

cillamente sucia lo más á menudo, se la llama con frecuencia, por un abuso de palabras, idealismo.

Se ha aplicado al realismo, en último lugar, otro sentido; designaría el empleo sistemático de los medios sociales bajos y de los seres y de las cosas vulgares. Con arreglo á esta definición, obras en las cuales se presentan obreros, campesinos, gentes de la pequeña burguesía, etcétera, serían realistas, y aquéllas en las cuales se agitan dioses, héroes, reyes, etc., idealistas. Luis XIV, pronunciando con impaciencia, según la anécdota conocida, al ver los cuadros de taberna de Teniers que se atrevían á presentarle, estas palabras de desprecio: «¡Que quiten de mi vista á esos grotescos!», no habría condenado un método artístico ni un modo de representación, sino la bajeza del asunto que ofendía su vista olímpica. Esta explicación de la expresión «realismo», se puede entender un poco más que las otras; pero no necesito mostrar cuanto es groseramente exterior, desprovista de valor filosófico y estético. Hemos visto con efecto, más arriba, que pueden atribuirse á dioses y á reyes los sentimientos y las ideas más sencillas de los campesinos, y, á la inversa, no faltan obras en las cuales, sobre la cabeza de seres humanos que ocupan la posición social más inferior, se cierne invisiblemente una corona real ó una aureola. En las novelas por entregas de Gregorio Samarow, se agitan emperadores y reyes que sienten, piensan y hablan como viajeros de comercio de casas de tercer orden; en las narraciones campesinas de Berthold Auerbach, vemos á campesinos cuya vida intelectual y sentimental es de una elevada nobleza, á trechos hasta semi-divina. Tan irreal es uno como otros; sólo que, en los primeros, se siente á un artesano de sensación, y en los segundos, á un poeta delicado de profundos sentimientos. En *El Molino sobre la Floss* (Balsa), de Jorge Eliot, hallamos al mozo de granja Luke, y á la hija de molinero Maggie, los cuales por su grandeza de carácter y su moralidad, harían ho-

nor á cualquier Panteón de hombres ilustres; en *La Feria de las vanidades*, de Tackeray, se nos presenta á un marqués Steyne, magnífico y orgulloso á más no poder, y á un conde Bareacres igual de pies á cabeza, á los cuales ningún hombre honrado quisiera tender la mano¹; unos y otros son tipos reales y verdaderos, sólo que aquéllos revelan un corazón de poeta lleno de amor y piedad, éstos un alma de artista desbordante de amargura y de rabia. Y ahora, ¿quién es aristócrata? ¿Los emperadores y los reyes de Samarow ó los campesinos del Bósque Negro de Auerbach? ¿Quién es plebe? ¿Los mozos de granja escoceses de Jorge Eliot ó los poderosos pares de Inglaterra de Tackeray? ¿Y cuáles de estas obras hay que calificar de realistas, cuáles de idealistas, si el realismo significa ocuparse de seres y condiciones inferiores, el idealismo de seres y condiciones elevadas?

Una investigación seria, que no se reduzca solamente al sonsonete de las palabras, no puede pues, encontrar un sentido en las expresiones «realismo» é «idealismo». Queremos ahora ver lo que los partidarios de M. Emile Zola dan como constituyendo su originalidad, aquello en lo cual él mismo pretende ser un modelo y un innovador, y cómo justifica su pretensión de encarnar un período del todo nuevo en la historia literaria.

Los discípulos de M. Zola alaban su arte de descripción y su «impresionismo». Hago entre uno y otro una gran diferencia; la descripción trata de apoderarse por todos los sentidos á la vez y de reproducir con palabras los rasgos característicos del fenómeno; el impresionismo muestra el estado de alma de un ser que recibiría de las cosas impresiones no más que en el dominio de un sentido, las vería solo, las oiría solo, las olería solo, etc. La

¹ «Era un príncipe de más alto rango que todos los que estaban allí, aunque estaban presentes un gran duque reinante y una Alteza real, ambos con sus esposas de sangre real». *Vanity Fair*, edición Tauchnitz, t. III, pág. 257.

descripción es el trabajo de un cerebro que penetra y comprende las cosas percibidas en su relación y su esencia; el impresionismo el trabajo de un cerebro que recibe del fenómeno tan sólo los elementos sensoriales—y sensoriales de un solo sentido—del conocimiento, pero no el conocimiento mismo. El que describe reconoce en un árbol un árbol, con todas las representaciones que este concepto encierra; el impresionista ve tan sólo frente á él una masa de colores compuesta de manchas de un verde diferente, sobre la cual el sol pone aquí y allí puntos luminosos y rayos brillantes. La descripción por sí misma, lo mismo que el impresionismo, son, en poesía, un error estético y psicológico, como vamos á mostrarlo lo más brevemente posible; pero aun este error no ha sido inventado por M. Zola, puesto que mucho antes que él, los románticos, y especialmente Teófilo Gautier, han cultivado la descripción amplia, inorgánicamente intercalada en la obra literaria, y en materia de impresionismo, los hermanos de Goncourt han enseñado el camino á M. Zola.

La descripción puramente objetiva de las cosas es ciencia cuando puede haber un interés cualquiera en adquirir de éstas la cantidad de representación que se puede comunicar por medio de las palabras, sin la ayuda de la imagen ni del número; esta descripción es sencillamente un juego de niños y un despilfarro de tiempo, cuando nadie tiene interés en pararse ante las cosas descritas para adquirir representaciones de ellas, ya sea porque son harto conocidas, ya sea porque no tienen importancia¹;

¹ Treinta años antes de que el realismo con su furor de descripción comenzase á hacer estragos en Alemania, el novelista suizo Gottfried Keller se ha burlado de él con un curioso presentimiento. Véase *Las gentes de Seldwyla*, 12.^a edición. Berlín 1892, t. II, página 108. (El protagonista del cuento titulado: *Las cartas de amor mal empleadas*, concibe de repente el pensamiento de hacerse escritor). «Dejó á un lado el libro de notas comerciales, y sacó una cartera provista de una pequeña cerradura de acero; se colocó luego enfrente del primer árbol que vió, lo examinó atentamente y es-

se eleva dicha descripción hasta el arte, pero continúa siendo un género inferior cuando escoge con tanto acierto las palabras, que sigue en un todo las más delicadas especialidades de los objetos y hace al mismo tiempo resonar las emociones que el observador experimenta durante sus observaciones, es decir cuando las palabras empleadas no tienen sólo el valor de una designación exacta de propiedades perceptibles por los sentidos, sino que tienen un colorido emocional y se presentan en compañía de imágenes y de comparaciones. Pueden citarse como ejemplos de este género de arte descriptivo, todas las buenas relaciones de viajes, desde el *Viaje á las regiones equinociales del nuevo continente*, de Alejandro de Humboldt, hasta el *Sahara y Sudan*, de Nachtigal, *En el corazón del Africa*, de Schweinfurth, ó hasta los libros de Edmundo de Amicis sobre *Constantinopla, Marruecos, España, Holanda*, etc. Pero este género no tiene nada de común con el arte de la poesía. La poesía ha tenido siempre por objeto el hombre con sus ideas y sus sentimientos, hasta la fábula de los animales, hasta la parábola, la alegoría, el cuento, todas las formas híbridas en las cuales el contenido humano de toda poesía se presenta disfrazado como un antropomorfismo aplicado á los animales ó aun á los objetos animados. El marco material, el medio, no tienen im-

cribió: «Un tronco de haya; gris claro con manchas y rayas transversales aún más claras; dos especies de musgos lo cubren: una casi negruzca y otra de un verde aterciopelado; además, líquenes amarillentos, rojizos y blancos que parecen amontonarse unos sobre otros... Puede utilizarse en escenas de bandidos». Luego se paró ante una estaca clavada en el suelo y en la cual un chiquillo había colgado una culebra muerta; escribió: «Detalle interesante; un palo clavado en el suelo; un cadáver de serpiente gris argentado se enrosca en él... ¿Mercurio ha muerto y ha hundido aquí su caduceo guardado de serpientes muertas? Esta última alusión sobre todo utilizable para las novelas comerciales. N.B. El caduceo ó vara es viejo y pelado por el tiempo, del mismo color que la serpiente en los sitios en que el sol le ilumina, está recubierto por pelitos grises argentados. (Esta última observación podría ser nueva, etc.)»

portancia para la obra poética, sino en tanto que se relacionan con la persona ó las personas de las cuales se trata. Se puede solamente imaginarse al poeta, ó como un espectador que narra sucesos humanos que se desarrollan ante su vista, ó como un actor en estos sucesos que mira y siente á través la conciencia de uno de los personajes actores. En ambos casos no puede, naturalmente, percibir del marco material sino lo que representa un papel en el suceso mismo; si es espectador, no paseará de seguro con indiferencia su vista por el campo visual, sino que se fijará en el espectáculo que cautive su atención y hacia el cual trata de despertar nuestro interés; si ha llegado hasta meterse en la piel de uno de los actores, estará todavía mucho más completamente absorbido por el suceso humano en el cual él mismo coopera, y conservará mucha menos inclinación á distraer su atención hacia lados de aspectos indiferentes que nada tienen que ver con su estado de alma dado y le desvían de los actos y de los sentimientos que le preocupan en el momento dado. Una obra poética humanamente verdadera no describirá pues nunca, del marco material, sino lo que está en estado de advertir un espectador cautivado por el suceso mismo ó uno de sus actores, es decir tan sólo aquello que directamente se refiera al suceso. Si la descripción encierra otra cosa es psicológicamente falsa, destruye las disposiciones de alma, interrumpe los sucesos, desvía la atención de lo que debe ser esencial en la obra de arte y transforma ésta en un trabajo cualquiera que prueba que su autor carecía de la seriedad artística, que la obra no ha sido producto de la necesidad de exteriorizar poéticamente una emoción verdadera.

Y un error todavía mucho peor que la fría descripción por sí misma y de propósito deliberado, es el impresionismo en poesía. En pintura tiene su razón de ser; ésta reproduce impresiones del sentido visual, y el pintor no se sale de los límites de su arte cuando presenta sus aper-

cepciones puramente ópticas sin componer, sin contar una anécdota, es decir sin introducir una idea en el aspecto reproducido, sin asociar una actividad de sus centros superiores de ideación á la actividad de los centros de apercepción. El cuadro nacido según este método será muy inferior desde el punto de vista estético, pero será un cuadro que tenga defensa. El impresionismo poético, por lo contrario, es un desconocimiento completo de la esencia de la poesía; es su negación y su supresión: el instrumento de la poesía es el lenguaje; ahora bien, éste es una actividad, no de los centros de apercepción, sino de los centros de ideación y de juicio. La reacción fonética inmediata contra las excitaciones sensoriales es solamente la exclamación; sin la cooperación de los centros superiores una apercepción no puede expresarse fonéticamente más que por un «jah» ó por un «joh!; pero á medida que el grito animal puramente emocional se eleva hasta la altura de palabra humana razonable gramaticalmente articulada, la percepción puramente sensorial se eleva también hasta la altura de conceptos y de ideas, y es psicológicamente por completo falso describir por medio del lenguaje el mundo exterior, como si sólo se desprendiera de él una sensación coloreada ó acústica, y no provocase ni apercepciones, ni ideas, ni juicios. El impresionismo poético es un ejemplo de ese atavismo que hemos puesto de relieve como el rasgo más especial de la vida intelectual de los degenerados; reduce el pensamiento humano á sus orígenes zoológicos, y la actividad artística, desde su elevada diferenciación actual, á ese estado embrionario en el cual todas las artes, que más tarde debían separarse, estaban aún confundidas y mezcladas, no desarrolladas. Que se aprecien, por ejemplo, estas descripciones impresionistas de los hermanos de Goncourt: «Por encima pesaba una gran nube, un nubarrón denso, de un violeta sombrío, un nubarrón de septentrión... Dicha nube se elevaba y concluía en desga-

rrones agudos sobre una claridad en la cual se apagaba en un tinte rosado un poco de verde pálido. Luego de nuevo volvía á aparecer un cielo sin brillo y color de estaño, barrido por jirones de otras nubes grises... Más allá de la cima de los pinos, algo balanceados, bajo los cuales se divisaba desnuda, despojada, enrojecida, casi-acarminada, la grande avenida del jardín... la vista abarcaba todo el espacio entre la cúpula de la Salpêtrière y la masa del Observatorio; primero un gran plano de sombra semejante á una aguada de tinta china sobre un fondo de color sanguinolento, una zona de tonos ardientes y bituminosos, quemados con esos matices de heladas chamuscadas y con esos colores de invierno que se encuentran en la paleta de acuarela de los ingleses; luego, en la finura infinita de un tinte apagado, se alzaba un rayo blanquecino, un vapor lechoso y nacarado que agujereaba el tono claro de la edificaciones nuevas». «Tonos finos de cutis de viejo se posaban sobre el rosa parduzco y azulado de la piel de su rostro. A través sus orejas tiernas, restregadas, orejas de papel, atravesadas por fibrillas, la luz, al pasar, se volvía anaranjada». «El aire, surcado por rayas de agua, tenía un lavado de ese azul violeta con el cual la pintura imita la transparencia del vidrio grueso... La primera sonrisa viva del verde comenzaba sobre las ramas negras de los árboles en los cuales se creía ver, como pinceladas, toques primaverales sembrando frotamientos ligeros de ceniza verde»¹.

Tal es el procedimiento del impresionismo. El poeta se da tono de ser pintor; pretende no ya comprender el fenómeno como concepto, sino sentirlo como simple excitación sensorial, pone nombres de colores como el artista pone capas de colores, y se imagina que de este modo ha dado al lector una impresión especialmente fuer-

¹ Edmundo y Julio de Goncourt. *Manette Salomón*; París, 1876, págs. 3, 145 y 191.

te de la realidad; pero esa es una ilusión pueril, puesto que el lector llega, á pesar de todo, á ver no ya colores, sino tan sólo palabras; estos nombres de colores, tiene el lector, como tratándose de cualesquiera otras palabras, que transformarlos en representación, y con el mismo esfuerzo intelectual se procuraría una impresión mucho más viva sí, en vez de enumerarle pesadamente unos á continuación de otros, los elementos ópticos del fenómeno, se le presentase el fenómeno ya elaborado en un concepto. M. Zola ha tomado con bastante exactitud de los hermanos de Goncourt este absurdo, pero no es él quien lo ha inventado.

Otra de sus originalidades sería la observación y la reproducción del «medio», de los personajes humanos y de los objetos materiales representados. Viniendo después del abuso de la descripción inútil, y después del impresionismo, la teoría del «medio» produce un efecto en alto grado cómico, puesto que es lo contrario exactamente de la teoría psicológica que forma el punto de partida del impresionismo y del furor descriptivo. El impresionista se coloca enfrente del fenómeno como un simple sentido, como foto—ó fonógrafo, etc.; registra vibraciones nerviosas, se rehusa á sí mismo toda comprensión superior, la elaboración de las apercepciones en concepto y la clasificación de los conceptos en las experiencias que preexisten en su conciencia como conocimiento general. El teorizante del «medio», por lo contrario, atribuye sistemáticamente la importancia principal no al fenómeno, sino á sus relaciones de causalidad; no es un sentido que percibe, sino un filósofo que trata de interpretar y de explicar con arreglo á un sistema. ¿Qué significa con efecto esto, la teoría del «medio»? Significa que el poeta afirma que la manera de ser y la manera de obrar del hombre son una consecuencia de las influencias que las gentes y cosas que le rodean, vivas y muertas, ejercen sobre él, y que se esfuerza por descubrir

dichas influencias y la naturaleza de su acción sobre el hombre. La teoría en sí misma es exacta; pero, de nuevo, no es M. Zola quien la ha inventado, puesto que es tan vieja como el pensar filosófico mismo. En nuestro tiempo, Taine la ha concebido y fundado claramente, y mucho antes de Zola, Balzac y Flaubert han tratado de ponerla en acción en sus novelas. Y no obstante esta teoría, sumamente fecunda en la antropología y la sociología y que da la impulsión á investigaciones meritorias, no es en poesía más que un error también, y constituye una confusión de los géneros engendrados por un pensar desprovisto de claridad. Es el oficio del hombre de ciencia investigar las causas de los fenómenos; á veces las encuentra, con frecuencia se sustraen á él; á menudo cree haberlas descubierto, y una observación más exacta muestra más tarde que se ha engañado y que tiene que rectificar sus hipótesis. La investigación de las condiciones mediante las cuales el hombre adquiere sus diferentes propiedades físicas é intelectuales está en plena marcha, pero solamente en sus principios, y no ha suministrado todavía sino infinitamente pocos hechos seguros. Ni siquiera sabemos por qué tal raza humana es de elevada estatura, tal otra pequeña; por qué la una tiene los ojos azules y los cabellos rubios, la otra, los ojos y los cabellos negros, y se trata aquí sin embargo, de propiedades incomparablemente más simples, más exteriores y más accesibles que las singularidades delicadas del espíritu y del carácter. Acerca de las causas de estas singularidades, no sabemos nada de fijo; podemos hacer acerca de esto suposiciones, pero mientras tanto, aun las más plausibles de éstas tienen todavía el carácter de hipótesis verosímiles, si se quiere, pero no demostradas. Y he aquí el poeta que pretende entrar en escena, apoderarse de las hipótesis científicas no acabadas, completarlas por medio de sus propias ocurrencias fantásticas y enseñar: «¿Veis?; ese hombre que os presento ha llegado á ser lo

que es, porque sus padres han tenido tales ó cuales maneras de ser, porque ha vivido aquí y allí, porque ha recibido de niño tales y cuales impresiones, porque se ha alimentado, se ha educado de este modo determinado, ha frecuentado la compañía de tales y cuales gentes, etc.». Al hacer esto se sale fuera de su competencia; en lugar de una creación artística, trata de darnos ciencia, y nos da una ciencia falsa, puesto que ni siquiera sospecha cuáles sean las influencias que realmente forman al hombre, y los detalles del «medio», que pone de relieve cómo siendo las causas de las especialidades del individuo, es verosíblemente lo menos esencial, y en todo caso, tan sólo una parte muy mínima de lo que en la formación de la personalidad ha representado un papel verdaderamente determinante. Que se piense pues en ello: la sola cuestión del origen del criminal ha provocado en estos últimos veinte años millares de libros y folletos; centenares de médicos, de jurisconsultos, de economistas y de filósofos de primer orden le han consagrado las investigaciones más profundizadas y más asiduas, y distamos todavía mucho de poder indicar con certeza qué parte tienen en la formación del tipo criminal la herencia, las influencias sociales, es decir el «medio» propiamente dicho, y las especialidades biológicas desconocidas del individuo. ¡Y he aquí que llega un escritor completamente ignorante, que decide por sí y ante sí, con la soberana infalibilidad reivindicada para él por el autor en su obra literaria, en una cuestión que el trabajo reunido de toda una generación de sabios calificados no ha hecho, durante decenas de años, más que aproximar muy poco á la solución! Es una temeridad que se explica por este solo hecho: que el escritor no tiene la más ligera idea de lo abrumador de la tarea que emprende con tanta desaprensión y desahogo.

Sí, á pesar de esto, Balzac y Flaubert parecen precisamente con la teoría del «medio» haber producido

obras excelentes, se trata en este caso de una ilusión de óptica; han consagrado á lo que rodea á sus personajes (especialmente Flaubert en *Madame Bovary*) una gran atención y descripciones detalladas, y el lector superficial recibe por este motivo la impresión de que existe entre lo que rodea á los personajes (su *entourage*) y la naturaleza lo mismo que los actos del personaje, una relación de causalidad, puesto que es una de las especialidades más elementales y más tenaces del pensar humano, ligar causalmente unos á otros todos los fenómenos que se presentan simultáneamente ó sucesivamente. Esta especialidad es una de las fuentes más fecundas de conclusiones defectuosas, y no se puede triunfar de ella sino por la más atenta observación, y aun á veces acudiendo al auxilio de la experiencia. En las novelas de Balzac y de Flaubert, en las cuales el «medio» representa un papel tan importante, el «medio» no explica de hecho nada; en efecto, los personajes que se mueven en el mismo medio, son, á pesar de todo, diferentes; cada cual reacciona á su modo especial sobre las influencias del medio; este carácter distintivo debe ser pues, el pre-existente, y no puede ser el resultado del medio. Este tiene á lo sumo el valor de causa inmediata de una acción cualquiera; pero las causas más remotas de esta acción se hallan en el carácter distintivo de la personalidad, y sobre ésta, el medio que el poeta describe no nos procura reales aclaraciones.

En cuanto á la pretensión de M. Zola y de sus partidarios de que sus novelas son «pedazos de vida», es inútil pararse á considerarla. Ya hemos visto anteriormente que M. Zola dista mucho de ser capaz de inscribir en sus novelas la vida real completa. Como todos los poetas antes que él, hace también una selección: de un millón de ideas de sus personajes, reproduce una tan sólo; de diez mil funciones y acciones, tan sólo una; de los años enteros de sus vidas, no más que minutos y segundos: sus

pretendidos «pedazos de vida» son cuadros sinópticos de la vida, condensados, puestos fuera de su sitio, artificialmente ordenados según propósitos determinados, llenos por completo de lagunas y vacíos. M. Zola también, como todos los demás poetas, efectúa su selección con arreglo á sus inclinaciones personales especiales, y la sola diferencia es que sus inclinaciones, que vamos á conocer al instante, son muy diferentes de las de los otros poetas.

M. Zola llama á sus novelas «documentos humanos» y «novelas experimentales». Me he expresado ya en otra ocasión, hace trece años, de tal manera acerca de esta doble pretensión, que aun hoy mismo nada tengo que añadir á lo que entonces dije. ¿Piensa Zola que sus novelas son documentos serios en los cuales la ciencia pudiera tomar hechos? ¡Qué niñería! La ciencia no puede utilizar en modo alguno la ficción; no tiene necesidad de seres y acciones inventados por verosímiles que sean, sino que necesita seres que hayan vivido y acciones que se hayan realizado. La novela trata de los destinos de individuos, ó á lo sumo, de los de familias; la ciencia necesita informes de los destinos de millones de seres, informes de policía, listas de impuestos, cuadros de comercio, estadística de los crímenes y de los suicidios, datos del precio de las subsistencias, salarios, duración media de la vida humana, matrimonios, nacimientos legítimos é ilegítimos, he aquí «documentos humanos»; por ellos aprendemos cómo un pueblo vive, si progresa, si es feliz ó desgraciado, puro ó corrompido; la historia de la civilización, en busca de hechos, aparta con desdén las novelas entretenidas de M. Zola y recurre á los fastidiosos cuadros estadísticos. Y una ocurrencia todavía mucho más extraña es su «novela experimental». Esta frase probaría que M. Zola, si la emplea de buena fe, no sospecha siquiera la naturaleza de la experiencia científica; cree haber hecho una experiencia cuando inventa personajes neuróticos, los coloca en condiciones inventadas y les

hace realizar acciones inventadas. Una experiencia científica es una pregunta inteligente dirigida á la naturaleza; pregunta á la cual ha de responder la naturaleza y no el mismo que pregunta. M. Zola hace también preguntas; pero ¿á quién?; ¿á la naturaleza?; no; ¡á su propia imaginación! ¡Y sus respuestas tendrían fuerza demostrativa! El resultado de la experiencia científica es probante; todo hombre en posesión de sus sentidos puede verificarlo; los resultados á los cuales llega M. Zola en sus pretendidos «experimentos» no existen objetivamente; no existen más que en su imaginación; no son hechos, sino afirmaciones en las cuales cada uno puede creer ó no creer, según le plazca. La diferencia entre verdaderas experiencias y lo que M. Zola llama así, es tan grande, que me es difícil imputar á la sola ignorancia ó á la incapacidad de pensar, el empleo abusivo de la expresión; creo más bien que se trata de un lazo conscientemente premeditado. La aparición de M. Zola cae en una época en la cual, en Francia, el misticismo no estaba aún á la moda; entonces, las palabras de rúbrica predilectas de la gente que escribía y charlaba, eran el positivismo y la ciencia; para llevar una buena recomendación ante la masa, había que presentarse como positivista y hombre de ciencia. Tenderos, patronos de casas de huéspedes, inventores de poca importancia, etc., tienen siempre y en todas partes la costumbre de decorar sus letreros ó sus productos con un nombre que se refiere á una idea predominante en el público. Hoy un fondista ó un tendero se recomienda por estos rótulos: «Al Progreso» ó «Al Comercio Universal», y un fabricante pregona sus mercancías como «tirantes eléctricos» ó «tinta magnética». Hemos visto que los nietzscheanos califican su tendencia de «psico-fisiológica»; del mismo modo, mucho antes que ellos, M. Zola dió á sus novelas este rótulo-reclamo: «A una experiencia científica»; pero sus novelas tienen que ver con la ciencia y la experimentación, ni más ni menos

que la tinta de mi ejemplo con el magnetismo y los tirantes con la electricidad.

M. Zola alaba su método de trabajo: todas sus obras emanan de la «observación». La verdad es que nunca ha «observado», que nunca se ha «sumergido en plena vida humana», según la frase de Goethe, sino que ha permanecido siempre encerrado en el mundo de los escritos y ha sacado todos sus asuntos de su propia alma, todos sus detalles «realistas» de los periódicos y de libros leídos sin crítica. Quisiera tan sólo recordar algunos casos en los cuales la fuente á que ha acudido se le ha podido poner ante los ojos. Todos los datos sobre la vida, las costumbres, los hábitos, el lenguaje de los obreros parisenses en el *Assommoir* están tomados del estudio de M. Denis Poulot, *El Sublime*; la aventura de *Una Página de amor* está tomada de las *Memorias de Casanova*; ciertos rasgos en los cuales se afirma el masochismo ó pasivismo del conde Muffat, en *Nana*, recuerdan una cita de Taine relativa á la *Venecia salvada* del poeta inglés Thomas Otway¹. La escena del parto, en *La Alegría de vivir*, la descripción de la misa en *La Falta del Abate Mouret*, están copiadas literalmente de un manual de obstetricia y de un libro de misa. Se lee á veces en los periódicos relaciones muy abultadas sobre los «estudios» á los cuales se entrega M. Zola al emprender una nueva novela; dichos «estudios» consisten, por parte de M. Zola, en hacer una visita á la Bolsa cuando se propone escribir sobre la especulación, en emprender un viaje en una locomotora cuando quiere describir el movimiento de una vía férrea, en echar una vez un vistazo en una alcoba de acceso fácil, cuando quiere describir el género de existencia de las *cocottes* parisenses. Semejante manera de «observación» se parece á la de un viajero que atraviesa un país en tren expreso; puede divisar algunos detalles

¹ F. Brunetière; *op. cit.*, pág. 153.