

lismo, y con las exigencias que este ideal y la tendencia del gusto moderno suponen—el problema del teatro, la conclusión deducida sea de muerte para la forma dramática. Y, sin embargo, los que suponen agotado el ideal y señalan como prueba nuestro teatro clásico, ¿están seguros de que ya lo hicimos todo, en aquellos siglos, y que no hay más sino renunciar á nuevas glorias y á triunfos más altos?

1889.

---

---

## LA LITERATURA Y LAS IDEAS

### I

El principio fundamental del realismo está ya reconocido é incorporado como elemento integrante, *à jamais*, en la evolución del arte literario. La verdad en la descripción, en el plan, en los caracteres, se ha impuesto, no en el sentido de la verdad *racional* de Boileau, sino como la verdad experimental, la verdad de los hechos en que se expresa la vida humana.

Para alcanzar el reconocimiento de esta condición realista del arte, sus defensores han tenido que exagerar el principio, mejor dicho, que defender en obsequio á la lógica (*instintivamente* sentida y obedece por el público) su aplicación en todo momento, y aun su priori-



dad sobre las demás condiciones de toda obra literaria. Dejemos pasar la exageración como una excrecencia inevitable de las acciones humanas, á la cual, sinceramente hablando, todos hemos contribuido. Falta de verdadero arraigo en el fondo esencial de las ideas, concluirá por atrofiarse, y, una vez desaparecida, la doctrina pura brillará con mayor esplendor. El hecho no está en un porvenir tan lejano que no pueda darse casi como presente. La reacción tiene ya demasiada fuerza para no ser visible á los ojos de todo el mundo; y, aunque sus pretensiones vayan más allá de lo razonable (sin salir, por ineludible efecto de la educación y de la herencia, que siempre se cumple en la vida intelectual, de la misma doctrina que combate), ayudará, y debemos aprovechar sus esfuerzos, á borrar todo lo falso, todo lo superficial é inútil.

En Francia (sede del naturalismo á *outrance*, que ahora imitan los alemanes) abundan las protestas neo reformistas. M. Harancourt se declara portaestandarte de la reacción idealista (1); Renan truena contra la literatura moderna (2); Pablo Desjardins le hace coro de muy buena gana (3); Maupassant se llama indepen-

(1) Conferencia en el Odeón. Marzo de 1889.

(2) Discurso de contestación á M. Claretie en la Academia Francesa.

(3) *Revue politique*, 2 Marzo, 89 y *Journal des Debats*.

diente y crítica á los maestros (1); Faguet une sus censuras á las de Brunetière (2). y Sarrazin, con Rod y otros, preconiza el advenimiento de la nueva escuela literaria, cuyo Cristo sería Bourget: el psicologismo (3).

A pesar de esto, lejos de ser verdad que el *realismo*, y su segunda parte el *naturalismo*, han muerto, lo es que viven ahora como nunca, á saber: en forma y modo el mejor para su estudio sereno, desapasionado y reflexivo, alejados ya los grandes arrebatos de la impresión primera. El tiempo transcurrido nos coloca á todos en el suficiente alejamiento para que las cosas, bien enfocadas, se nos muestren sin la hinchazón de formas que la mucha proximidad origina, y cuyo efecto es siempre una falta de independencia de juicio á que pocos se sustraen. Mirando las cosas de esta manera, resultan los procedimientos que usan los disidentes, cuando ofician de autores (novelistas, dramaturgos, etc.), los mismos del realismo. La herencia, pues, se continúa, y no hay temor, por el momento, que desaparezca.

(1) *Le roman*. Prólogo á *Pierre et Jean*.

(2) *Rev. bleue*; á propósito del libro de Brunetière, *Evolution des genres historiques*.

(3) *La littérature psychologique actuelle Nouvelle Revue*, 15. Marzo de 1889. La reacción es muy marcada, incluso en América. Véase un artículo de Mr. A. W. Tourgee, *The claim of Realism*, en la *North American Review* Marzo, 1889; y la mayoría de las críticas publicadas en la *Revue politique et littéraire* de París.



Pero, bien considerado, lo que con unos y otros hemos conseguido, lo que nos ofrece como precipitado útil toda la campaña de realistas y naturalistas, no es más que el instrumento, el medio del arte, el molde según el cual debe vaciarse la materia artística; y como molde, por tanto, sólo la forma, la apariencia exterior, la condición general, que, como la libertad en el orden jurídico, no puede concebirse vacía y en abstracto, sino llena y aplicada, en razón de categoría común, al contenido real y diversísimo de la vida.

Era, pues, muy lógico que, descartada la cuestión preliminar de la forma, resuelta más ó menos definitivamente, surgiera esta otra no menos necesaria:

—¿Y con qué llenamos el molde? Sabiendo ya cómo hemos de hacer la obra de arte, qué condiciones, en cuanto *representación* de la vida, debe tener? ¿cuál será la vida que deba representarse, y ser tomada como fondo material de la representación?

La diferencia entre este problema y el que han discutido realismo y naturalismo juntamente, es bien fácil de notar. Referíanse ambas escuelas á la *relación de verdad*, de exactitud, que ha de mediar entre la expresión del artista y la realidad aparente del objeto expresado, que es la realidad inmediatamente ligada al arte. Y al artista mismo, pedíanle sinceridad, franqueza, olvido de todo convencionalis-

mo, ora pintase el medio físico que rodea á los hombres, ora hiciese de la conducta y el carácter interno de éstos, su objetivo.

El principio discutido era, en una palabra, el de mayor ó menor fidelidad de la imitación, suponiendo que ésta (entendida al modo tradicional: verbigracia, como Arteaga la entendía) es el fin del arte, ó, cuando menos, de la literatura.

La cuestión nueva se dirige, por el contrario, más bien que al artista, al hombre y al pensador, y le dice:—«Ya sabes cómo has de reflejar la realidad en tus obras; pero, ¿qué realidad vas á escoger? O, de otro modo, ¿qué vas á decir en tus libros? ¿Qué aspecto de la vida tomas como base de inspiración y de trabajo?»

Y aquí entra el supuesto conflicto entre la técnica del arte y la personalidad del artista. Desde el punto de vista de la técnica, no se exige más que verdad, franqueza en la expresión; y lo mismo importa, consiguientemente, pintar la *Rendición de Breda* ó el *Angelus*, que un bodegón ó un sombrero de copa, como decía un crítico portugués. Mientras haya realidad, *naturalidad*, en la expresión artística, nada más puede exigirse; y lo mismo vale la escena de la muerte del *Père Goriot* que el diálogo de una criada con la verdulera á quien regatea las coles. Así, los naturalistas exagerados han tenido que defender la indiferencia de



lo representado ó descrito, con tal que la representación ó descripción sean fieles, y en ellas palpite *la pulsación de la vida*.

Hay, sin embargo, en literatura (y descarto en absoluto las demás artes) otro elemento que importa considerar más aún que el de la forma y que el de la *verdad*; ese elemento es el interés, y el interés reside en la idealidad (no en el idealismo) de la obra. La literatura moderna no ha podido prescindir (á pesar de sus arduos teóricos en contrario) de esa condición, que brilla en todas las obras maestras, por bajo de la balumba de pormenores y de convenciones naturalistas. Pero en la teoría, en la doctrina, en la estética predicada, la renovación parece que no haya pasado de la forma y del principio de la imitación. En verdad, las discusiones, á despecho de la intención que quizá radica en el ánimo, no salen de esta esfera.

Hemos proclamado una preceptiva novecita; hemos engrandecido los procedimientos; hemos vuelto la cara sin miedo hacia la Naturaleza y la realidad, aunque todavía las confundamos con los fantasmas de un lirismo pseudocientífico (por lo que toca á la primera), y de una psicología precipitadamente convertida en artículo de fe; disputamos sobre si el pormenor tiene legitimidad y hasta dónde, y aun sobre su mismo concepto, que es el nudo de la cuestión; hemos dicho que hay que dejar á la

puerta, para entrar en *el templo del arte*, las gazmoñerías, los rubores, las hipocresías remilgadas. Y con todo ese bagaje de cosas nuevas, con ese tesoro de hilos nuevos del arte, sigue la mayoría de los autores tegiendo, sobre el mismo cartón de fondo, el mismo cuadro de siempre, aumentado sólo en colores, en brillantez, en detalles, en complejidad de trama; ó, llevando todavía más lejos la idea implícita en el dogma, de que lo interesante es el *modo de hacer*, han cogido al azar un modelo cualquiera, gozosos con mostrar á los *viejos*, á los del estilo antiguo, cómo se recama y se teje ahora el tapiz; cómo un asunto pobre, insignificante, repetido, lo realizamos con labor nueva y lo hacemos obra maestra por gracia sólo de esa labor.

Así resulta, no sólo que el fondo de la novela sigue como de antiguo, sin haber apenas experimentado (á lo menos, en la Europa Occidental) renovación alguna; sino que, tenido en poco (seguramente en mucho menos de lo que merece), se toma indistintamente, sin intención ni idea, lo bueno y lo malo, lo vulgar y lo que de algún modo se distingue: de donde resultan esos cuadros tan abundantes en cosas que á nadie pueden interesar, sin *alma*, que no dicen nada, que no engranan con el mundo de sentimientos, de cuestiones, de ideas, que forman (á pesar de todos los indiferentismos) la



atmósfera psíquica de nuestra sociedad. Y tanto valdría que esos *cuadros* no hubiesen sido escritos, á no salvarles la magia del estilo, los recursos bien empleados de la nueva tramoya artística, y de vez en cuando, un rasgo genial de observación, un pormenor que supone un mundo de cosas.

## II

Convegamos en que, desde este punto de vista, es muy estrecho el campo en que se mueve la novela. Vive, por lo general, de lo insignificante, de lo vulgarísimo (no por común, que no sería tacha, sino por insípido), ó de todo el caudal viejo de escenas, de asuntos ceñidos á muy estrecho límite, como si allí acabase el ideal de las gentes ó no fueran otras las exigencias modernas. Y no valga aquel argumento de D.<sup>a</sup> Emilia Pardo de que la novela se entretiene hoy en vulgaridades porque nosotros mismos nos empeñamos en ser vulgo: que si la *medianía*, y aun menos, domina en la vida, no excluye tan en absoluto las esferas de otro orden, donde las gentes se preocupan de cosas muy distintas y superiores á las que ge-



neralmente copían ó atribuyen á la especie los novelistas.

En otro artículo (1) hice observar la monotonía que resulta en la novela moderna, con la repetición de la nota erótica, ó pornográfica, como ahora se dice. Pues saliendo de esos *gabinets reservados* de la literatura, la monotonía sigue en lo honesto y pasable. Así estamos con indigestión de tipos burgueses, de curas á la parrilla, de neurosis, de agotamientos nerviosos, de calaveras degenerados, de niñas delicadas que sufren desengaños de amor.

Hay una gran parte del público para quien la generalidad de las novelas que no salen de este tono ordinario, carecen de interés; y se queja, con razón, de ello, sobre todo—dice—en la novela española, que tiene aún muy baja la mano en esto de ideal. Los otros, la masa que no puede apreciar labores finas, ni le importan mucho porque no las lee, comienza á disgustarse de la repetición de plato, ó de la poca sustancia y meollo que tiene, reducido casi todo á aderezos de cocina más ó menos aristocrática; pero, á veces, tan sosa como la académica.

Y es tan legítimo ese elemento del *interés*, y tan natural, que no deja de manifestarse ni aun en las obras de los maestros. Sucede, verbi-

(1) *Señal de los tiempos*, publicado en el periódico Madrid *La Justicia*, de 26 Mayo 1888.—V. más adelante.

gracia, con las *Confesiones* de Rousseau, que son de lectura agradabilísima, verdaderamente interesante, mientras Rousseau, al hablar de su educación y de su vida, dice algo que á todos importa, que puede servir á todos y que lleva en el fondo, como mejor atractivo, la nota *humana*, en el más elevado sentido de esta cualidad; pero luego, cuando entra á contar aquellas enojosas cuestiones entre él y Grimm, Diderot ó Mme. d'Épinay, rencillas cuasi domésticas (en que ahora parece verse signos de una monomanía persecutoria) (1), no puede seguirse la lectura sin trabajo, no obstante el prodigioso encanto del estilo y de la franqueza con que Rousseau cuenta las cosas.

Claro es que esta exigencia supone un público de cierta cultura, despojado de la frivolidad y ligereza dominantes, y preocupado, en cambio, de las cuestiones esenciales que tocan á la vida y felicidad de los hombres en el mundo; un público que lea á Goethe y el *Pamphile et Julius* de Tolstoy (2). Pero es un error suponer que el aspecto serio, elevado, importante de la vida, sólo puede interesar á quienes lo han hecho motivo de su reflexión y estudio, á quienes lo conocen, diríamos, científicamen-

Sabido es que actualmente se discute mucho la cuestión de la locura ó desequilibrio intelectual de Rousseau.  
 1. Ya decía Goethe que sus obras no podían ser populares.  
 2. Lo mismo puede decirse de Tolstoy.



te. Lo entienden y les importa á muchos más, á la mayoría, por lo mismo que son sujetos de esas propias cuestiones, en tanto que *humanas* y por ello comunes á todos los individuos. Así ocurre con el orden político: pocos tienen de él un conocimiento científico y exacto: pero á todos interesa, como interesa la religión sin saber teología y los problemas sociales sin haber leído á Karl Marx ni á Lassalle. Es desconocer á los hombres suponerlos incapaces de preocuparse y sentir otras cosas que el sensualismo de Zola, las aventuras dramáticas de Dumas ó las vulgaridades de Ortega y Frías. El pueblo de baja cultura es como el niño ineducado. ¿Y cuántas veces no se ha visto á un niño llorar y entusiasmarse leyendo ú oyendo leer trozos de Dickens, de Tolstoy, de Dante, de los mejores y más elevados entre los poetas y prosistas? Lo que no entienden, ni el pueblo ni el niño, es lo que llaman las gentes, *metafísicas*, es decir, las filosofías oscuras y cerradas, que no son nunca científicas; pero ¿quién niega que todos, absolutamente todos los problemas que los hombres serios discuten como cosa exclusiva, están puestos también, en sus términos más elementales y concretos, á los ojos del llamado vulgo, como á los del niño, y son *sentidos* por ambos?

Lo que importa es hacerles fijar la atención en lo que tienen como á la mano, sacándolos de la vulgaridad que produce la irreflexión; y

para esto, hay que educarlos en la lectura como en los demás órdenes de la vida intelectual, arrancándolos de los libros insignificantes, brutales ó visionarios, para subirlos á los que les hablen de las muchas cosas que como hombres interesan á su sentimiento y á su idea.

Para lo cual, sería preciso que las novelas tuviesen *alma*, *soul*, como dice graciosamente *Clarín*, abandonando el *exteriorismo* en que se retrata la falta de idealidad. El novelista no puede menos (por mucho naturalismo superficial que invente) que decir *algo*, aun en las descripciones más objetivas y *sensibles del medio físico*: y eso que dice, son sus propias ideas, su *punto de vista*, su idealidad tocante al mundo y sus accidentes. El que lo ve desde lo alto, dice las cosas de un modo: el que sólo mira los sótanos, de otra; pero el punto de vista, la idea, es *irremediable*. Además de la propia, hay también, quieras que no, la de las cosas mismas, la que éstas llevan en sí, y que varía según son ellas, ó, mejor dicho, según el aspecto en que se las toma por objetivo. Y así, un presidio puede suscitar, lo mismo concupiscencias y malos pensamientos, que la preocupación del problema peunitenciario y correccional. Todo consiste en el modo de mirarlo, en el *exteriorismo* ó *profundismo* del autor.

Ahora bien: si la novela ha de ser un instrumento social, un medio que á la vez recree y divierta en el sentido ya explicado de cierto



médico inglés (1) y eleve el pensamiento y el sentimiento del lector (que, después del efecto deprimente de la lucha social y del medio dominante, bien lo necesita), debe convertirse en lo que para Tolstoy ha sido siempre, y lo que será tal vez para todos algún día *la mise en action* de una idea, aunque sin necesidad de convertirse en un *sermón laico* (2); de modo que, en vez de rebajar ó pervertir, eleve, edifique y hable al *alma*; al alma, es decir, no sólo á la cabeza.

Esta especie de idealidad la hay (¿cómo no?) en todos los grandes autores: en Tolstoy «el escritor más genial de Europa» como dice acertadamente Emilia Pardo; en Zola, aun al través de su *exteriorismo* y *parti-pris*; en Nordau, en Bourget, en Daudet á veces, en Ibsen, en Vernon Lee (su hermosísima novela *Miss Brown*, por ejemplo), en Mrs. Ward; y, entre los ya muertos, en Balzac, en Dickens, en J. Sand. Entre nosotros, tal vez es Galdós (3) el único que ha llegado á esta transcendencia.

Lo que ahora se pide (en armonía con otros renacimientos filosóficos y de especie más elevada) es fijar esa exigencia como una de las más esenciales en la estética moderna.

1 Véase el artículo sobre Tolstoy.

2 Las dos frases subrayadas son de un crítico francés, M. Honcey.

3 *Realidad, Angel Guerra, La desheredada...*

Porque si la novela ha de servir de algo, es preciso que ahonde un poco, hasta herir la cuerda más humana y rica en sonos del *espíritu*; y que, estudiando la vasta complejidad del cuadro de la vida, sea ella quien saque al carro del arte del surco trillado y fangoso en que está medio sepulto, para colocarlo en lo alto, en la montaña, desde la cual dominará á la vez toda la riqueza del paisaje, que ya se dibuja en limpios contornos sobre el fondo azul del horizonte.

1891.