

XVI

DEL ESTILO

Pocos rechazan abiertamente la creencia general de que el buen estilo supone cultura lingüística, educación clásica y estudio de los mejores modelos. La hipótesis parece racional y, repetida á menudo por personas que gozan de autoridad, se juzga incontrovertible. Sin embargo, es falsa. Permítaseme demostrarlo, apoyándome primero en la lógica inductiva.

Aun con el método de las semejanzas, que, si todavía se usa, suministra las pruebas más débiles, la citada hipótesis es poco sostenible. La mayor parte de los que han recibido la instrucción que da la Universidad no escriben bien. Sólo aquí y allí aparecen en esta clase numerosa algunos de quienes pueda afirmarse que tienen hermoso estilo; en los demás, el estilo es vulgar si no malo. Ahora, si la creencia corriente fuese verdadera, el buen estilo sería la regla y no la excepción entre los hombres de carrera. El resultado es todavía menos favorable si se emplea el método de las diferencias. Su aplicación nos mostraría que escritores no adoctrinados ó poco adoctrinados en el uso de la lengua, no escriben bien. Pero esta prueba falla á su vez. Todos saben que de Shakespeare acá, muchos excelentes escritores han tenido «poco latín y menos griego.» Lo erróneo de la

opinión expresada se patentiza mejor, sin embargo, examinando críticamente los estilos que se supone la confirman ó que la comprobarían caso de ser exacta. Ya en el *Estudio de Sociología*, después de citar algunos ejemplos de inglés incoherente, cuyos autores eran un primer ministro, un obispo y el director de un colegio, sometí al análisis, en el apéndice, dos sentencias del tan alabado Addison, elogiadas por Matthew Arnold, é hice notar seis faltas en siete líneas. Ahora me propongo continuar el examen crítico de los escritores versados en las letras clásicas.

El prefacio de una colección de versos «escogidos» debería ser un trozo de prosa pura, tersa, bruñida, sin tachas. Y cuando es obra de un escritor que obtuvo honores clásicos y consumió los ocios de su vida en el estudio de la literatura, era de esperar que fuese algo que se acercara á la perfección. No es así, por cierto. He aquí la primera cláusula del prefacio escrito por M. Francisco Palgrave para el *Tesoro selecto*.

«Esta pequeña colección difiere, se cree (1), de las otras en la tentativa hecha para contener todas las mejores poesías líricas y canciones escritas en inglés por autores ya difuntos, y ninguna, excepto las mejores.»

Puede dudarse si es propio de un buen estilo el empeño de ocultar lo personal bajo lo impersonal, usando la frase «se cree» en lugar de «creo yo,» puesto que así se impone al entendimiento del lector un trabajo innecesario para sustituir el sentido real al literal. Pasando, no obstante, esto por alto, analicemos los elementos esenciales de la cláusula. Se nos dice que la colección

(1) Traducimos literalmente. —(N. del T.)

difiere de las otras. Ahora bien: una diferencia entre dos colecciones supone que una de ellas contiene alguna cosa ó cualidad ó carácter que no se encuentra en la otra. Aquí, sin embargo, la diferencia que se señala consiste en la «tentativa hecha para contener.» Pero una tentativa no puede formar parte de una colección. Una tentativa no es ninguna cosa, ni cualidad, ni carácter, que nos permita distinguir el contenido de una colección del contenido de otra. El *resultado* de la tentativa puede hacer que las colecciones difieran; mas la tentativa por sí misma, no. Seis líneas más adelante viene el segundo párrafo, que empieza de este modo:

«El editor no conoce ninguna definición rigurosa y precisa de la poesía lírica; pero ha visto su tarea de decisión práctica aumentar en claridad y facilidad á medida que adelantaba en el trabajo, sin más que tener presentes algunos pocos principios sencillos.»

Desde luego cabe preguntar: ¿por qué decir «la tarea de decisión *práctica*?» Que la palabra «práctica» es superflua, se evidencia con sólo querer saber cuál es la tarea de decisión *teórica*. Además, esta cláusula se refiere á la anterior por sugestión y no por conexión especificada. No se nos dice qué es la «decisión práctica,» sino se deja adivinar. Se agrega que el editor «ha visto aumentar su tarea en claridad y facilidad.» ¿Cómo es posible que una tarea aumente en facilidad? La facilidad puede ganarse por quien emprende una tarea y persevera en ella; mas la tarea en sí no sufre alteración. Por tanto, esta cláusula es incoherente, como la primera.

El tercer párrafo comienza:

«Esto es también todo lo que puedo alegar con res.

pecto á un punto aún más discutible: qué grado de mérito daría puesto entre las *mejores*.»

Puede discutirse un informe, una opinión, una creencia, porque en todos estos casos se afirma algo; pero no puede discutirse un punto, porque en un punto no se afirma nada. No basta aducir que en las palabras siguientes se aclara el concepto. El uso de cláusulas fragmentarias es permitido á condición de tener ostensiblemente el carácter de tales; pero un buen estilo no tolera una cláusula que, pareciendo completa por su estructura, carezca de sentido sin un apéndice.

En fin, he aquí la primera oración del cuarto párrafo:

«Habría sido evidentemente odioso aplicar á los *vivos* el criterio perseguido en esta colección.»

Las palabras «aplicar el criterio perseguido» no son congruentes. Si *aplicamos* un criterio, se sobrentiende que éste es una especie de medida; mas si tal es la clase de criterio de que se trata, entonces ¿cómo lo perseguimos? Una cosa perseguida es algo que está á distancia; y si el criterio á que se alude es una medida, no puede ser nada distante. Las palabras no sugieren una idea consistente.

The Academy de 15 de Enero de 1898 publica una noticia del libro *A forgotten novel*, de Jaime Antonio Froude, copiando (pág. 79) algunos trozos; el primero de ellos comienza así:

«Tengo por seguro que es materia de la más cierta experiencia, tratándose de muchachos de naturaleza amable y enfermiza, que la manera de conducirse usted con ellos es exactamente la que merecen.» (*Shadows of the Clouds*, pág. 22.)

Sin detenerme á analizar la opinión que se expresa,

la cual, dada la índole del asunto, resulta harto rigurosa por el empleo del adjetivo «cierta» y del adverbio «exactamente,» diré que la cláusula está mal compuesta. Uno de sus defectos es la verbosidad. Las once (1) primeras palabras equivalen á estas tres (2): «La experiencia prueba.» Si se contesta que con once palabras la expresión es más enérgica, replicaré que en el caso actual bastaba con las tres. El giro «tengo por,» aunque de uso frecuente en la conversación familiar, no se adapta bien al estilo literario. ¿Por qué no «pienso que es?» En lugar de un giro directo puede usarse uno indirecto, si así se ahorra trabajo á la inteligencia del lector ó si hay que variar la forma; pero aquí es preciso corregir mentalmente la idea impropia «tener,» que es la sugerida, para reducirla á la idea propia «pensar.» Ni debe aprobarse la expresión «materia de.» Cuando se dice «es materia de hecho,» «no es materia corriente,» «¿cuál es la materia?» (3), «será materia de cincuenta libras,» la voz «materia,» desviada de su recto sentido, despierta ideas vagas que el entendimiento necesita precisar, atendiendo á las demás palabras. Ahora bien: en un buen estilo no son admisibles las palabras de significación variable, á menos que de propósito se quiera no definir el concepto, caso que no es el presente. Más grave es todavía la objeción de que la frase «tengo por» es incongruente con la frase «la más cierta experiencia,» porque el sentido de la primera no es absoluto y el de la segunda sí lo es. No podemos en-

(1) En inglés doce.—(N. del T.)

(2) En inglés dos.—(N. del T.)

(3) La cuestión.—(N. del T.)

lazar propiamente un juicio que implica alguna duda con otro que excluye toda duda. Así, si es absurdo decir cuando descarga una tormenta, «tengo por seguro que llueve» ó «pienso que llueve,» no lo es menos unir estas expresiones ó sus equivalentes á la afirmación de un hecho que se asegura ser «lo más cierto.» Además, ¿por qué la *más cierta*? En la conversación familiar suelen juntarse las dos palabras; pero en un escrito que se mira como especialmente bueno, una palabra cuyo sentido es absoluto no debe ir precedida de otra que expresa grado. Por último y principalmente, la cláusula adolece de ambigüedad. Decir «que la manera de conducirse usted (con los muchachos á que se alude) es exactamente la que merecen,» significa que si usted los trata con dulzura merecen ser tratados de este modo, y que si usted los trata con dureza merecen ser tratados de este otro. No es esto, en verdad, lo que ha querido expresarse; pero en cualquier caso la cláusula tiene el capital defecto de dejar al lector en la duda.

Nos proporcionará otro ejemplo el apóstol de la cultura, M. Matthew Arnold. Precisamente en la página de *The Academy* que precede á la que acabo de citar, hay un panagórico de él bajo el título de *Reputaciones aquilatas*. En este trabajo se reproduce uno de los aforismos de Arnold, diciendo: «Su propio juicio se guiaba por los principios sentados en el famoso pasaje que comienza:

»No hay más útil auxilio para descubrir cuál poesía pertenece á la clase de lo verdaderamente excelente, y que pueda por esta causa hacernos más bien que el tener en la memoria versos y expresiones de los grandes maestros y aplicarlos como piedra de toque á otra poesía.»

Lo primero que debo observar es que la frase «útil

auxilio» es pleonástica. El auxilio se define como algo que ayuda ó favorece, y lo que ayuda ó favorece es útil. De modo que «un auxilio útil» es una cosa útil útil. En lugar de «más útil auxilio» debió escribir: «mejor auxilio.» Continuemos: «cuál poesía pertenece á la clase de lo verdaderamente excelente.» ¿A qué vienen todas esas palabras? Cuanto pertenece á la clase de lo verdaderamente excelente es por necesidad excelente. ¿Por qué, pues, hablar de la clase? La frase debería ser «cuál poesía es verdaderamente excelente.» La expresión «como *piedra* de toque» es, cuando menos, desgraciada. Lo justo sería decir «como *piedras* de toque.» En fin, vengamos á las últimas palabras, «á otra poesía.» La primera parte de la cláusula implica que lo que debe valorarse es «otra poesía.» Por tanto, lo que realmente se afirma, prescindiendo de las ideas accesorias, es que para descubrir cuál poesía es verdaderamente excelente, debe compararse con ciertos modelos, ¡otra poesía! Para expresar lo que se intentaba era preciso haber escrito: «No hay mejor auxilio para descubrir cuál poesía es verdaderamente excelente y que, por tanto, pueda hacernos más bien que los versos y expresiones de los grandes maestros conservados fielmente en la memoria y aplicados como piedras de toque.» O esto otro: «No hay mejor auxilio para descubrir cuál poesía es verdaderamente excelente y que pueda por esta causa hacernos más bien que tener siempre en la memoria versos y expresiones de los grandes maestros y aplicarlos como piedras de toque.» Se han economizado ahora diez (1) palabras y se ha ganado en precisión.

(1) En inglés trece.—(N. del T.)

Acaso se alegue para excusar estas faltas que han sido rebuscadas y que constituyen meras excepciones. Esto no es verdad. Según ha podido verse, no hay tal rebusca. Las citas relativas á M. Palgrave son, respectivamente, la primera cláusula del prefacio del libro *Tesoro selecto*, y las primeras oraciones de los tres párrafos que siguen; fuera de ese prefacio, no he leído una sola línea de su autor. En lo tocante á M. Froude, las frases copiadas encabezan el primero de los trozos transcriptos por un cronista literario, admirador suyo. Por último, el texto de M. Matthew Arnold, que he analizado, es el único en prosa que reproduce su panegirista. Es, pues, natural inferir que abunden en los tres escritores citados cláusulas igualmente defectuosas.

XVII

MÁS DEL ESTILO

No ha de suponerse que los estilos libres de los defectos que hemos señalado deban clasificarse sin más razón entre los buenos estilos. Estoy lejos de decir ó de suponer tal cosa. Menester es que ostenten otras cualidades—propiedad en las palabras, variedad en la forma, originalidad en las metáforas, eufonía,—que—con pena lo reconozco—dependen de ciertas dotes innatas. Mi afirmación es que ninguna de estas cualidades por sí sola, ni todas ellas juntas, bastan para compensar la incoherencia del estilo ó su superfluidad ó su ambigüedad. El primer requisito es la ausencia de faltas de construcción, y mal puede elogiarse una enseñanza que, prometiendo formar el estilo, no asegura la posesión de su elemento más importante.

Parece extraño que la conclusión corriente que se sienta *à priori* acerca de los efectos producidos por el estudio de las lenguas y el manejo de los buenos modelos, no resulte comprobada *à posteriori*; contradicción que da fuerza al dicho francés: «el estilo es el hombre.»

La propia experiencia me obliga á creer en la verdad de este aforismo. Há más de medio siglo fuí inducido por incidencia á indagar por qué ciertas palabras y ciertas colocaciones de palabras son más expresivas que

otras. Hasta aquel momento nunca había prestado la menor atención al estilo. Mas la manera como entonces se me presentaba el problema, me llevó á considerarlo desde el punto de vista psicológico. La lectura de los trabajos concernientes á la materia me dieron poca luz, pues no encontré en ellos sino algunas reglas empíricas. El resultado de mis investigaciones fué un ensayo que intitulé *Fuerza de expresión*, el cual no quiso admitir el editor de la publicación periódica *Fraser's Magazine*, desaparecida hace largo tiempo. Diez años más tarde se insertó este trabajo, algo mejorado, en *The Westminster Review*, con el título de «Filosofía del estilo,» puesto por el editor, no por mí. Una de las conclusiones que entonces senté y razoné, era que las palabras de origen anglo-sajón (uso este nombre á pesar de M. Freeman, porque el decir palabras inglesas induciría á confusión) son más enérgicas que las de origen latino. Ahora bien: esta creencia, compartida por otros y que en mí fortificó el haber encontrado que se apoyaba en un principio general, debiera haber influido especialmente en mi estilo. No obstante, al revisar poco há mis *Primeros principios*, me llamó la atención el hecho de que tal no hubiese ocurrido: el lenguaje de la obra citada está salpicado de latinismos. Sin duda, abundando en ella las ideas abstractas y generales, la falta de términos anglo-sajones para expresarlas me obligó á servirme de voces derivadas del latín y del griego. Pero el caso es que hallé muchos lugares en donde hubiese podido usar palabras de abolengo patrio en lugar de las de genealogía extranjera. Era obvio que las máximas corrientes, comprobadas por mis propias investigaciones, habían ejercido escasísima influencia en mi manera de escribir.

Y esta falta relativa de eficacia me la explico bastante bien al recordar cuán poco me he guiado por otras conclusiones que establecí en el ensayo referido, y de que estoy ahora tan convencido como entonces. Nunca las he tenido presentes al escribir. Habitado á emplear tales ó cuales palabras y formas de expresión, las usaba sin pararme á reflexionar en su conformidad ó discrepancia con los principios que había expuesto. A veces, es verdad, al corregir un manuscrito ó una prueba, ha acudido á mi memoria alguno de estos principios, y he hecho sustituir una palabra ó he procurado reemplazar una frase larga por otra breve. Pero el resultado ha sido insignificante. Los caracteres generales de mi estilo han permanecido inalterables, á pesar de mi deseo de cambiar algunos de ellos. Hay un gran fondo de verdad en el proverbio francés. Variándole algo, podemos decir: «el estilo es orgánico.» Es posible modificar la organización; pero la función conserva, como la estructura, sus propiedades fundamentales.

Seguramente se asombrará el lector si le digo ahora que no he estudiado nunca el estilo: juzgará que esta afirmación pugna abiertamente con mucho de lo que acabo de decir. Y, sin embargo, nada más cierto en su más amplio sentido. El ensayo mencionado, que yo denominaba «Fuerza de expresión,» tuvo su origen en una investigación filosófica y no abrazó naturalmente sino una pequeña parte del asunto. Aunque al ser publicado se trocó su título, á instancias del editor, por el de «Filosofía del estilo,» su substancia no cambió, y en estos mismos días ha sido objeto de censuras á causa de no contener, como se ha dicho, «sino el espinazo del sujeto.» Por consiguiente, nada hablé en él de las propie-

dades que dan al estilo calidad, distinción ó color; y enunciadas las conclusiones psicológicas á que había llegado, no me preocupó nada más. Ni antes ni después se me ocurrió tomar á ningún autor por modelo. En verdad, la idea de imitar el estilo de otro es totalmente opuesta al desprecio de la autoridad, que es constitucional en mí. Ni jamás he examinado los escritos de éste ó de aquel autor con la mira de descubrir sus caracteres peculiares: sólo por incidencia he emitido alguna opinión ó formulado algún juicio crítico. Defectos como los señalados en las páginas precedentes han llamado á menudo mi atención, la cual he cuidado de tener siempre alerta por la crítica de mis propios escritos; pero fuera de notar estos defectos de pasada, mi observación del estilo se ha limitado al reconocimiento de aquellos caracteres visibles que me gustan ó desagradan. La estructura maciza y complicada de la prosa de Milton me repele, atrayéndome, en cambio, la perfecta naturalidad de Thackeray. Y he disentido de los aplausos tributados al estilo de Ruskin, por considerarlo presuntuoso en demasía, hartó ávido del efecto. En el arte literario, como en el arquitectónico, el musical ó el de la pintura, me ofende siempre que el autor se preocupe de sí mismo más que del asunto.

Este me parece el momento oportuno de decir que mi propio estilo ha sido desde el principio impremeditado. La idea del estilo, considerado en sí como un fin, ha ocupado rara vez mi espíritu; mi único propósito ha sido expresar las ideas con la claridad posible, y, en su caso, con la energía requerida. Permítaseme añadir que alguna diferencia se nota debida á la influencia del dictado. Hasta 1860 escribí mis libros y artículos; después he

dictado todos mis trabajos. Supónese generalmente que cuando se dicta se propende á ser difuso: la presunción me parece bien fundada. En una ocasión dos buenos jueces, los Leweses, me hicieron observar que el estilo de la *Estática social* era mejor que el de mis obras posteriores; y aceptando esta opinión como verdadera, pienso que puede atribuirse á los efectos perjudiciales del dictado. Una experiencia reciente me ha confirmado en esta creencia. Cuando revisé há poco mis *Primeros principios*, que había dictado, la supresión de palabras, oraciones, cláusulas y hasta párrafos superfluos, dió por resultado el abreviar el libro en 50 páginas, casi su décima parte.

XVIII

MEYERBEER

La reputación de Meyerbeer, tan grande antes, hoy tan disminuída, es otro de los ejemplos del ritmo de la opinión, que comentamos en uno de los trabajos precedentes. Hubo un tiempo en que Listz sostenía que Meyerbeer descollaba sobre los demás en la altura de la cabeza y los hombros: al decir los demás, «aludía sin duda á los restantes compositores vivos.» Heine á su vez escribió: «Con esta obra (*Los Hugonotes*), Meyerbeer ha conquistado, para no perderlo nunca, el derecho de domicilio en la ciudad eterna de las almas escogidas, en la Jerusalén del arte celestial.» Al presente casi no se oye hablar de Meyerbeer. Hay de vez en cuando alguna audición de *Los Hugonotes*; pero entre las personas musicalmente educadas no he encontrado ninguna que conozca á este maestro por sus composiciones, y las hay que apenas de nombre le conocen. Parece que nada escapa á estas violentas oscilaciones de acción y de reacción, y que los hombres, cuando han sido enaltecidos en demasía, deben sufrir el castigo de ser rebajados con exceso. Pero el observador desapasionado puede descontar, de la manera que ya sabemos, las opiniones dominantes y formar un juicio razonable. Cuando después de

elogiar sin tasa á una persona, se la olvida y trata con desdén, podemos estar seguros de que hay tanto error en la desestima actual como en la sobrestima de antes, y deducir de la amplitud de la oscilación cuál es el verdadero puesto que le corresponde. Juzgado con este criterio, Meyerbeer merece incuestionablemente ser apreciado mucho más que hoy lo es.

Se le tacha de «teatral,» con lo que se supone que produce sus efectos por el aparato y el estruendo. Si el conocimiento que tengo de su música procediese únicamente de haber oído sus óperas hace cincuenta años, este cargo que le dirigen aquéllos que se han dejado arrastrar por el ejemplo de la moda, me obligaría á reflexionar; pero me asiste, para pensar de otro modo, el estar familiarizado con su música arreglada para piano, en la que el elemento teatral desaparece. Hallándome así capacitado para juzgar, no temo decir que la opinión expresada por Listz estaba mucho más cerca de la verdad que la de ahora. Se achaca á Meyerbeer, entre otros defectos, el de abusar de los arpegios y pasos de escala. Ahora bien: las composiciones que, en lugar de conceptos musicales, nos dan combinaciones de notas en donde no hay ningún pensamiento, me han ofendido siempre, y de aquí que me sorprendiera aquella afirmación. Especialmente me molestan las escalas de paso, por hacerme creer que el compositor, «embarazado por la falta de materia,» se remonta en busca de una idea, y frustrada su tentativa, torna á descender. Deseando ver si los arpegios y pasos de escala eran en realidad más frecuentes en Meyerbeer que en otros compositores, pedí á una señorita pianista, que está conmigo, que contase el número de unos y otros que hubiese en las primeras 20

páginas de tres de sus óperas y en tres de las de Mozart; el resultado obtenido fué el siguiente:

Meyerbeer: <i>Roberto il Diavolo.</i>	25	pasos de escala;	20	arpegios.
— <i>Le Prophete</i>	18	—	—	41
— <i>Les Huguenots</i>	15	—	—	22

en junto, 83 pasos de escala y 31 arpegios.

Mozart: <i>Don Juan</i>	60	pasos de escala;	31	arpegios.
— <i>Zauberflöte</i>	57	—	—	10
— <i>Nozze di Figaro</i> .	58	—	—	36

ó sea 175 de las primeras y 77 de los segundos. Por tanto, en iguales espacios, en Meyerbeer hay 151 de estas sucesiones mecánicas, y en Mozart 253. Visto, pues, á la luz de los números, el cargo dirigido á Meyerbeer carece de fundamento; con mucha mayor justicia que él, lo merece el «clásico» Mozart.

Se dice además que las ideas de Meyerbeer son triviales, censura que en parte coincide con la anterior. Esto también me pasmó cuando lo leí, porque nada me impacienta tanto como las ideas musicales trilladas. A veces, para comprobar la originalidad de un compositor, he observado, mientras escuchaba, si podía anticipar, total ó parcialmente, las frases futuras ú otras semejantes, y si lo conseguía, se enfriaba mi entusiasmo por él. Pero en este caso, como en el precedente, la comparación de Meyerbeer con Mozart es favorable al primero. Oyendo las sonatas de Mozart, he tenido que exclamar á menudo «¡alto!» ó «¡salte usted!» observando que sólo una tercera parte de las frases son dignas de alabanza; el resto, en mi sentir, se compone de figu-

ras familiares dispuestas en un orden nuevo. En cambio, oyendo las óperas de Meyerbeer arregladas para el piano, no he experimentado la misma impresión. Aun en las partes que son simples acompañamientos de la acción representada, se nota siempre que hay, por escaso que sea su interés, más frescura, menos frases vulgares.

Pero la principal razón que tengo para colocar muy alto á Meyerbeer, es que combina mejor que ningún otro compositor conocido por mí los dos elementos esenciales en la buena música: la expresión dramática y la melodía. En la escena entre Raúl y Valentina, en *Los Hugonotes*, Meyerbeer consigue hacer lo que Wagner intentó, á mi juicio, sin éxito. A pesar de cuanto se ha dicho en contra suya, seguiré aplaudiendo á Meyerbeer hasta que se me muestre alguna obra en que la verdad de la expresión y la cualidad melódica estén mejor unidas que en la frase: «Robert, toi que j'aime.»

Por de contado, no comprometo mi opinión en lo tocante á las piezas instrumentales de Meyerbeer, de las cuales, sea dicho con verdad, nada conozco. Hablo solamente de sus óperas, y mi propósito se reduce á mostrar que la reputación de este maestro toca hoy su punto más bajo, desde donde es de esperar se eleve otra vez al extremo opuesto por efecto de una reacción natural. Y la defensa que de él he hecho se basa en el carácter dramático de su música, en que ha acertado á expresar la pasión sin sacrificarle la belleza de la forma.

XIX

Á CAZA DE LO BONITO

Tomamos á menudo como objeto de crítica los hábitos y costumbres de los demás, fijándonos á veces en la falta de proporción que muestran en su vida, ya por dedicarse con exclusivo afán á los negocios, ya por carecer de ocupación útil, ya por absorber su actividad algún empeño favorito, etc., etc. Pero mientras así reconocemos que el arte de vivir interesa á todos, nadie manifiesta el propósito deliberado de estudiarlo: las ideas que surgen al acaso, ocupan el lugar de las conclusiones racionales, y no se procura apreciar el valor relativo de los diferentes fines; cuánta energía debe emplearse en conseguir esta clase de satisfacciones, y cuánta en conseguir aquella otra. Hácese la elección sin tener presente la necesidad de dar su parte, y no más que su parte, en el agregado á cada género de actividad mental ó física. El resultado es falsear la vida más ó menos; mucho, generalmente.

Esta observación general prepara el camino á otra especial. A juicio de la inmensa mayoría, la persecución de la belleza ó, mejor dicho, de lo bonito, puede ser impulsada más allá de todo límite. Las mujeres particularmente patentizan, con la inversión diaria de su tiempo, que el principal fin de la vida es el agradar