de tantos modos se ha degradado,— va á tropezar con escrúpulos morales de los que dilucidan los galanes de Calderón, ó los catedráticos de ética casuística; como una tisis heredada, Viera encuentra dentro de sí una *caverna* moral, unos *microbios* psicológicos, y dentro de la psicología de lo más sutil, escrúpulos de *ética*, cosillas del *imperativo categórico*, de que tan graciosamente se burlan algunos, y parece nada; pero aquella inflamación, aquel principio disolvente de los tejidos del *egoísmo*, trabaja, trabaja, y llega á hacer imposible la vida del *pérdis*, que tuvo la desgracia de heredar también, aunque mediante atavismo, porque su padre es un malvado en absoluto, de heredar la honrilla castellana de sus antepasados, que en tal ó cual ramo de la vergüenza eran intransigentes.

Cuanto más se medita sobre el carácter de Viera, más belleza se encuentra en esta figura que Galdós inventó, componiéndola, sí, pero con ele-

mentos verosímiles, con datos de observación y sin salir de las normales combinaciones de que resulta un espíritu, no por complicado menos real.

Hasta en el amor es Federico una antitesis de esos héroes *sencillos* que algunos quieren resucitar.—¡El amor en la novela! ¡Qué poco ha trabajado el realismo todavía en el amor! ¡Cuánto se deja en este asunto capitalísimo al convencionalismo tradicional y á los hábitos románticos! Muchos realistas han creído volver á la verdad erótica exaltando el elemento *material* de esta pasión, dando más importancia á los instintos groseros. Pero era esto poco, y por otro camino había que buscar la verdad y la sinceridad. Cuando una niña, la Mauperin, dice en una novela de los Goncourt que los libros están llenos de amor, y que ella no ve que pase lo mismo en el mundo, expresa, además de una frase característica de su inocencia, una regla que debería servir á los inventores de *historia* hipotética, á los artistas que imitan las relaciones de la sociedad. Un escritor ruso de los de segundo orden, una de cuyas obras dramáticas acaba de ser traducida en París, tiene por distintivo esta misma observación, aunque exagerándola: según él, no importa, no influye tanto el amor en el mundo, como dice el arte. (Entiéndase que se trata del amor sexual más ó menos fino; el amor caritativo influye mucho menos todavía.) Pues bien: Federico Viera no es *sencillo* en amor..., porque no es un amante absoluto, un esclavo de la pasión. Empieza por tener el amor partido. En casa de la Peri está la dulce y tranqui-

la intimidad, la paz del alma en el afecto; en casa de Augusta, la violencia, el fuego, la ilusión, el incentivo plástico, la atracción corrosiva de la fantasía, del arte, de las elegancias. Pero el amor grande, el amor déspota, no está ni acá ni allá. De ser un Quijote, Viera... ¡parece mentira!, tendría por Dulcinea la *moralidad*. A lo menos, por ella muere.

Y hay que tener presente que Galdós ha llegado á estas *sutilezas* sin recurrir á un héroe *filosófico*, á un *discípulo* como el de Bourget; Viera no es de esos hombres que pasan la vida en perpetuo examen de conciencia; no busca como un Amiel, el tormento interior, la angustia psicológica, como *dilettante* del desengaño; es un distraído, un hombre de mundo vulgar en muchas cosas; pero es la naturaleza moral *naturans*; es una energía ética luchando con adversidades, defendiéndose con instintos y con tesoros de herencia... Si aquí la crítica de actualidad se consagrara á estudiar de veras las obras de los poquisimos hombres de talento, dignos de su tiempo, que tiene nuestra literatura, en vez de repartir la atención entre las nulidades que saben *faire l'article*, y las medianías que poseen la misma habilidad, á estas horas el Federico Viera de Galdós hubiera sido objeto de examen por muchos conceptos, como lo son en Francia, en Inglaterra, en Italia, en todas partes donde hay verdadera vida literaria, las figuras que van inventando los maestros del arte. Aquí, casi casi hay que pedir perdón por haber dedicado tantas palabras á un sólo personaje de una novela.

Tomás Orozco mecerería un estudio no menos detenido: en él los defectos *formales* de que tanto hablé más arriba, producen mayores estragos, hasta el punto de que á veces parece que el autor se burla de la bondad de su héroe y le convierte en caricatura (1); pero Orozco es también tipo grande, y á pesar de la aparente *sencillez* de su bondad de una *pieza*, es complicado. ¡Y qué complicación la suya! A ella alude Augusta cuando duda si su marido es tanto nada más, ó es un santo con manías. Debajo de esto hay problemas que no se resuelven ni con renegar de la *psico-física* moderna, en nombre de los *eternos* principios de lo *bello*, lo *bueno* y lo *verdadero*... ni tampoco con copiar las ideas más ó menos originales y meditadas de un Lombroso, y llamar loco á Schopenhauer, y creer que el doctor Escuder, de Madrid, por ejemplo, sabe, efectivamente, en qué consiste el alma.

(1) En este respecto gana mucho Orozco en el quinto acto del drama *Realidad*, estrenado en la Comedia en Marzo de 1892.