

I

ZOLA Y SU ESCUELA

Las dos formas de degeneración en la literatura y en el arte examinadas hasta aquí, el misticismo y el egotismo, debían ser estudiados detalladamente, porque el curso de su desarrollo parece ser todavía ascendente y están enérgicamente ocupadas en apoderarse de la conciencia estética de nuestros contemporáneos. En lo que concierne á la tercera, el realismo ó naturalismo, puedo ser infinitamente más breve, por una doble razón: una razón de hecho y una razón personal. La razón de hecho es que, en su país de origen, el naturalismo está ya completamente vencido, y no se combate á un cadáver, sino que se le entierra; la razón personal es que ya he consagrado al naturalismo en libros anteriores ¹, exámenes á fondo cuyas conclusiones sigo manteniendo desde el punto de vista de la apreciación de la tendencia, y que quisiera restringir únicamente con algunas reservas en lo que concierne á la estimación del trabajo personal de M. Emilio Zola.

Que el naturalismo esté acabado en Francia, es cosa que todo el mundo admite y que sólo niega el jefe de la escuela. «No cabe duda alguna respecto de las tendencias de las nuevas generaciones literarias, dice M. Remy de Gourmont; son rigurosamente anti-naturalistas. No se

¹ *París bajo la tercera República*, 4.^a edición, Leipzig, 1890: *Emilio Zola y el naturalismo*.—*Cartas parisienses escogidas*, segunda edición, Leipzig, 1887: *Pot-Bouille*, por Emilio Zola.

trata de un propósito deliberado, ni ha habido un acuerdo establecido, ni se ha organizado ninguna cruzada; individualmente es como nos hemos alejado con horror de una literatura cuya bajeza nos hacía vomitar. Y sin embargo, hay quizá en esto menos repugnancia que indiferencia. Recuerdo que cuando la última novela de M. Zola, fué imposible encontrar en el *Mercurio de Francia*, entre ocho ó diez colaboradores reunidos, alguno que hubiera leído de cabo á rabo *La Bestia Humana*, ó alguno que consintiera en leerla con bastante cuidado para escribir una reseña. Esta clase de obras y el método que las dicta nos parecen tan antiguas, tan de otros tiempos, más lejanas y más rancias que las más locas fanfarronadas del romanticismo¹.

Entre los discípulos de M. Zola, tanto los que colaboraron en las *Soirées de Medan*, como los que le siguieron más tarde, apenas hay uno que permanezca fiel á su tendencia. Guy de Maupassant, antes de ir á parar á la casa de salud en la cual ha muerto, acababa por volverse cada vez más hacia la novela psicológica. Ya hemos estudiado más arriba á Joris-Karl Huysmans en su nueva piel de diabólico y de decadente que no tiene palabras bastante amargas contra el naturalismo. M. J.-H. Rosny escribe ahora novelas cuya acción se desarrolla en la edad de piedra y que tienen por objeto el rapto de una preariana morena braquicéfala por un ario dolicocefalo de piel blanca y elevada estatura². Cuando se publicó *La Tierra* de Zola, cinco discípulos suyos, MM. Pablo Bonnetain, J.-H. Rosny, á quien acabo de nombrar, Luciano Descaves, Pablo Margueritte y Gustavo Guiches, creyeron necesario protestar en un manifiesto público, con solemnidad un poco cómica, de las asquerosidades de esta novela, y renegar de su maestro con todas las formas de

¹ Julio Huret, *Informe sobre la evolución literaria*, pág. 135.

² J.-H. Rosny, *Vamireh: novela de los tiempos primitivos*, París, 1892.

rúbrica. Si las novelas de M. Zola continúan teniendo una gran venta, como afirma su autor con orgullo, esto no prueba en modo alguno que su tendencia esté aún viva; la muchedumbre persiste mucho más tiempo en los hábitos adquiridos que las gentes escogidas, los guías y los creadores, y aunque aquélla continúe á seguir á M. Zola como antes, éstas se han separado de él completamente. El éxito de sus últimas novelas se explica además, por muy otras razones que no son razones artísticas; su olfato respecto de lo que preocupa á la opinión pública, es quizás la parte más esencial de su talento. M. Zola escoge *a priori* asuntos en favor de los cuales está asegurado de antemano el interés de un público numeroso, de cualquier modo que se traten. Con libros que relatan bajo forma novelasca la historia del *krach* financiero de 1882 ó la de la guerra de 1870, como *El Dinero* y *La Débácle*, todo escritor francés conocido, puede estar seguro de despertar, hoy todavía, en su país, un interés apasionado. Y M. Zola puede contar además, con la clientela de los numerosos entusiastas de las porquerías y la pornografía; este público le permanece fiel y encuentra en él lo que busca. Pero ya no adquiere desde hace mucho tiempo partidarios en su patria ni los adquiere tampoco en el extranjero, más que entre aquellos que siguen ansiosamente las modas, tanto en materia de corbatas como de libros, y que son demasiado ignorantes para haberse enterado de que desde hace tiempo M. Zola ha dejado de ser en Francia la última moda.

Para sus discípulos, M. Zola es el inventor del realismo en literatura. Esta es una pretensión que solamente pueden elevar jovenzuelos infelices cuya ignorancia excede á cuanto se diga, y para quienes la historia universal no empieza más que á partir del momento en que se han dignado descender á tomar conocimiento de ella.

Ante todo, la palabra realismo no tiene en sí misma ninguna significación estética. En filosofía designa una

manera de ver según la cual, el fenómeno del mundo es la expresión de una realidad material, pero aplicada al arte y á la literatura, no encierra ninguna idea, según he demostrado ya explícitamente en otro lugar (*Paris bajo la tercera República*). Me limitaré por tanto, aquí á resumir brevísimamente el argumento.

Los estetizantes de cervecería que distinguen un realismo y un idealismo, explican aquél diciendo que es un esfuerzo del artista para observar las cosas y reproducirlas con verdad. Pero este esfuerzo es común á todo escritor sea el que fuere; nadie se aparta en sus creaciones deliberadamente de la verdad; y aunque así lo deseara no lo conseguiría, porque conseguirlo equivaldría á contradecir todas las leyes del pensamiento humano. Todas y cada una de nuestras representaciones, en efecto, estriban en una observación hecha alguna vez por nosotros, y hasta cuando inventamos libremente, trabajamos tan sólo con imágenes evocadas de observaciones anteriores. Si, á pesar de esto, tal obra produce el efecto de mayor verdad que tal otra, no es ya cuestión de tal ó cual tendencia estética, sino que es exclusivamente cuestión de mayor ó menor talento. Un poeta de veras es siempre verdadero, al paso que un imitador incapaz no lo es nunca; el primero es también verdadero, incluso cuando desdeña ceñirse siempre á la realidad en los menores detalles; éste no lo es aun cuando se fije en exterioridades de detalle, con una atención minuciosa y el método de un agrimensor.

Si se tienen presentes en el espíritu las condiciones psicológicas en que nace una obra de arte, se reconoce inmediatamente todo el vacío del pretendido «realismo». El origen de toda verdadera obra de arte es una emoción; ésta nace, bien por un proceso vital en los órganos interiores del artista, bien por una impresión sensorial que recibe del mundo exterior. En ambos casos el artista siente la necesidad de dar expresión á su emoción en la obra de arte. Si esta emoción es de origen orgáni-

co, escogerá entre sus imágenes evocadas ó sus impresiones sensoriales del momento, aquellas que concuerden con su emoción, y con éstas formará su obra; si es de origen externo, empleará principalmente para la obra de arte los fenómenos del mundo exterior, las experiencias sensoriales que han evocado en él la emoción que pide objetivarse, y unirá á esto las imágenes evocadas semejantes, en virtud de la asociación de ideas. Como se ve, en ambos casos el procedimiento es absolutamente el mismo: el artista reúne, bajo el imperio de una emoción, apercpciones sensoriales inmediatas é imágenes evocadas en una obra de arte; sólo que aquéllas ó éstas son las que predominan según que la emoción tenga su origen en las apercpciones sensoriales ó en los procesos orgánicos. Si se quiere hablar inexactamente, se puede llamar realistas á las obras que resultan de una emoción suscitada por el fenómeno del mundo, é idealistas á aquellas en las cuales se expresa una emoción orgánica; pero estas denominaciones no tienen un valor realmente distintivo. En los individuos completamente sanos, las emociones nacen casi únicamente por las impresiones del mundo exterior; en aquellos en quienes la vida nerviosa es más ó menos enfermiza, sobre todo en los histéricos, los neurasténicos, los degenerados y los enajenados de todas clases, nacen con mucha mayor frecuencia á causa de procesos orgánicos internos. Los artistas sanos, producirán por regla general, obras en las cuales predominará la apercpción; los artistas enfermizamente emotivos, producirán obras en las que, por el contrario, predominarán el mecanismo de la asociación de ideas, ó dicho de otro modo, la imaginación que combina principalmente imágenes evocadas; y si se quiere á todo trance una falsa designación, se podrá decir que los primeros, por regla general, crearán obras pretendidas realistas, y los segundos obras pretendidas idealistas. En ningún caso es la obra de arte una imagen fiel de la realidad material, la obra realista ni más

ni menos que la obra idealista; su modo de origen excluye esta posibilidad; nunca es más que la encarnación de una emoción subjetiva. Querer conocer el mundo por la obra de arte, es un proceder erróneo, pero en ella se revela toda la esencia de una personalidad para quien sabe leer. La obra de arte no es jamás un documento en el sentido que los charlatanes naturalistas dan á esta palabra, es decir una representación objetiva segura de hechos exteriores, pero es siempre una confesión de su autor, pues revela consciente ó inconscientemente su manera de sentir y de pensar, descubre sus emociones y muestra cuáles son las representaciones que llenan su conciencia y están á disposición de la emoción ávida de expresión. La obra de arte no es un espejo del mundo, sino un espejo del alma del artista.

Creeríase acaso que por lo menos, las [artes imitativas por excelencia, la pintura y la escultura son capaces de una fiel reproducción de la realidad, es decir de realismo propiamente dicho; esto mismo es un error. Un pintor ó un escultor no puede nunca tener la idea de ponerse frente al fenómeno y reproducirlo [sin selección, sin acentuaciones y sin supresiones. ¿Y por qué habría de hacerlo? Si el artista imita un aspecto, es evidentemente porque algo le cautiva ó le agrada en este aspecto—una armonía de colores, un efecto de luz, una línea de movimiento. Involuntariamente acentuará ó pondrá de relieve el rasgo que le ha inspirado el deseo de imitar el aspecto en cuestión, y por consiguiente, su obra no representará ya el fenómeno tal y como era realmente, sino tal como lo ha visto el autor; no será pues, más que un nuevo testimonio de su emoción y no el cliché estereotipado de un fenómeno. Trabajar absolutamente á la manera de la cámara obscura y de la placa sensible, no sería posible más que á un peón obtuso que en presencia del fenómeno del mundo no experimentara nada de nada, ni placer, ni repugnancia, ni aspiración de ningún géne-

ro. Pero no es verosímil que un ser tan mezquino sienta nunca una inclinación á convertirse en artista y que pueda adquirir, ni aun en cierta medida, la habilidad técnica necesaria para este oficio.

Y si el realismo verdadero, la imitación enteramente objetiva del fenómeno, les está prohibida á las artes plásticas por su naturaleza propia, ¡cómo no lo ha de estar con muchísima mayor razón á la poesía! El pintor, después de todo, puede ajustarse, él y su arte, al grado más bajo, limitar la cooperación de su personalidad en la obra de arte—ó con mayor exactitud, en la obra, porque aquí ya no se puede tratar de arte—á una medida extremadamente débil, apenas perceptible aún, reducirse al estado de simple cámara obscura, transmitir de la manera más mecánica posible sus impresiones visuales á sus órganos motores, y esforzarse por no pensar nada ni sentir nada durante el curso de este trabajo; la naturaleza misma le proporciona su cuadro; es su horizonte óptico. Así pues, si no quiere escoger nada, ni expresar nada personal, ni siquiera componer, le queda siempre todavía la posibilidad de copiar los fenómenos que están inscritos en los límites de su campo visual. Su pretendido cuadro es entonces un pedazo del mundo sin expresión, en el cual la personalidad del artista no está representada más que por el marco que lo corta, no porque el fenómeno tenga allí realmente su límite, sino porque la mirada del pintor sólo puede abarcar esta porción y nada más; sin embargo, en sentido técnico, esto es un cuadro, es decir una pintura que se puede contemplar y colgar en la pared. El poeta por lo contrario, no encuentra su obra ya preparada de este modo, pues no se la proporciona la naturaleza misma. Sus objetos no se desenvuelven en el espacio, sino en el tiempo; no están colocados unos al lado de otros de modo que la vista pueda abarcarlos y retener de ellos todo lo que ha percibido, sino que se suceden y el poeta tiene, con su propio inte-

lecto que asignarles límites, tiene que decidir dónde ha de tomarlos y dónde dejarlos, dónde empieza el fenómeno que quiere utilizar en su obra, y dónde termina. No puede comenzar y concluir una conversación en medio de una palabra, á ejemplo de Juan Beraud, v. gr., que en un cuadro conocido, hace cortar por el medio las ruedas de un coche por el marco. El poeta no puede proporcionar una fotografía inexpresiva de la marcha uniforme de los sucesos, de la vida y del mundo, sino que ha de poner vallas y diques á partes determinadas de estos sucesos, y al hacer esto se afirma claramente él y su personalidad, revela su naturaleza, permite reconocer sus designios, sus miras, sus sentimientos. Si entre un millón de destinos humanos contemporáneos relata uno solo, es que, por una razón cualquiera, éste le ha interesado más que el resto del millón; si del ser que ha escogido, nos transmite únicamente algunos rasgos, algunas ideas, algunas conversaciones y algunas acciones, lo que no llega á la millonésima parte de todo lo que constituye su vida real, es que por una razón cualquiera, esos son los que le han parecido más importantes y más característicos que todos los demás; que en opinión del poeta prueban algo, que expresan una idea no concebida por la realidad, pero que él cree poder deducir de la realidad ó quiere introducir en ella. Su obra «realista» reproduce pues en todos los casos tan sólo su idea, su interpretación de la realidad, su interés por ella, y no la realidad misma. Si el poeta quisiera copiar el mundo fono=y fotográficamente, su obra no sería ya, ni aun en el sentido puramente técnico, un poema, ni siquiera un libro, al contrario del pintor cuyas obras, aunque no haga más que fotografiar, continúan siendo cuadros en el sentido estrictamente técnico; sería algo que no tendría ni forma, ni sentido, ni nombre; puesto que con reproducir la existencia de un solo ser humano durante un solo día, se pueden llenar millares de páginas, si se da un valor igual á todas sus sensaciones, ideas, palabras y accio-

nes, si el poeta no hace entre ellas esa selección que es ya su subjetividad, es decir lo contrario del «realismo».

La obra del pintor se dirige, además, al mismo sentido que el fenómeno del mundo mismo, y lo reproduce con ayuda de los mismos medios por los cuales se revela el mundo á los sentidos: la luz y el color. Es indudable que las luces, los colores y las líneas del pintor no son exactamente las del fenómeno real, y si creemos reconocer el fenómeno en su imitación, no es más que á consecuencia de una ilusión; pero esta ilusión es la obra de centros cerebrales de tal modo inferiores, que hasta los animales mismos son capaces de tenerla, como lo demuestra la conocidísima anécdota clásica, entre otras infinitas que pudieran citarse, relativa á los pájaros que querían picotear los racimos de uva pintados por Zeuxis. El poeta, por lo contrario, no se dirige á los sentidos; más exactamente, se dirige por conducto de la vista y del oído, no á los centros de aperccepción como hace ante todo el pintor ó el escultor con su obra, sino á los centros superiores que forman los conceptos, las ideas y los juicios. No dispone de medios para reproducir directamente el fenómeno sensible mismo, sino que primero ha de traducir el fenómeno en conceptos, y no puede presentarnos el poeta estos conceptos más que bajo la forma de lenguaje, es decir bajo una forma convencional. Pero esto constituye una actividad excesivamente complicada y altamente diferenciada que lleva por completo el sello de la personalidad que la ejercita. Si los ojos de dos personas diferentes no ven ya de la misma manera, ¿con cuánta menor razón dos cerebros han de poder apereibir é interpretar de la misma manera lo que ha sido visto por los ojos, clasificarlo entre los conceptos preexistentes, asociarlo á sentimientos é ideas y revestirlo con las formas tradicionales del lenguaje! La actividad del poeta es por tanto, incomparablemente más que la del artista plástico, tan esencialmente personal, la elaboración de las impresiones sensoriales

en ideas y la traducción de ideas en palabras son cosas tan individuales, tan exclusivamente subjetivas, que por este motivo también la obra poética no puede ser jamás la realidad misma, es decir «realista».

La noción del pretendido «realismo» no resiste ni á la crítica psicológica ni á la crítica estética. Quizás pudiera intentarse concebirla exteriormente, de una manera práctica superficial, y decir por ejemplo: el realismo es el método según el cual el poeta parte de sus apercepciones y de sus observaciones y busca el objeto de su obra en el medio que conoce personalmente; el idealismo es el método opuesto que emplea el poeta que obedece, al crear, á su propia imaginación, y que para no impedir su vuelo libérrimo, toma los objetos de sus obras de países lejanos ó de grupos sociales que no conoce directamente, pero que concibe tan sólo por aspiraciones, presentimientos ó adivinaciones. Esta explicación parece razonable y plausible, pero examinada de cerca se disipa también como una neblina azulada; porque, de hecho, la escogitación del objeto, el medio de donde está tomado ó en el cual está colocado, no tienen significación distinta, y no es un método el que se manifiesta en ella, sino una vez más aún, la personalidad del poeta. El poeta en quien predomine la observación será «realista», es decir expresará su experiencia, incluso cuando pretenda hablar de cosas y de seres completamente colocados fuera de su observación; y el poeta en quien prevalezca la asociación mecánica de ideas será «idealista», es decir seguirá simplemente el vagabundeo de su imaginación, aun cuando quiera representar circunstancias que pudieran serle personalmente familiares.

Demostremos tan sólo un ejemplo de ambos casos: ¿Qué hay más «idealista» que los cuentos? Pues bien, he aquí algunos pasajes de los cuentos más conocidos de los hermanos Grimm. «Había una vez una hija de un Rey que se fué á la selva y se sentó al lado de una fresca fuente» (*El Rey*

de las ranas ó Enrique el férreo). «La hermanita pequeña de la casa (se trata de la hija de un Rey que ha echado del palacio á sus doce hijos) creció y quedó como hija única. Un día había una gran colada, y también doce camisas de hombre para lavar. ¿Para quién son estas camisas? preguntó la Princesa; son demasiado pequeñas para mi padre. Entonces la lavandera le contó que tenía doce hermanos, etc. Y cuando la hermanita estaba sentada por la tarde en la pradera aclarando la ropa, recordó las palabras de la lavandera, etc.» (*Los doce Hermanos*). «El leñador obedeció: fué á buscar á su hija y la entregó á la Virgen María que se la llevó allá arriba, al cielo. Allí, la niña se encontraba muy bien, no comía más que pasteles y no bebía más que leche fresca, etcétera. Ya hacía catorce años que estaba en el cielo, cuando la Virgen María tuvo que hacer un gran viaje; antes de irse llamó á su ahijada y le dijo: Hija mía, aquí te confío las llaves de las trece puertas del paraíso etc.» (*La ahijada de María*). El poeta desconocido de estos cuentos, transporta sus historias en los palacios reales y hasta en el cielo, es decir en medios que seguramente no conoce; pero dota á los seres y á las cosas, y á la misma Virgen María, de rasgos que le son conocidos y familiares por la observación; del palacio real se sale al bosque y á la pradera como al salir de una granja; la princesa va sola á la fuente en la selva, se ocupa de la ropa y la pone á secar encima de la yerba como una diligente muchacha del campo; la Virgen emprende un gran viaje y confía las llaves de la casa á su hija adoptiva, como una rica castellana; estos cuentos están tomados del círculo de experiencias de un campesino que con un realismo honrado describe su propio mundo y se limita á dar otros nombres á las figuras y á las circunstancias conocidas. Por lo contrario, Edmundo de Goncourt, el gran «realista» que abre nuevos caminos, cuenta en su novela, *La Faustine*, una historia de amor entre un lord Annanda-

le y una actriz del Teatro-Francés, que provoca estas observaciones de parte de M. F. Brunetière: «Me alegraría infinito conocer la opinión de M. Zola sobre la novela de M. de Goncourt. M. Emilio Zola, que se ha burlado con tanta elocuencia de la novela de aventuras, de esa novela en que los príncipes se pasean de incógnito con los bolsillos llenos de diamantes, ¿qué pensará, en lo íntimo de su corazón, de ese lord Annandale que tira el oro á puñados por la ventana, y que en su hotel de París se pasaba la vida reinando día y noche sobre una cincuenta de criados ingleses, sin contar el servicio de la señora? M. Zola, que se ha burlado con tanta gracia de la novela idealista, como ha dado en llamarla, de esa novela en que los amores triunfales arrebatan á los amantes al mundo adorable del ensueño, ¿qué pensará, en sus adentros, de la ternura apasionada por su actriz con que M. de Goncourt pinta á su inglés; galantería casi divinizada, relación sensual en lo azul, amor físico en la idealidad y todo el galimatías que ahorro al lector?»¹ M. Edmundo de Goncourt pretende describir á un inglés contemporáneo, á una artista dramática también de nuestro tiempo, sucesos de la vida parisiense, es decir casos todos que podría haber observado, que debieran serle conocidos; pero lo que cuenta de seres y sucesos es de tal modo increíble, imposible, sin precedentes, que no puede uno sino encogerse de hombros enfrente de una fábula tan pueril. Así pues, el narrador que nos lleva en medio de una sociedad de ángeles, de santos y de reyes, nos muestra labradores y aldeanos sanos y robustos cuya realidad viva no está disminuía en nada por las coronas de Carnaval y las aureolas de papel dorado traviesamente colocadas sobre sus cabezas; mientras que el realista que quiere transportarnos en plena vida parisien-

¹ Fernando Brunetière, *La novela naturalista*. Nueva edición París 1892, pág. 285.

se y entre parisienses, hace flotar ante nuestros ojos fantasmas descarnados, tejidos de humo de cigarros, de brumas de pantano y de llamas de ron, que no adquieren más realidad porque trate de revestirlos prestigiosamente con una semejanza remota con un inglés que lleva una elegante levita y una dama histérica con su bata guarnecida de encajes. El autor de los cuentos es, en el sentido de la explicación que acabamos de dar, el verdadero realista; el novelista de costumbres Edmundo de Goncourt, es el idealista con circunstancias en alto grado agravantes.

Por cualquier lado que nos acerquemos al pretendido realismo, no conseguimos nunca ver en él un concepto, sino tan sólo una palabra vacía. Todos los métodos de investigación nos conducen al mismo resultado: no hay realismo en poesía, es decir una copia impersonal objetiva de la realidad; no hay más que diferentes personalidades de poeta. La individualidad del poeta es la sola cosa decisiva; el uno recibe del fenómeno del mundo, el otro de sus procesos orgánicos interiores, las emociones que le excitan á crear; el uno es capaz de atención y observa, el otro es esclavo de su asociación de ideas sin freno; en el uno predomina en la conciencia la representación del «no-yo», en el otro el «yo». No vacilo en expresar la cosa con una sola palabra: el uno es sano y evolutivo, el otro más ó menos patológicamente perturbado, más ó menos caído en degeneración. El poeta sano mezcla conocimiento en cada una de sus obras, lo mismo que sea el *Infierno* del Dante que el *Fausto* de Goethe, y si se quiere, puede llamarse realismo á este elemento de conocimiento que no es posible adquirir sino por la atención y la observación. El poeta degenerado no forma nunca más que burbujas de jabón vacías de conocimiento, hasta cuando pretende y está él mismo convencido de que presenta observaciones, y á esta espuma de un hervor confuso de ideas, tornasolada en el caso más favorable, sen-