



**Manuel
Díaz Rodríguez**
Camino de perfección

COLECCION "LA EXPRESION AMERICANA"

PRESENTACION

«Paréntesis modernista», el ensayo que Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927) incluyera en su libro Camino de perfección, es todavía un texto «clásico» por partida doble: sobre ese movimiento, en primer lugar, luego sobre la cultura hispanoamericana de finales del siglo XIX y comienzos del XX. La obra, escrita en 1908 y publicada dos años más tarde, acaso en su momento ya perteneciera al «pasado», pero en su mejor aspecto: lo remataba, brindaba su síntesis, era una culminación, le proporcionaba una forma artística adecuada. Ha seguido funcionando como referencia, de ahí que no haya antología, manual o historia literaria divulgativa o erudita, que no mencione este famoso texto, acaso en detrimento del resto del volumen y del acierto del libro mismo como tal. Sin duda, el título del ensayo asocia su contenido principalmente a la polémica histórica y circunstanciada del movimiento modernista, es decir, la lucha contra lo tradicional, académico, retórico y anticuado, frente a la «nueva sensibilidad», moda desde luego. Incluso, el libro se presenta como la «biografía espiritual» de don Perfecto y este «personaje» de la ficción del «ensayo» reúne todas las cualidades de los enemigos históricos del modernismo. No era para menos cuando, en 1906, esto es, en el momento en que el modernismo hispanoamericano ya había dado todo de sí, todavía era capaz de encender los mismos odios, objeciones y pleitos que cuando Rubén Darío conmocionó a América y es-

pantó a España. Ese año de 1906, el escritor venezolano Carlos Brandt (1875-1964) difundió uno de los más encarnizados opúsculos, llamado justamente El modernismo, al que evidentemente Díaz Rodríguez responde en su libro.

Es así que, si los nombres de Darío o Valle-Inclán, grandes autores hispanoescritores de la época, son mencionados en las páginas del ensayo de Díaz Rodríguez, resulta más curioso todavía que se haga alusión a los ingleses John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti y sus prerrafaelistas, a Walter Pater y Oscar Wilde, «fuentes» no francesas dentro de un movimiento artístico tan dado al «galicismo mental». Esto es, por una parte, romanticismo inglés de mediados del siglo XIX, junto a decadentismo finisecular. Y lo que los empalma: la propuesta de la pureza del arte en una sociedad industrial como la británica, asumida como constante línea estética, la revaloración de lo «primitivo» frente a lo convencional y el gusto burgués, el mayor refinamiento, y, no menos, la convicción de concebir la vida —la del artista, no la de los demás— como obra de arte. En este sentido, el ensayo de Díaz Rodríguez insistiría en presentar el modernismo hispanoamericano a la manera de un equivalente del «modern style» y del «art nouveau», o mejor, inscrito en una larga corriente estética menos sincronizada: el concepto del arte como mística, una de las opciones posibles entre copiar la naturaleza o presentar lo estético como sustitutivo de las antiguas funciones de la religión, cumplida por las almas más delicadas, más refinadas, sensibles, etc. Desde luego, se trata de una evidente propuesta de artepurismo y del arte vivido en tanto un gran trascendentalismo. De ahí que se citen también en el ensayo a Maeterlinck, Tolstoi, Ibsen, D'Annunzio, todavía patriarcas de una

sensibilidad específica y de ciertas artes en los primeros años del siglo XX.

De esta manera, el gran despliegue de meditación e información estética de Camino de perfección, objetiva, refuta y discute paso a paso la poética antimodernista de Carlos Brandt. Basado en Nordau, sólo ve «degeneración» física, cerebral y moral en los modernistas, concepto que, lo mismo que Díaz Rodríguez, es mucho más amplio que el movimiento hispanoamericano. Para Brandt, neoclasicista, es una aberración nacida con Góngora y dedicada exclusivamente a producir «disparates» y anormalidades: en lugar de «perfeccionar» la naturaleza por la alusión artística y la «perfección» de las Venus antiguas, lo «moderno» es culto de lo feo, enfermo, desproporcionado. Mérito de ambos autores enfrentados es que hayan percibido lo que estaba estéticamente en juego, que después, Proust, el surrealismo o Joyce llevarían a la cumbre.

La fama de «Paréntesis modernista» ha hecho que se olviden los otros tres ensayos de Camino de perfección, esto es, que no se tome en cuenta cómo el autor está en clara rebelión contra el dogmatismo científico y positivista, que aún imperaba e imperaría en Latinoamérica a comienzos de la centuria, incluso como doctrina de Estado y, por supuesto, como ideología de las universidades, con la consiguiente exclusión o autoexclusión de los «artistas» fuera de sus perímetros intelectuales. Las objeciones van dirigidas, sin duda, a Brandt, quien dedicara su opúsculo a Max Nordau e hiciera varias referencias a Lombroso. Lucha también entre las recientes influencias de Bergson y las arremetidas de nuevos espiritualismos contra el imperante dogmatismo determinista. Hace asimismo agudas ironías sobre la crítica academicista y casticista en vigencia, para la cual estudiar una obra literaria era elaborar una necia lista de censuras

gramaticales; o, en medio de discusiones estéticas —sobre la «filosofía» de la «palabra» o verbo, por ejemplo— y morales —la vanidad y el orgullo en tanto «pecados» contrapuestos a la evangélica humildad—, desfilen los nombres de Fray Luis de Granada, Santa Teresa de Avila, el místico señor don Quijote, bajo cuya advocación se coloca Díaz Rodríguez, con resultados muy distintos a los buscados por quienes en otros tiempos invocaban a estos santos: lo único «sagrado» es el trascendentalismo estético. Para Brandt los modernistas sólo exhibían vanidad y orgullo; para él, la crítica literaria era particularmente una recapitulación de patologías: la «rareza» de la escritura resulta un inequívoco síntoma de enfermedad.

Desde luego, semejante galería de santos y del arte entendido en tanto mística vital —Díaz Rodríguez tuvo fama de «hereje» por la sensualidad de sus imágenes—, remontan el discurso de este maestro del modernismo en Hispanoamérica al amplio marco de José Enrique Rodó: la ética del desinterés en un mundo mercantilista. No han faltado quienes al ver los entronques valoren a Rodó contra Díaz Rodríguez, o al contrario, destaquen los méritos estilísticos del segundo contra el pesado retoricismo del maestro uruguayo. En estas apuestas faltan por lo menos otros tres grandes nexos que aclararían las posturas estéticas del modernista venezolano: la filosofía de Nietzsche que, por moderna o finisecular, permite que el autor casi convierta la célebre «humildad» de San Francisco de Asís en una orgullosa y legítima virtud del superhombre Zarathustra. También, el más lejano magisterio de Renan con el derecho a que un autor trate los tradicionales asuntos de las religiones en un plano estético. Rodó, quien da un nuevo soporte al género ensayo de las letras hispanoamericanas de finales del siglo XIX, tiene

como punto de arranque el amplio magisterio del ensayista francés. Finalmente, la notoria hispanofilia de los latinoamericanos del momento en la hora de Calibán y la guía de Ariel. Díaz Rodríguez condena, por motivos estéticos, por refinamiento de sensibilidad, el «amor al dólar», «la yanquización del mundo», como hicieron buena parte de sus colegas hispanoamericanos, algunos con una extraña mezcla de altruismo ético y afectación estética.

Lo singular es que la tal exposición de estéticas místicas y desinteresadas —predicar un sermón laico, «sermones líricos» como los llama el autor— sólo podía darse mediante la cristalización formal del «ensayo», género literario o «método intelectual» de la estirpe de Montaigne: meditativo, reflexivo, subjetivo. La obligación de época era decirlo mediante una escritura artística, que desde luego pecó de preciosismo. Sin embargo, posiblemente en la historia del modernismo hispanoamericano y de la cultura de ese tiempo sea difícil encontrar otro libro como Camino de perfección: no una reunión de retazos de artículos de prensa, crónicas de moda, agudas percepciones momentáneas, sino una sostenida «meditación», «apropósito» o «motivos», como se llamaba el género de la literatura de ideas en estas tierras a causa de Rodó. Una meditación, por otra parte, que escapa a las correas de los métodos estrictos y los tratados. De ahí que sea, ante todo, «ensayo», pero que, siendo «francés» en sus supuestos, resulta a la vez muy dentro de la tradición hispana y, desde luego, permite ser valorado como un producto americano. Es probable que esta obra de título teresiano (Pío Baroja tuvo un libro de igual nombre pero de distinto contenido, Blanco Fombona llamó a uno de los suyos Camino de imperfección) sea uno de los pocos o primeros que en la historia de la cultura latinoamericana se autocalifique de libro de ensa-

yos, género que los modernistas practicaron pero llamaron de otras maneras. Un amigo de Díaz Rodríguez, Santiago Key Ayala, certifica que el subtítulo «afrancesado» fue idea del editor parisino Ollendorff. Sin embargo, cada uno de los trabajos del libro arrastra la buena coletilla que convierte las «apuntaciones» (bocetos, apuntes) en ensayos, «ciencia» sin la prueba explícita.

No menos importante es el trabajo crítico de Carlos Brandt y que ahora se reúne en un mismo volumen con el de Díaz Rodríguez a objeto de explicar mejor la discusión de una época o ejemplificar las eternas disputas que separan siempre las estéticas. Brandt fue un notable biógrafo olvidado (Colón, Cervantes, Carlos V, Leonardo, Giordano Bruno, Spinoza fueron algunos de sus muchos temas). Su breve y pugnaz opúsculo *El modernismo*, es una curiosísima pieza que injustamente ha sido relegada y de ahí la necesidad de ofrecerla a los nuevos lectores.

OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ
MIRLA ALCIBIADES R.

ADVERTENCIA AL LECTOR

NO VAS A LEER la historia ni la novela de Don Perfecto. Sobre tan insigne hombre de letras, apenas hallarás en las presentes páginas algunas apuntaciones provechosas para quien haga más tarde su biografía. Si un momento abrigué la ilusión de llegar a ser su biógrafo, semejante ilusión fue como vana y pasajera engañifa de humo. Ese personaje tiene tanta realidad, es tan múltiple su vida, goza de ubicuidad tan prodigiosa —pues bien se sabe que Don Perfecto vive al mismo tiempo en los más diversos paisajes y latitudes, así en Bogotá como en Lima, en Buenos Aires como en México, en la plaza Bolívar de Caracas como en el Suizo de Madrid— que es imposible, o muy dificultoso novelarlo.

Así, pues, lector, no quiero que detengas tus ojos en su abortada figura. Fue el punto de partida indispensable que luego se olvidó, o el pretexto útil que, ya agotada su utilidad, molesta más bien con la danza enfadosa del títere. Fue, en suma, el último y flaco engendro de mi vanidad; y con la vanidad se extravió y se quedó en los comienzos del camino, porque estas páginas representan, desde el humilde punto de vista de mi yo espiritual, un *camino de perfección*.

No hagas caso, tampoco, del énfasis impertinente, ni de la impertinente ironía, porque ésas también son cosas de vanidad.

Retén, eso sí, el grito de entusiasmo, la fe en el arte, los cándidos ejercicios de devoción que hallarás en estas páginas de un simple devoto del arte y la belleza.

Retén, sobre todo, la saludable admonición que, de estas páginas, de cuando en cuando surge. En medio al progresivo y universal yanquizarse de la tierra, cuando los hombres y pueblos han hecho del oro el único fin de la vida; cuando la literatura se reduce cada día más a rápida nota de viaje, a fugaz noticia de periódico, a producción de tantos o cuantos volúmenes por año —todo baratija de mercader—; cuando el escritor no piensa ya en el oro ingenuo de su espíritu, sino en el que puede entrarle cada mes en la bolsa; cuando el sabio, el artista y el héroe proceden como ese escritor, es bueno recordar que sólo el desinterés, el divino desinterés, puede hacer incorruptible y eterna la obra del heroísmo, de la ciencia y del arte. Y estas páginas lo recuerdan. Celebran el desinterés como la mejor coraza del ideal, como el arca-santa del espíritu. Empiezan por evocarlo y celebrarlo en la vida más oscura, en la vida humana corriente, humilde y sencilla, cuando triunfa de la eterna miseria y del eterno dolor con la *perfecta alegría* de la pobreza franciscana, para acabar celebrándolo en su apoteosis, en la más alta de las cumbres, cuando triunfa del tiempo y del espacio con el prestigio inacabable de la obra maestra.

Y tanto porque estas páginas predicán el puro desinterés, cuanto porque ellas de fijo se atraerán la mirada siempre hostil, aunque sea de lástima, burla o desdén del hombre práctico, me adelanto a defenderlas, amparándolas con el verbo de Teresa de Jesús y bajo la santa advocación de Nuestro Señor Don Quijote.

APUNTACIONES PARA UNA BIOGRAFIA ESPIRITUAL DE DON PERFECTO, CON UN BREVE ENSAYO SOBRE LA VANIDAD Y EL ORGULLO

HAY HOMBRES que no tienen sino una sola ventana en el espíritu. Probablemente son aquellos mismos pobres de espíritu a quienes el Evangelio llama bienaventurados, porque de ellos es el reino de los cielos. No tienen más que abrir los ojos para ganar la eterna venturanza. Bástales para eso ver, a través de la única ventana de su espíritu, un paisaje también único. Ni siquiera es un paisaje: es una sola derecha y larga carretera, un solo y nítido camino real, trivialmente bordado con simétricos jalones de cipreses o de sauces; o menos todavía, quizás una sencilla y vulgarísima línea recta, semejante a la tersa raya con que parte en el somo de la testa su peinado cualquier pulcro barbilindo.

A uno y otro lado de esa ventana única no hay más ventanas que se abran hacia otros tantos paisajes diferentes, divirtiéndolo o cautivándolo el espíritu con sendas tentaciones. Así, libres de tentación, los que tienen una sola ventana en el espíritu no se distraen, y, sin esfuerzo ninguno, sin turbarse jamás, consiguen la bienaventuranza eterna. Fijémonos en que la palabra de Jesús no les promete el reino celestial, sino que en este reino los confirma. En efecto, Jesús no dijo: «bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos *será* el reino de los cielos». El dijo «bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos *es* el reino de los cielos». De modo que los pobres de espíritu, por el mero hecho de ser, ya están gozando de la perpetua bienandanza. Para ellos el reino de los cielos no es

difícil conquista por lograr, sino reino ya conquistado que en paz imperturbable se disfruta.

Muchos envidiarán esa aventura tan fácil, pero yo al menos no la envidio. A vivir grasamente en un reino ya conquistado, prefiero yo mismo conquistar mi reino, aunque éste sea el de los cielos, a puros tajos y mandobles. Por eso a los espíritus de una sola ventana, prefiero los que son como una casa de muchos pisos que, en cada piso, tienen ventanas abiertas a los cuatro vientos, o mejor —porque una casa puede ser estorbada por las casas vecinas— como un castillo señorial en medio a una vasta pradera, y con balcones, en cada piso, que dominen los cuatro puntos cardinales. Hasta debe haber en lo más alto del castillo una azotea, para algunas veces otear el horizonte, o para curiosear a ojos desnudos o armados con lentes de astrónomo las estrellas, cuando nos urja el deseo de ver si se nos quiere esconder algo detrás de los rubores de Aldebarán o detrás de las candileces de Sirio. Quiero, cuando estoy mirando por una ventana de mi espíritu, saber que en ese mismo instante hay, en el punto diametralmente contrario, otra ventana abierta. Así, al cansarme de ver por la primera, descansaré mirando a todo mi talante por la última, que se podría llamar la ventana de la paradoja. Y, alejándose de la una, mientras van acercándose a la otra, a uno y otro lado de esas dos ventanas extremas, ha de haber otras muchas ventanas, a las cuales pueda arrancar, si se me ocurre, el secreto de su perspectiva. Todo esto, y ya va pareciéndome demasiado, equivale a decir que, estudiando el anverso, es preciso estudiar el envés de las cosas. Después de examinar por un lado el objeto, examinémoslo por el opuesto lado. Y así como con las cosas, con todas las ideas. No me desdeño a ciertas horas de pasearme por los caminos reales bien desembarazados y trilladitos; pero

hallo mi esparcimiento mejor en salirme de cuando en cuando del camino real para internarme en las veredas, aunque sólo sea a fin de examinar a dónde éstas conducen, ya serpeen en los barbechos entre pajonales, ya se esquiven culebreando y multiplicándose bajo la espesura de las frondas. Y es probable que en este perenne y tortuoso peregrinar, quizá cuando sigan mis pasos la más oculta y humilde vereda, me encuentre alguna vez con que llevo a mi lado o más bien por delante, pues en las veredas no es fácil caminar sino de uno en uno, a un compañero de viaje improviso, e imprevisto. Imprevisto sobre todo para la hipócrita chusma de la clerigalla y los beatos, porque ese mi compañero de viaje improviso muy bien podría ser aquel mismo que se le apareció a Magdalena vestido de jardinero, o aquel otro que desde los floridos vallecitos de la Umbria dilató el reino de los cielos, hasta dar entrada en él, junto a los lirios que no hilan y a los pájaros del campo que no siembran, a la hermana liebre, a la hermana cigarra, y al hermano lobo.

Las precedentes reflexiones, y otras muchas, despuntaron atropellándose dentro de mí, en tanto que me aventuraba en la lectura del último libro de crítica de Don Perfecto Nadie, nombre ya conocido universalmente como pseudónimo del ilustre escritor Don Perfecto Beocio y Filisteo, académico de número de todas las academias de su país, y miembro correspondiente de muchas academias de Todaspartes. Aunque ilustre escritor, ya bien cargado de años, tiene don Perfecto sabrosas ignorancias pueriles. Cree que puede ejercerse la crítica de igual modo que se cultiva cualquiera otro género de literatura. No advierte que además del imprescindible talento y del espíritu de observación requeridos por los otros géneros, la crítica exige al escritor una vasta y honda cultura científica y lite-

raria. A la crítica no se va sino a través de una larga, lenta y difícil preparación, después de haber adquirido aquella vasta y honda cultura. Sólo en ésta cría alas el crítico, al punto de parecer que va sobre las cosas levemente, superficialmente, apenas rozándolas, cuando está en realidad trayendo afuera el alma de las cosas. Entendido así, el crítico viene a ser idéntico al pensador nietzscheano: es un hombre experto en correr danzando sobre las cumbres y por el borde temeroso de los precipicios. Caerse, no puede: se lo impiden las alas.

La crítica, para don Perfecto, es una especie de vana arquitectura en que entran como argamasa los desechos de las más rancias filosofías, y como ladrillos o piedras algunas pedantescas discriminaciones gramaticales con puros juegos malabares de retórica. No sospecha que la alta crítica literaria pueda ser la filosofía que se exprime de las letras. Como él apenas ve en la obra de arte una simple imitación, en vez de ver la continuación y la perfección de la naturaleza, menos alcanza a ver en la crítica una continuación y perfección de la obra de arte.

Su concepto filosófico se halla en general divorciado de toda fisiología. En su crítica no se encienden casi nunca las luces del fisiólogo. Y suele, forzosamente, ser víctima de sorpresas ingratas, como se las han procurado, y a cada instante se las procuran, algunas que él tiene por descabelladas y presuntuosas teorías. No se resigna a creer que una misma sensación vaya directamente en un hombre a sacudir el centro nervioso de la reproducción sexual, y en otro individuo cambie de rumbo y se dirija a excitar el centro más noble del sentido estético. Las diferencias de temperamento y de cultura no le parecen bastantes a explicar el fenómeno. Su ingénito pudor se resiste a reconocer, en la causa de la imagen y el acto voluptuoso,

la misma causa de la emoción estética, de la desinteresada y pura emoción estética, dispuesta, ya de una vez, ya repitiéndose muchas veces, a cristalizar en obra de arte.

Al igual de estas irrefutables relaciones de la sensualidad con la obra artística, a su perspicacia escapan otros infinitos parentescos más o menos oscuros de las cosas. No ve gradaciones de color en un trozo de música, ni se aviene a encontrar entre los diversos matices de un mismo color verdaderos acordes musicales. Aunque hubiese contemplado el retrato de Inocencio décimo de Velázquez, no habría visto ni oído en los tres rojos con que Velázquez encuadra y acaba de expresar la psicología de aquel gran mitrado inquieto, otras tantas notas de clarín que maravillosamente prorrumpen en un belísono acorde. Tampoco habría percibido una sinfonía perfecta, la perfecta sinfonía del rojo, ante aquella que, con música de fuego inmarcesible, en el *Festín del Epulón* de Bonifazio trueña y exulta.

Las analogías y mezclas rayanas en hibridez de las sensaciones de tan diferentes sentidos, así como las analogías y mezclas de las diferentes artes en que cada uno de éstos prevalece, habrán sido ya relegadas por algunos hombres, como tópico exhausto, a los desvanes del muy venerable anticuario don Lugarcomún; pero así y todo, él, don Perfecto, no conviene en admitirlas. El es hombre de línea recta. No se allana a contentarse con lo relativo de las cosas, y anda armado caballero de lo absoluto. Cada cosa tiene para él su estante, su casilla y su rótulo. A la derecha unas cosas, las otras a la izquierda. De esta suerte no hay perplejidades; no hay dudas posibles. Lo que es de los oídos a este lado, y al otro lo que entra por los ojos. Acá el color, allí la música. Y teorizando así, en medio de una admirable sonrisa

enigmática, a un tiempo interrogadora y afirmativa entre piadosa y malévola, un poco ingenua y un mucho irónica, nombra la *Sinfonía en gris mayor* de Rubén Darío y la *Sinfonía en blanco mayor* de Gautier.

Cada una de sus preocupaciones, o ideas, o manías, como aquella de llamar modernismo y modernista a cuanto no ha comprendido y le parece nuevo, aunque así lo sea como el sol, merece capítulo aparte. Ojalá pueda yo, si el tiempo me alcanza y no me lo estorba lo trágico invisible de la vida, consagrar un capítulo diferente a cada una de sus rarezas intelectuales y morales, de modo que, poco a poco, burla burlando y con deleite, haga mío todo el mérito de haber escrito y coronado la biografía de un hombre tan insigne, cuya vida fecunda, fuerte y serena, es, naturalmente, de una longevidad prodigiosa. Bástame, por ahora, exponer su modo cándido y peregrino de valuar los términos de la lengua. Es tan curioso y peregrino que, a no tratarse de un letrado indiscutiblemente ilustre, como lo es don Perfecto, cualquiera modesto mortal se engañaría hasta caer en la insensata creencia de que el gran don Perfecto no se dignó jamás inquirir lo que es una palabra.

Un gran poeta ha dicho de las palabras que son las casas de las ideas. Quizá fuera más exacto decir que son ideas convertidas en casas, ideas que llegaron a concretarse cada cual en su propia arquitectura. La sensación, o más bien una serie de sensaciones, precedió a la idea, y ésta, o una serie de éstas, precedió a la palabra. Consideradas como casas, presentan la variedad infinita de las casas: desde la agreste espelunca del salvaje y el bohío del siervo hasta el palacio del señor. Cada una puede a su vez por sí sola ofrecernos una gran variedad, pues cada una recibe huéspedes muy distintos, que

serían las distintas acepciones, y, según el huésped o el carácter del huésped que momentáneamente la ocupa, cambia de color, de luz y magnificencia. Luego, si reflexionamos en que a su vez cada huésped sucesivamente puede alojarse en un gran número de casas, llegaríamos a construir otra serie más o menos interesante y rica... Y así, de una manera interminable.

Mas, aunque en las casas quepan diversas personas y desemejantes vidas, aunque en ellas resuenen fiestas de más o menos rumbo, es más lógico y natural ver en las palabras organismos verdaderos. Las palabras, en efecto, son individuos organizados, diminutos, leves y armoniosos. Además de su arquitectura que la llevan en sus formas y líneas, tienen perfume y color, sonido y alma. Se mueven como se mueven los pájaros, con toda la gracia de la vida. Son ligeras como los pájaros, y a veces pesan con abrumadora pesadumbre. Cada una posee su genio, su índole peculiar, pero cambian de humor como las gentes.

Don Perfecto no las ve así: él, si las ve, es a lo sumo como sardinitas exánimes, inmóviles, cogidas por sorpresa en las implacables redes del diccionario. El tiene su punto de vista: las palabras, en verdad, son la invención y el instrumento necesarios del vulgo, y él, don Perfecto, se halla muy por encima del vulgo. Cuanto al diccionario, ya es diferente, porque el diccionario es al mismo tiempo su padre, su hijo y su novia, sobre todo su novia. Sus relaciones con el diccionario, sellado tabernáculo de su fe, resumen de sus amores, colman aquel dulce capítulo de su vida que se podría intitular *los idilios de don Perfecto*. No ha sido, pues, de sus funciones la de hacer la lengua, que es función del vulgo: la suya ha sido hacer el diccionario. Por tanto, a menos de empequeñecerse y humillarse, él no asigna a las palabras otro valor fuera

de aquel que su diccionario les atribuye. Para él están muertas, o no les concede más alma y vida que a sardinitas enredadas en la malla pescadora. Tal vez le gustaría que les viniesen aún más ajustados y estrechos los hilos de la malla a esas breves criaturas indóciles que, en su desesperada aspiración al aire y a la luz, brincan, danzan y se escabullen más fácilmente que los peces, porque no están hechas como los peces de carne gofa, sino de sutileza y armonía.

Inútil decirle de las palabras que son como casas, o como seres leves y armoniosos. Jamás ha entrado él en una palabra como en un jardín, ni se ha bañado en una palabra como en una fuente, ni ha subido por una palabra como quien trepa un monte, ni se ha asomado a ninguna palabra a vivir un rato siquiera ante la perspectiva de otro mundo.

Paréceme escucharlo: «¡Palabrería!, ¡palabrería!, ¡palabrería!» O bien: «¡Metáforas locas!» Es de insinuársele aquella observación divulgada por el francés Remy de Gourmont, según la cual basta escribir la historia de una sola palabra para haber escrito en gran parte, si no del todo, la historia de la humanidad entera. Podría insinuársele, convidándolo a meditar, por ejemplo, sobre la palabra *amor*: a recapacitar sobre cuántas cosas caben en esta palabra corta de sílabas, así de las cosas del hombre como de las que están fuera del hombre; y a reflexionar sobre cuánta luz y cuán diversa puede de esta sola palabra expresarse, que es tanta y tan diversa como para alzar una espléndida y gloriosa arquitectura de luz, yendo de la luz que despide una pobre llama rastrera, o el áurea chispa del cocuyo, hasta la luz que proviene del más divino encendimiento seráfico.

También podría insinuársele... Pero todo ello sería como abrirle a don Perfecto otra ventana en el espíritu, y él no quiere sino ver por una sola

ventana, para que no lo turbe la aña-gaza de las tentaciones, y en apacible dulzura gozar del reino de los cielos. Además, la empresa de abrirle otra ventana en el espíritu sería, para quien la acometiera, sobradamente peligrosa. Aun sin dirigirme a él en particular, y sólo por la mala costumbre mía de pasar de cuando en cuando por encima de sus léxicos, más de una vez, y no sé si para mi fortuna o mi desgracia, he provocado su estupor, deshecho incontinenti en los rayos de su ira. La última vez fue por haberme yo complacido en marcar con extremosa complacencia, en uno de mis más humildes librejos, la antítesis que hay entre la vanidad y el orgullo. Don Perfecto la tiene por de mi personal invención: creo que ilustres autores la establecieron de antaño. La cuestión se reduce a que la mencionada antítesis infringe la ley, va contra la regla, viola el sancta-sanctorum. Porque su diccionario, haciéndose apenas eco de un uso vulgarísimo, recogiendo sólo de esas palabras la paupérrima significación que tienen en la jerga familiar y en ciertas bocas de clérigos, las encadena y acopla miserablemente en la más baja sinonimia. Sin embargo, el mismo diccionario, cuando a la palabra *orgullo*, y después de apuntar esta absurda sinonimia, dice: «exceso de la propia estimación que es a veces disculpable por nacer de nobles causas» percibe, o medio percibe la verdad, mas no la expresa. Virtuoso y noble, siempre lo es el orgullo. Y perdóneme o no don Perfecto, abrázame o no con la hoguera de su ira, yo, pecador de mí, sigo creyendo que vanidad es tan sinónimo de orgullo, como igual es lo que reluce y nada pesa a lo que, si momentáneamente puede no relucir, siempre y mucho pesa, porque es oro.

La vanidad vive de afuera; el orgullo de adentro. Mientras la primera no supone absolutamente nada, el otro supone siempre algo. Podría simbo-

lizarse la primera en la figura de una vejiga vacua; en tanto que el otro, si lo figuramos también como una vejiga, siempre será con algo por dentro. La primera no tiene punto de apoyo, porque no es ningún punto de apoyo la vacuidad; en cambio, el otro lo tiene en un valor consciente y efectivo, mérito o como quiera llamársele, es decir, en algo sólido, evidente, indisputable y seguro.

La vanidad vive y se alimenta del aplauso, de la estima y opinión de los otros; el orgullo no los ha menester: acepta, sí, el aplauso y la estima y opinión de los otros, pero bajo beneficio de inventario. El vanidoso, en definitiva, es un reflejo de los demás, al punto de poderse decir que su yo no está en él, sino en los otros; al contrario, quien posee el orgullo se da el soberano deleite de siempre ser él mismo. Al primero, los aplausos lo aumentan y exaltan, y la diatriba lo amilana y disminuye; al segundo, nada lo deprime ni exalta, nada lo acrecienta ni merma. El que padece vanidad y se oye decir maestro, siendo nulo, abre con más fuerza las fauces como voraz Minotauro incontenible. En la misma situación, el orgulloso, que examina con limpidez dentro de sí, y no mira a ningún maestro, decapita fríamente el aplauso. Y así con la diatriba: cuando es exagerada, el orgulloso la desc corona con instantánea precisión quirúrgica.

En suma, la vanidad se reduce a la casi siempre excesiva y siempre antojadilla y arbitraria estimación ajena, mientras el orgullo viene a ser la justa y bien ponderada estimación de sí propio. Se dirá que tan delicada y fina estimación de sí propio debe de ser muy rara. Desde luego, se requiere el conocimiento de sí mismo, que es como cualquier conocimiento, relativo y difícil de lograr como cualquiera otro. El orgullo anda a veces mezclado con su poquito de vanidad, y entonces la estimación de sí propio deja de ser bien pondera-

da y justa, para hacerse excesiva; o al contrario, puede más bien quedarse corta, como sucede en algunos hombres tímidos, faltos o escasamente provistos de confianza en las propias fuerzas, de esa virtud base del carácter, como ya lo apuntó Gracián y después lo dijo Emerson. Pero si anda a veces con máscara de vanidad o tullido de timidez, también se puede hallar exento de malas ligas, como un oro de buena ley resplandeciente y puro. El símbolo de su perfección es el diamante de aguas cristalinas. Eso es el orgullo: un ingenuo diamante. O bien fue siempre de aguas cristalinas o bien la vida, que es el mejor lapidario, lo perfecciona, desembarazándolo de timidez, limpiándole de vanidad, hasta que alumbre como una estrella. Y entonces, para conocerlo, cualquiera corazón sencillo es competente lapidario.

No necesita el vanidoso pensar o hacer, ni le importa sino que los otros imaginen que él hace y piensa, a semejanza de aquel protagonista de *El diente roto* de Pedro-Emilio Coll que, sin pensar jamás ni pizca, sólo porque los otros creían que pensaba, alcanzó a los más altos puestos y honores de la república. Por eso es, entre los llamados arribistas, un tipo corriente el vanidoso, mientras que un héroe del orgullo sería, caso de encontrarse entre ellos, verdadera monstruosidad o inverosímil hallazgo. En el innumerable tropel del arribismo no se entra sino desacostumbrándose de pensar y de hacerlo todo por sí, deponiendo el carácter, ocultando y aun cediendo la personalidad, y a tanto, ni tan fácilmente, no se aviene el orgulloso. Nunca deja de ser él mismo. Al revés de quien padece vanidad, él, sin importársele nada de cuanto los otros digan de él, obra y piensa. Bebe en su vaso, como dijo uno, o labra figulinas o estatuas como hacen otros, o por lo menos trabaja pulcra y noblemente su vida. Si no tiene otra cosa, trabaja su

propio corazón como un jardincito que todo se llenará de claveles. Claveles de sangre, que son los que huelen mejor, porque *la sangre es espíritu*, y el espíritu se vuelve perfume. No pretende ser más que nadie, ni siquiera igual a nadie, como acontece al vanidoso. No pretende más ni menos que siempre ser él mismo. Y no es que desea ser diferente de los otros, sino que, sin él mismo desearlo, se marca diferente.

Así como cada hombre tiene para distinguirse de los otros una fisonomía corporal, también tiene una fisonomía espiritual diferente, su estilo, dando a esta palabra, no la restricta significación que encierra aplicada a un escritor o un artista, sino otro sentido mucho más amplio, como para que en ella puedan entrar con holgura las diversas jerarquías de hombres, todos los hombres. Porque todos tienen su estilo, y muchos dan con él, pero muy pocos adquieren la conciencia de su estilo. Eso, la conciencia del propio estilo, eso es el orgullo. Y orgulloso es aquel en quien amaneció la luz de esa conciencia. Por eso, a la inversa del vanidoso que imita, el orgulloso aparece original sin esfuerzo, de una fluente manera espontánea. Buscándolo algunos, la mayor parte sin buscarlo, dan los hombres con su estilo y expresión, como el pájaro canta y el árbol florece.

*A aquel árbol que mueve la foxa
Algo se le antoxa.
Aquel árbol de bel mirar
Face de manera flores quiere dar:
Algo se le antoxa¹.*

Ignoro si se elevarán alguna vez a la conciencia de su estilo, o si se elevarán apenas a una

¹ Diego Hurtado de Mendoza.

subconciencia más o menos oscura; pero sí sé que el pájaro, el árbol y todos los seres hallan también su estilo.

Hállanlo, y con divina ingenuidad lo expresan al hallarlo, el bucare, el mango y la palmera; y supongo que el bucare porque dé con su estilo no ha de creerse mejor o peor que los otros, ni tampoco ninguno de los otros debe de creerse mejor o peor que el bucare. Cada uno da su expresión y estilo sin importársele nada de los demás: la palmera su eutritmia y esbeltez que la hacen paradigma y blasón de arquitectura; el mango su follaje, sus hojas nuevecitas de leonado terciopelo, y su carga de frutos en que son claros nuncios de la miel todos los matices del verde, el gualda y el rosa; y por último, el bucare, aunque de cuerpo lleno de feos verrugones, irregular, inarmónico y desgarrado, no es menos que la palmera, y, aunque no crie fruto, no es menos que el mango, ni tampoco es más que ellos porque dé vida al café y el café nos la dé a nosotros, ni porque sus flores de púrpura lo vistan con rico paludamento como a un imperator cercado de sus legiones cuando se alza en el centro del cafetal, o abandonado más bien de las mismas cuando surge arrogante y solitario en el centro del barbecho. Y así como pasa con los árboles, pasa con los pájaros e insectos, con todos los seres minúsculos de gracia y armonía, que son y hacen en la naturaleza lo que son y hacen las palabras más puras en la lengua del hombre. El grillo tiene como el ruiseñor su expresión y su estilo. El uno tiene su violín, si el otro su flauta; y uno a otro no se envidian, aunque se bañen y den serenata los dos en el mismo claro de luna. El grillo no estorba al ruiseñor, ni el son de su violín estridente cubre aquella voz como de flauta que estuviera encantada en la copa del sauce, del ciprés o la encina.

En todo país y toda época hay hombres y hay el Hombre; hay artistas y hay el Artista; hay poetas y hay el Poeta; o con más brevedad: hay grillos y hay el Ruiseñor. Y la orquesta innumerable y finísima de los grillos, tejida y entretejida de infinitos violines de grillos, no perturba, antes da inesperado relieve al solo maravilloso de la flauta. El secreto está en contentarse con ser grillo, y en tocar su estrídulo y rústico violincito de grillo a conciencia. El secreto está en que uno arranque al violín su nota, la nota de uno, la nota exclusiva de uno, para de ese modo hacerse irremplazable en la orquesta universal de los hombres, las plantas, las aves y los grillos. El secreto, en una palabra, está en el orgullo. Es el orgullo el que le hace a uno saber que su nota, aunque sea la de un violín de grillo, con tal sea ingenua, será insustituible y necesaria. Por esto, el hombre en quien se hizo la luz del orgullo, aun reconociéndose y afirmándose distinto, no sólo no se cree más que ningún otro hombre, pero ni tampoco se cree más que el bucare, el ruiseñor o el insecto. Su nota es distinta, sin duda, y en la orquesta complementa otras notas, pero es complementada a su vez por innúmeras notas distintas. Da valor a las demás, pero también lo recibe de ellas. He ahí por qué el orgulloso no puede creerse más que la planta, el ave o el grillo. Y he ahí cómo, reconociendo en sí mismo el orgulloso a un hermano del bucare, del ruiseñor y del insecto, el orgullo viene a la postre a convertirse, para indecible pasmo de la chusma, en la más perfecta y franciscana humildad, hasta ser no ya el orgullo y la vanidad, sino el orgullo y la humildad los dos términos idénticos de una especie de simple ecuación ideológica.

Es difícil o imposible separar lo que a la humildad pertenece de lo que pertenece al orgullo. ¿En nombre del orgullo no escribe Luis de Grana-

da, cuando parece que lo hace en nombre y defensa de la humildad, contra la vanagloria y la soberbia?: «Por lo cual si alguna vez los hombres te alabaren y honraren, debes luego mirar si caben en ti esas cosas de que eres alabado, o no. Porque si nada de eso cabe en ti, ninguna cosa tienes de qué gloriar. Mas, si por ventura cabe en ti, di luego con el Apóstol: Por la gracia de Dios soy lo que soy.» «Mira también cuán gran desvarío sea pesar tu valía con el parecer de los hombres en cuya mano está inclinar la balanza a la parte que quisieren y quitarte de aquí a poco lo que ahora te dan, y deshonrarte los que ahora te honran. Si pones tu estima en sus lenguas, unas veces serás grande, otras pequeño, otras nada, como quisieren las lenguas de los hombres mudables. Por lo cual nunca jamás debes medirte por loores ajenos, sino *por lo que tú sabes de ti*: y aunque los otros te levanten hasta el cielo, mira lo que de ti te dice tu conciencia; y cree más a ti que te conoces mejor, que a los otros, que te miran de lejos, y juzgan como por oídas». Si estos razonamientos a propósito de los ajenos loores los adaptamos también sin variarlos para la diatriba ajena, lo que en la mente de Fray Luis de Granada es una lección de humildad se cambia en una completa lección de orgullo. Ni el orgullo habla de otro modo que la humildad en boca de Fray Luis, ni se pintan con más exactitud, creyendo anotar diferencias entre el humilde y el soberbio, las que hay entre el hombre poseído de vanidad y el hombre sencillamente orgulloso.

El poseído de vanidad no dice como el orgulloso y el humilde: *soy lo que soy*, porque pone su estima en la lengua de los otros, y anda aparentando lo que los otros quieren que él sea. Cuando se levanta a la mañana y cuando se acuesta por la noche, lo hace preocupado con el pensamiento de si estarán maldiciendo de él sus adversarios o, cosa

tal vez mucho peor, de qué estarán esperando de él sus amigos. Desespérase al imaginarse que el olvido, como una vasta campaña de silencio, pueda ahogar la música de su nombre. Cuando su nombre padece eclipses, porque no le contentan su flujo de que le hagan caso, como diría Campos, cae en una airada tristeza mortal, y habla con grave enojo de las conspiraciones del silencio. Porque lo esencial para él es oírse en la lengua de los otros, que su nombre suene, y para ello, cuando nadie lo suena, se pone él mismo a sonarlo, como tambor de titiritero que provoca y entretiene la malsana alegría de la plaza pública. En la impaciencia del renombre, todos los medios le son buenos para darle a su tambor: hace y dice a destajo, fuera de tiempo y lugar, y su obra, como un fruto cogido en agraz y que se maduró a la fuerza, viene a conformarse a la postre en un enteco y zocato fruto de arribista.

No así el orgulloso: quiere ser lo que es, no lo que quieren los otros que sea. Bástale ser él mismo. El vano ruido del nombre no lo preocupa ni halaga. No huye de él, pero no lo persigue tampoco. Sabe que su nombre sonará a su tiempo, cuando el mismo dé su expresión, con o sin esfuerzo de él, fatalmente y a su tiempo debido, así como el árbol da a su tiempo la flor, y ésta cuaja a su tiempo en el fruto. Su obra es como buen fruto en sazón y rico de mieles. Y porque es bueno como el fruto en sazón, es bueno como la miel que, cuando es rica, pausadamente corre de frutos y panales, como pausado corre el buen óleo, y pausado el vino que se acendró y reposó largos años en la sombra y la frescura de la tierra. Y cuando ya ha dado su expresión, su estilo, su obra, el orgulloso dirá apenas para sí, como el humilde de Fray Luis de Granada: *soy lo que soy*. No despliega ninguna rueda de pavón, como hace el vanidoso, para en-

candilar a los limitados del espíritu. No se desvanece ni se engríe, como no se engríe el árbol porque da fruto, ni el ruiseñor porque canta, ni la hierba de los campos porque un día amaneció coronada de belleza. Sabe que él es distinto; pero también sabe que no es más ni mejor que la hierba de los campos. Usa de ciertas palabras, como *talento*, *mérito*, *virtudes*, y otras de la misma familia ideal, porque son las que tiene a su alcance, y porque la lengua del hombre no puede expresar todavía ciertos matices, por ser todavía demasiado pobre, siendo sin embargo más rica infinitamente que aquella que don Perfecto encerró ceñida de bandeletas, como una momia, en la cripta de su diccionario; pero sabe que esas palabras designan, muchas veces, cosas de que no hay por qué engrirse, que pasan fuera de la intervención de la conciencia, manejadas por una fuerza oscura. Adoptadas para significar muchas cosas del hombre, tales palabras nos resultan como si estuviéramos designando con ellas un proceso idéntico al que abarca del nacimiento a la floración de cualquier hierbecita. Una semilla vino de cualquier parte a caer en tierra abonada: un beso de lluvia, otro beso de sol, y los ojos del hombre ven subir en el aire un trémulo tallo de hierba. Luego, en la cima del tallo prende una estrella de cinco pétalos de oro, y ésa es la margarita de oro de nuestros campos. ¿Hay en esto por ventura algo de qué envanecerse? Pues lo mismo sucede en las cosas del hombre.

La humildad y el orgullo son como dos hermanos gemelos en quienes el sexo fuera lo único distinto. Así, podría decirse del orgullo que es una humildad que, tomando conciencia de sí, despierta con ímpetus de varón; y de la humildad, que es un orgullo que se afemina y se da como amorosa doncella.

El primer acto de aquella humildad que se paseó como dulce doncella amorosa por los montes y vallecitos de Umbría fue el más noble y divino arranque de orgullo. Cuando Francisco de Asís da la espalda a la casa paterna, dice o parece decir al padre, a quien deja atrás: quédate ahí, oh mi señor padre y mercader, quédate ahí, oh meser Pier Bernardone con tu riqueza, que yo no la necesito. Guarda tu oro, aunque por tuyo lo sea también mío, porque esta verdad he descubierto: que no es el oro el que me da realce a mí, sino yo quien le da realce al oro. El rico, harto de bienes, que anda siempre desalado y se desvela y desvive por conservar intacta su fortuna, si no para acrecerla, es un vil esclavo del oro. El pobre, harto de estrecheces y angustias, que anda siempre desalado, y se desvela y desvive por conseguir la riqueza, para luego hacer como el rico, es también un vil esclavo del oro. Este pobre en su estrechez y aquel rico en su abundancia fraternizan bajo el yugo de una misma esclavitud, porque son igualmente esclavos del oro. No quiero ser como ellos un esclavo, sino un hombre libre.

Sólo con este grito, el más entero grito de orgullo que haya salido de labios mortales, puede, en mi opinión, traducirse aquel primer acto de Francisco de Asís, aquel su primer paso en la santidad, que fue abrazarse para toda su vida con la pobreza. Porque su pobreza no guarda semejanza con ninguna otra; no se deja confundir con la de ningún otro santo de esos que, en libros devotos y en el santoral de la Iglesia y en los mismos altares, de tan inmerecido como enorme crédito disfrutaban. Su pobreza no es la que se cae a pedazos porque la roe la inmundicia; la que se viste de una sola negra saya de mugre, hasta hervir gusanos y piojos; la que es podre, horrura, escara, piltrafa y horror de pestilencia. Su pobreza no es la del cura de Ars, ni

la de Benito José de Labre, que sólo puede ser cosa de santidad y beatitud en la escatológica imaginación de alguna histérica beata. No; su pobreza no es montón de podredumbre. No es ni siquiera simple sierva desaseada. Ni desaseada, ni sierva: doncella pobre sí, pero muy de bien, que se lava las manos del sudor de la faena, y se lava los pies del polvo de la ruta, y, después de haberse lavado, entona alguna laude gentil en honor de sor Agua, que es *utilísima y humilde, casta y preciosa*.

No significa sucedumbre, ni es tampoco la alcahueta de la poltronería. No es pobreza holgazana como la de aquellos *fraticelli* que infestaron después los caminos de Italia, desacreditando y oscureciendo la clareza y el espíritu seráficos de la Orden. El único hermano que Francisco arrojó de su comunidad fue aquel novicio a quien el Santo llamaba, según la exquisita crónica de los *Fioretti*, el hermano mosca, porque vivía sobre los otros y de los otros, molestándoles en cuanto hacían y aprovechándose a la vez de lo que hacían, como un parásito. «Vete, hermano mosca —decía al novicio que no pensaba sino en comer y en sestear a la sombra después de la comida—, porque hace tiempo que vives a la manera de los zánganos, que no hacen miel y devoran la que hacen las abejas.» En esto vemos cómo su pobreza no vive a lo parásito, sino a lo hombre. No desaconseja el trabajar, antes lo predica, valiéndose del sermón y del ejemplo. La única diferencia está en que su trabajo no es el trabajo como lo entiende la mayor parte de los hombres que se dicen cristianos, el trabajo desalentado y loco por atraerse y conservar la fortuna, sino aquel otro mesurado y justo que un hombre requiere para sostenerse libre. Trabaja, pero no al punto de que entullecen y se envaren las manos tendidas en el ansia de la posesión; trabaja, pero no en tal guisa que el espíritu se colme de bajas

preocupaciones y miserias; de tristezas malas, de envidias y rencores discretos —más terribles en cuanto más discretos— de todas las durezas y fealdades con que el inmoderado deseo del oro lo ensucia: las manos han de moverse libres, para que se hallen en toda ocurrencia dispuestas a la obra; y el espíritu ha de estar también desahogado y libre, para que pueda en todo momento abrirse al amor y a la verdad, cuando éstos quieran asentarse en él y enseñorearse de él con indisputable señorío. Trabaja, pero no acumula imbécilmente, ni tampoco imbécilmente desprecia el oro por el oro, como creen algunos. Y puesto que trabaja y ordena trabajar, la pobreza franciscana mira en el oro un bien, pero un bien como otro cualquiera de los bienes del hombre, tan frágil y tan sujeto a pervertirse, que siendo un bien, puede en la ocasión hacerse un mal, o, peor todavía, el Mal. Sin duda lo considera un bien; mas de ningún modo como un fin, y mucho menos como el fin supremo y único, según hace el arribista. Ve en el oro, cuando más, un buen medio para enderezarse descansadamente a fines mejores.

Cuando se ve en el oro un fin, y sobre todo el fin supremo y único, el amor al oro y a cuanto es al oro atañadero se desfigura y crece como una lepra monstruosa, hasta sofocar la acción o la idea predominante que hay en toda vida humana. Crece como una lepra y se interpone como un obstáculo invencible entre el hombre y su ideal, es decir entre el juez y la justicia, entre el soldado y el heroísmo, entre el sabio y la verdad, entre el artista y la belleza, o entre el hombre oscuro y su honra, cuando se trata de una oscura vida humana sin más tesoro ideal que el de la honra. Algunas veces, no sólo se interpone entre el hombre y su ideal, impidiendo al hombre la clara visión de su ideal, sino que socava a éste para derrumbarlo y sustituirsele. En am-

bos casos, el hombre que fue, o pudo ser, noble cultivador de un ideal, degenera en vano arribista y su obra, aunque en apariencia esté madura, es pálida y sin sabor como el fruto desmedrado.

Así, la pobreza franciscana, además de ser la clara enseñanza que es para quienes en el sagrado de la Orden se refugian, encierra para todos los hombres una enseñanza mejor, no menos transparente y de imponderable fuerza idealista. Puede condensarse en un consejo heroico, bueno para sostener a los fieles cultivadores del ideal en aquellos momentos de suprema angustia en que el ideal se les pierde de vista, que es como si se perdieran de vista a sí mismos, porque se dejaron extraviar y desvanecer de la riqueza. Tal consejo es el que nos manda a ver en la riqueza, y en cuanto a ella sirve de necesaria añadidura, algo que se toma o se tira, que se guarda o se aleja, que se conserva o se aparta, como la cómoda ropilla de interior que uno viste y se desviste con desenfadada indiferencia o, para hablar más bellamente, en el hondo y bello lenguaje del Santo, con perfecta alegría.

Seguir semejante consejo supone orgullo, supone haber alcanzado a la conciencia del estilo, como el santo de Asís cuando se abrazó con la pobreza. Al sacudir la tiranía del oro, como el símbolo y compendio de todas las vanidades y tiranías a que se abaten los hombres de almas de siervos, él, después de haberse encontrado, se afirmaba a sí mismo. Despojaba su vida de lo accesorio, hasta no dejarle sino la esencia, para quedarse a solas con su ideal de santidad, a solas consigo mismo como un hombre libre; porque sólo es verdadero hombre libre, aunque entre cadenas miserablemente yazga, el que tiene el fuerte y divino don del orgullo. «Mi cuerpo estará cautivo, pero mi espíritu anda libre y estoy contento», decía Fran-

cisco de Asís, mientras fue prisionero de guerra en Perusa².

Desde su abrazo con la pobreza, lección de orgullo la más alta que recibieran los hombres, fue su vida, como la de un hombre ya verdaderamente libre, una fresca sonrisa abierta bajo el cielo, sobre las campiñas en flor de Italia. En posesión de la conciencia de su estilo, vio que todos los seres también tienen el suyo, y que muy a propósito lo expresan, sin cometer yerro de tiempo y de lugar; su alma rebosó pronto en cánticos de alabanza al agua y al fuego y a todas las criaturas; y fue el hermano de la alondra y la golondrina, de la cigarra y la liebre, de la ovejuela y el lobo. Los arrestos arrogantes del mancebo que poetaba a la manera de Provenza, desmayaron en languideces de pucela enamorada y rendida; el orgullo se redujo por sí mismo y dulcemente; y quedaron los dos términos de nuestra simple ecuación ideológica, la humildad y el orgullo, refundidos en la única cifra de amor de la vida franciscana. ¿Quién, tratándose de esta vida, podría decir dónde acaba el orgullo y dónde la humildad empieza? ¿Quién podría en esa vida separarlos o deslindarlos bien, a menos de no partir la misma vida en dos, como pudiera partirse en dos un claro diamante puro? Y nada se conseguiría con ello, porque las dos porciones de un diamante partido siguen teniendo naturaleza de diamante. Así, de idéntica naturaleza, aunque a los ojos míopes con muy distintas apariencias reluzcan, son el orgullo —que no es vanidad, soberbia, ni vanagloria— y la humildad —que no quiere decir, como tantos creen, apocamiento, bajeza, ni servilismo.

He aquí, ¡oh don Perfecto!, cómo no es difícil que, en mi perenne y tortuoso recorrer las veredas

² Gebhart (*Los leprosos de Agubbio*).

y atajos del espíritu, me encuentre alguna vez, gracias al oro obrizo de mi orgullo, o al fresco pozo de mi humildad —que será como te parezca mejor—, con que llevo de compañero de viaje, si no al que se apareció a Magdalena vestido de jardinero, por lo menos a Francisco de Asís, el dulce hermano seráfico. Y he aquí cómo no es tampoco difícil, ¡oh hermano don Perfecto!, que alguna vez yo del buen encuentro imprevisto me aproveche, y asido a los cordones del Santo, y detrás de él, y en pos del buen Señor Jesús me vaya, a enterarme en esa bienaventuranza de que tú, venturado de ti, gozas desde ahora, para gozármela yo entonces a título de buena conquista y en paz, tal y tan bien como tú, ¡oh hermano envidiable!, desde ahora y sin haberla conquistado te la gozas, por los siglos de los siglos. Amén.

NUEVAS APUNTACIONES PARA UNA BIOGRAFIA ESPIRITUAL DE DON PERFECTO CON UN ENSAYO SOBRE LA IDEA DE CIENCIA

DON PERFECTO es infinitamente laborioso. Trabaja, y su tarea fluye reposada y continua como de una fuente mágica. También es uniforme y severa. Nada hay, en su labor, de las reticencias, los resaltes y los paréntesis de ocio mortal seguidos de accesos de trabajo frenético y fecundo, que hacen tan sospechosa la en apariencia desacordada labor del genio, sobre todo en el artista. Su obra no padece desigualdad ni intermisiones, porque él es hombre sano, de bien equilibrado temple, y no se precipita ni desmaya nunca.

Ha hecho suya la más aristocrática divisa, ajustándola a su personal predilección, de suerte que su vida y su obra caben en este sencillísimo lema: el diccionario por el diccionario. Alrededor de este lema, centro, y núcleo, y razón de su vida, viene a ordenarse lo demás como simple ornamento y accesorio. Lo primero es purificar el diccionario, y estrecharlo con vigilancia rigurosa, para que no dé cabida a la impureza.

No vacila en sacrificar sin distinción las palabras arcaicas, aunque se trate de esas viejas palabras gentiles que no esperan sino un poeta que las descubra y, engarzándolas en la frase o en el verso, con juventud imperecedera las remoce. Rígidamente momificadas en injusta desuetud, siendo sin embargo dignas de la belleza y del canto, semejantes palabras viven en la lengua como esas bellas mujeres dignas de amor, cuya frescura se marchita en la espera de un galán inútilmente deseado, y de

quienes a cada paso nos preguntamos en la vida por qué no fueron cortejadas nunca. Toman, en la gracia crepuscular de su belleza, la pálida significación melancólica de un símbolo ya inútil, como el de una bella religión antigua desamparada por los fieles. Don Perfecto no ve el recóndito parentesco de gracia que une a las mujeres bellas y no amadas en el crepúsculo de la vida con las palabras arcaicas y bellas que, en el musical crepúsculo del habla, conservan como una belleza infecunda su espíritu sonoro. Y aunque lo vea, como él no tiene el humor sentimental, ningún parentesco de gracia le estorba para condenar las voces de arcaico perfume con austera crueldad fría.

Igual encarnizamiento lo mueve en su marcha sobre el rastro del galicismo, que, a la distancia mayor, se le revela por el tufo como a un sabueso. Puede ser un galicismo de esos que a medias lo son, o no lo son en absoluto, sino sólo remotamente lo parecen, que él no lo perdona. No acepta que se dé a una palabra, si el diccionario no se la atribuye, la acepción que guarda su equivalencia francesa y que un tiempo fue de entrambas, cuando las dos florecieron con una sola flor en el viejo tronco latino.

Tampoco reconoce al escritor aquel derecho indiscutible, ya por el mismo Horacio reclamado y proclamado, de conceder a las palabras, en vez del sentido recto, uno accidental y metafórico. Ni él malgasta su tiempo en recordar los vocablos en que la acepción metafórica y accidental quedó sin esfuerzo de nadie predominando sobre la antigua, hasta hacerse en lo adelante la más válida y corriente.

Ya en esta vía, don Perfecto es implacable. Su deber más rudimentario de guardián de la lengua se lo exige. Si no, ¿cómo oponerse a los diablitos modernistas que están convirtiendo el castellano en pura algarabía y jerigonza? ¿Cómo opo-

nerse a las desmedidas presunciones de esos pobres diablos? ¿No pretenden haber devuelto al habla, que estaba según ellos en chochez y estagnación, como vieja doncella paralítica, la libertad, el ritmo y la gracia del movimiento? ¿No dicen de sí mismos que trajeron al idioma calor, belleza y música? No es posible sino siendo implacable combatir tan insolentes pretensiones. Y, por tanto, don Perfecto es implacable. Cuantos crímenes contra el habla se cometen, al modernista los imputa. Es modernista quienquiera no hace versos como sus versos, ni prosa como su prosa. Lo descubre, sobre todo, en lo que él ha designado con el nombre de manía del estilo, o estilismo. Generalmente, esa extraña manía consiste en trabajar con un tanto de orgullo, aspirando a imprimir la personalidad en un estilo propio, escribiendo sin idioteces ni muletillas, de suerte que la voz más fina y certera encaje en la imagen más bella y justa, y todas las palabras queden en tal guisa dispuestas, que cada cual, sin perjuicio de las otras, venga a su tiempo a exhalar en la frase o en el verso la recóndita música de su alma. A la manía del estilo, o estilismo, don Perfecto opone su propio sano y bien equilibrado estilo muy académico, especie de angosto camino gris tirado a cordel entre sauces cuya pálida verdura se va poco a poco disipando y fundiendo en el color discreto del camino. En su estilo no caben, como en el de los modernistas, cosas ligeras. Está hecho de toda eternidad hondo y sesudo para cosas de peso, y si difícilmente fluye y corre es por lo grávido. Cuando él escribe o dice *manía del estilismo*, expresa oscuramente la opinión de que esos pobres diablos de modernistas, para dar con su estilo, sudan sobre las páginas día y noche. No entiende que una bella escritura pueda ser la espontánea flor de un temperamento. Y

la facilidad preciosa y preciosista de un Gautier le suena a leyenda o engaño.

A veces cree hallar el secreto de las literaturas nuevas en ciertas palabras cuyo empleo supone él que es exclusivo de los modernistas, porque todavía no acierta a deslindar bien a estos autores de los otros, y por lo pronto se atiene a tildar de modernistas a cuantos le desconciertan y confunden con el estilo o las ideas. Desde luego, los modernistas, en esta clasificación hecha así por don Perfecto, son innumerables: tantos hay que le desconciertan o confunden. Ya en un sabio escolio arremete contra la voz *prestancia*, porque le parece modernista. La rechaza, cuando se pretende con ella aludir, como se hace con la equivalente francesa, a la buena presencia o figura. No piensa en la voz latina que a las dos voces, francesa y castellana, sirve de abolengo. Ni tampoco halla excusas para emplear el vocablo español con la misma acepción de su equivalente francés, en el fondo convencional del discurso, hecho en toda lengua de lugares comunes cosmopolitas, como aquel viejo lugar común por el cual establecen corrientemente los hombres, aunque a cada paso la desmienta la vida, una relación estrecha entre lo que se llama un buen parecer, o una hermosa figura, o un impecable decorum y la excelencia del ánimo. Ya acomete a un indudable neologismo, y en su acometividad luce, conservándose impávido, lo impetuoso de los grandes carniceros. Pero otras veces pierde toda serenidad frente al más inocuo neologismo. ¿En su odio a éste, y por mera vanidad, no llegó una vez, atacando la cómoda aunque bárbara voz de turista, a inventar la fantasía truculenta de vestir como a uno del hampa, no sé si de arlequín o de torero, al grave de Alonso Quijano, al caballero divino cuya locura destella sobre el juicio reposado y trivial del vulgo corriente de los

hombres? No se le cegara el espíritu con el furor del combate, y don Perfecto vería cómo la aparición del neologismo no obedece al simple capricho de ninguno. El neologismo viene siempre o casi siempre a la luz, no solicitado por el capricho del escritor, sino extraído por el tosco anzuelo del hierro de la necesidad; y la necesidad cuando sale de pesca, y arroja y sumerge el anzuelo, no se cura de si éste cayó en fuente bárbara o en una límpidamente castiza. Puede en general decirse que todo neologismo, si se excluyen por supuesto los que son torpes balbuceos de hombres ignorantes de su habla, surge a designar una cosa nueva, o una relación nueva de las cosas. Además de huir de un feo raptó de furor siempre nocivo, don Perfecto no habría cometido el pecado de vestir como a un belitre a don Quijote, si se hubiera puesto a reflexionar por un instante en que la voz turista expresa cosa nueva o relación nueva de cosas, que es un modo nuevo de viajar especialísimo de nuestros días y en absoluto desconocido de otras épocas. ¿Por qué don Perfecto se ensaña contra este malaventurado neologismo? En realidad no es mejor ni peor que cualquiera otro, que uno cualquiera de esos innumerables vocablos nuevos malsonantes y bárbaros, nacidos a compás de la multiplicación y difusión de la ciencia. Pero él no habla de estos últimos, porque le sería difícil negar de muchos de ellos que son necesarios, y él no abaja a conceder que sea nunca necesario el neologismo. Ya he dicho que él tiene candideces pueriles que dan a su carácter un suave tono ingenuo. En su lucha sin cuartel contra el neologismo, él mismo, viéndolo bien, lo está cometiendo a cada paso. Escribe, creyéndolos de cepa clásica pura, vocablos que fueron repugnantes neologismos en la gloriosa lengua de Quevedo, Tirso y Lope. Da a ciertas palabras una determinada acepción, sin sospechar que esas mis-

mas palabras en el habla del siglo de oro tuvieron una acepción muy distinta. Cuando escribe *civil* o *civilidad*, no recuerda cómo esos vocablos en la pluma de Lope, Tirso y Quevedo tenían siempre significación de cosa baja, mientras hoy, al contrario, significan siempre cosa pulida, honesta y noble.

Así, el solo andar del tiempo convierte un grosero neologismo en voz preclara, y modifica las más viejas voces linajudas, ya en la forma, ya en la esencia. Y pudiera suponerse que, de caer don Perfecto en la cuenta de esa ineludible acción de los años, dudara de su obra. Pero no es posible: para suponerlo, es necesario no conocer a este hombre, que avanza en la vida como avanza en la batalla un soldado impertérrito. Su entereza de trabajador no consiente la carcoma de la duda. Cosas más graves le acaecen que ni someramente empañan su impassibilidad marmórea. Muchas veces, después de trabajar todo un día el metal de su erudición, para encarcelar a cualquiera palabra espuria en jaula de hierro, apenas cree haberla encerrado por siempre jamás, cuando al día siguiente la escucha otra vez revoloteando y cantando de copa en copa en la armoniosa floresta del habla como un pájaro libre. Sin embargo, es inexacto decir que don Perfecto la escucha: aunque la palabra irreverente se pose y cante con el estribillo burlesco de un arrendajo maligno sobre su misma calva profética y doctoral, en realidad no la escucha, porque él, en cuanto condena alguna palabra, desde ese mismo punto magistralmente la ignora.

Nada tiene, pues, de extraño que lo vano de su obra no se le presente, ni siquiera bajo tímida apariencia de duda, al espíritu, ni que todas las mañanas reanude su labor con el mismo entusiasmo de siempre. Después de henchir bien su jornada, halla buena su obra, y descansa a la sombra de los laureles como un dios antiguo. Descansa pa-

seando con la majestad parsimoniosa que a su prestigio conviene. Y pasea sin jamás alejarse del castillo donde mora, que es un breve compendio del mundo. Siempre habitó en el piso terrero porque su carácter le impone andar sobre lo firme. Desdén a los pobres diablos que, en los apartamientos altos del castillo, viven en el aire y del aire porque están rematadamente locos, o se pasan la vida en una despreciable y arriesgada aventura, subiendo y bajando escaleras. El, aunque asume con frecuencia voz y aspecto juveniles, no se deja engañar por lo imprevisto poético de una vida de aventuras. Huye en sus paseos de cierto lago que sueña en el parque del castillo, para no dejarse vencer del pérfido instinto que floreció en un ilustre señor de su mismo linaje, celeberrimo en Francia y fuera de Francia con el nombre de Tribulat Bonhomet. Más de una vez despertaron en su corazón vagos impulsos de ese instinto perverso, y desde entonces aparta los pies y los ojos del agua que duerme con diáfano sueño de turquesa en el centro del parque y sobre la cual de tiempo en tiempo discurre, arqueando su espolón armonioso, la cándida góndola del cisne.

A veces mueve los pasos a una suave eminencia de cuya cima se abarca un paisaje de bosque. Ahí reposa largo tiempo, abstraído al parecer en la muda contemplación del paisaje. Cualquiera lo creería lleno de amor contemplativo y fervoroso por la naturaleza, y, en efecto, él habla y escribe con abundancia de la naturaleza, aunque, aparte de esas breves horas crepusculares, no la frecuenta nunca. En la severa alcoba donde trabaja, en las redacciones y en el recinto de la Academia, solemne y augusta, apenas ve algún rayo de sol que se insinúa con silenciosa cautela, como un pobre vergonzante apocado y tímido. Pero ni aun a las horas del crepúsculo, en que don Perfecto aparece

contemplando el paisaje, podemos decir que él esté viendo la naturaleza. No la ve porque el hábito se ha interpuesto como una densa muralla gris entre su espíritu y las cosas. Del hábito es la culpa, si don Perfecto maltrata a los pintores impresionistas que pintan bosques morados. A juicio de él no hay semejantes bosques, y osaría sostenerlo, si fuera preciso, delante del mismo bosque otoñal, en el otoño de las templadas latitudes, cuando las hojas de los árboles desfallecen y mueren en un vasto incendio de infinitas y distintas llamas, que son las almas de los ocres, y el bosque todo, a la luz del crepúsculo, es un mazo colosal de violetas, cuyo tono al principio suave, como el de las violetas nacidas en los claustros conventuales desiertos de Florencia y de Roma, sube encendiéndose hasta el tono bermejo de las violetas de Parma. Como los bosques morados, las nubes glaucas y verdes logran también desconcertar a don Perfecto, quien las niega con toda convicción, aunque largo tiempo antes de que los artistas se fijasen en su belleza fugitiva, las conocamos los pobrecitos labradores como casi infalible pronóstico de lluvia.

Otras veces, o más bien la mayor parte de las veces, pasea y halla su esparcimiento y solaz en las dependencias bajas del castillo, donde cristianamente se confunde con toda laya de hombres groseros, desde el rudo jayán hasta el rapazuelo presuntuoso. Ahí tropieza, pastando suelto y libre, naturalmente cornudo o por accidente descachado, el buey picón de la literatura, que no digiere lo que come, porque no come nunca a derechas. Ahí se entretiene viendo cómo saltan a la luz, desde la lóbreguez de los desvanes y del subsuelo del castillo, aquellos ratones que durante su vida hermosillesca se la pasan hincando en el detalle, según el decir de Rodó. Ahí triunfa, a la puerta del establo, en medio a un corro de menestrales de las letras,

con el vaquero de la crítica, un hombre que juzga de lo escrito por la medida y el peso, y del escritor por su abundancia, lo mismo que si éste fuera una vaca-de-leche de escribir, como Nietzsche apellidó a cierta copiosa escritora ilustre. En tan fácil manera de juicio, un escritor es tanto más ilustre cuanto más copioso. Y el ilustre y copioso don Perfecto, después de reafirmarse en las razones del vaquero y de oír embebecido a los jayanes, mueve los pasos a un punto que él prefiera entre todos, porque es como el supremo reposorio de su espíritu. Ese punto es a la puerta de la enfermería, donde cada tarde se reúne con el famoso doctor Max Nordau.

Aunque don Perfecto sea católico sincero, y el doctor alemán sea judío y aun sionista, los dos grandes hombres a maravilla se comprenden y se aman. Cada uno de ellos ve su digno complemento en el otro. Si el uno diserta en nombre del arte, el otro lo hace en nombre de la ciencia. Es tal su armonía, que don Perfecto excusa en los labios del tudesco las más bárbaras fanfarrias. Constituyen el tema de sus coloquios, las idioteces y locuras de los pobres diablos habitantes en los apartamentos altos del castillo. Son enfermos incurables casi todos. Por lo menos el doctor Max Nordau así lo asegura, y, según el mismo eminente psiquiatra, no se ha dado hasta ahora sino un solo caso de curación auténtico: el de Zola, después de *l'affaire Dreyfus*. Lástima que no se presente a cada uno de los otros la ocasión de salir en defensa de un judío. Aunque ello no sería, pensándolo bien, muy difícil, de poderlos enviar a todos a establecerse en la cristianísima Rusia, pues el caso desesperado de Tolstoi no merece tomarse en cuenta.

Entretanto, al encontrarse estos dos árbitros de la crítica, nuestro gran don Perfecto y el célebre doctor Max Nordau, hablan, sonrían y discretean,

serenos, indiferentes y superiores, bajo la agonía del crepúsculo.

Algunos de los que se llaman sabios u hombres de ciencia reconvienen a otros hombres de ciencia por el hecho de conservar bajo una disciplina científica más de un resabio religioso. Y los que reconvienen, ya por el estilo mismo de su reconvención, están acusándose a sí propios del pecado que en los otros reconvienen. Cuando tildan a sus colegas de religiosos, creyéndose ellos puros de todo rastro de religión positiva, lo hacen en el nombre de la ciencia; y esta palabra ciencia no es, bajo su pluma y en sus labios, una simple y modesta aspiración a echar las bases de una religión del porvenir, sino la categórica afirmación de una religión ya organizada, que tiene doctrina, sacerdocio y culto.

Bajo la actual aparente divergencia de religiones, que es apenas la múltiple máscara de un universal escepticismo, junto al arribismo y al amor del dólar, caracteres de nuestro mundo moderno yanquizado, sólo han ido esparciéndose y prosperando, como religión y cultos únicos, la religión y el culto de la ciencia. Quienquiera que habla hoy en nombre de la ciencia, toma, por el solo hecho de esta invocación, prestigio de hierofanta, y quienes le escuchan, profanos o iniciados, iguales a los fieles de los antiguos credos cuando oían el oráculo, se turban, enmudecen y caen de rodillas, como ante el fallo de una divinidad omnipotente, invisible y despótica.

Una de las causas del gran crédito y de la fácil difusión del nuevo culto se halla tal vez en que el método experimental, base de la ciencia, parece, a la mayor parte de los hombres, de acceso cómodo y sencillo. Muchos profanos, ante la suma sencillez del método, se sienten susceptibles de elevarse hasta officiar en los mismos altares de la

diosa, y más de un catecúmeno, desvanecido a la primera iniciación, la dio en suponerse con derechos al título de sabio. En ocasiones, el error del catecúmeno proviene de creer que es igual cosa comprobar una verdad que descubrirla, y sin duda es así desde un punto de vista individual, pero no desde aquel punto de vista que a todos los hombres interesa. Repetir un cierto orden de experiencias no es lo mismo que iniciarlo, ni tiene un valor absoluto, a menos de llegar con el viejo orden de experiencias, no al resultado del primer experimentador, sino a otro resultado que sólo el nuevo experimentador y nadie más ha previsto. Desde luego, ese modo de imitación es en la ciencia necesario y fecundo, y no tiene el carácter malféfico y servil que tiene en arte la ajustada imitación de un artista o de su obra. Pero así como al simple imitador en arte no se le dispensa el nombre de artista, no merece tampoco el nombre de sabio el que no hizo más que reproducir en su laboratorio el orden de experiencias que un verdadero sabio inauguró en el suyo. El error del catecúmeno lleva insensiblemente a los profanos a considerar la ciencia como vano juego de estadística, y a ver en el sabio a un hombre que descubre síntomas y los ordena en el cuadro semiológico, o amonтона hechos y redacta catálogos de hechos. Un cúmulo de síntomas o un haz de hechos no expresan nada por sí solos, y únicamente aquel que es sabio pone de relieve la cohesión de armonía en que se hallan, exprimiendo de ellos una verdad que viene a ser como su indispensable música. El método experimental, sencillo y cómodo instrumento, es para todos el mismo, y de ahí viene la páfida ilusión a que la mayor parte sucumbe, por no reflexionar que, si el instrumento es para todos el mismo, los órganos que lo dirigen, es decir, los sentidos y el cerebro humanos, difieren de un ex-

perimentador a otro. Y tanto como para el poeta, hemos de tener por imprescindible punto de partida para el sabio, aquello que tiende a significar el vulgo en las vagas locuciones de inspiración, viveza de fantasía, facultad inventiva o golpe de genio.

Ni un hecho, ni una sucesión de hechos, ni una serie lujosa de experiencias representan por sí mismos, conjunta o aisladamente, nada. Pueden en un momento ordenarse y desfilar a la vista del sabio, sin que éste descubra en ellos la verdad necesaria que esconden. Cuando se anuncia que, merced a un hecho casual, ha llegado algún hombre al descubrimiento de una verdad cualquiera, se profiere una insania. En la naturaleza no caben semejantes hechos: no hay hechos casuales. El hecho parece casual porque, pasando a la vista de la mayor parte de los hombres, pasa inadvertido para la mayor parte y no impresiona verdaderamente sino a uno. Pero en cuanto se revela, desde ese mismo punto y para aquel a quien se revela es y ha sido de toda eternidad necesario. En cuanto el hecho se produce, es y ha sido de toda eternidad necesario para impresionar a un determinado individuo, y el individuo, impresionado y el hecho impresionador podría decirse que se reconocen dentro de una misma relación de necesidad unidos para siempre. Como en el artista a la anunciación de la belleza, en el sabio a la revelación de la verdad hay un sagrado calofrío. La belleza y la verdad se anuncian de improviso, como en medio a una luz vivísima de incendio, o como en el fragor de una catástrofe. Aquel para quien se destina un hecho preñado de verdad, en cuanto el hecho se produce, lo *reconoce* y lo *recuerda*. Se halla ante la verdad que en el hecho bruscamente *reconoce*, como a todos nos acaece hallarnos en la vida, cuando frente a un paisaje que hasta entonces no hemos visto nunca, o en una situación en que nunca hasta entonces

nos hallamos, *recordamos* el paisaje que no hemos visto, o *reconocemos* la situación en que nunca nos hallamos, tal como si hubiéramos visto aquel paisaje o nos hubiéramos hallado en esta situación, durante el transcurso de otra vida o en el mundo de los sueños. De ahí que, para explicarnos cómo va el sabio al descubrimiento de la verdad, lo mismo que para explicarnos cómo va el artista a la creación de la belleza, debemos acudir más de una vez a la preexistencia de la idea platónica. Los psicólogos y los críticos modernos que en algunos particulares no han hecho sino bautizar con nuevos nombres las más rancias metafísicas, pretenderán satisfacernos a propósito de esta génesis común a la belleza y la verdad —las cuales procederán después en las vías del arte y de la ciencia de muy distinto modo— remitiéndonos al oscuro dominio de lo que llaman hoy lo subconsciente. Pero expresión por expresión, prefiero aquella en que va como un diamante en la nobleza del estuche, el concepto divino del discípulo socrático.

Otra causa del prestigio y de la gran difusión del culto de la ciencia es el sello hermético y misterioso que, a pesar de propagandas infinitas, conserva el nuevo culto. So pretexto de aniquilar las religiones, los hombres no han hecho sino sustituir las antiguas divinidades con otra divinidad, y así como antes a las primeras, han rodeado a la última de aquel ambiente de misterio necesario a todas las religiones. Porque así como hay muchos que hablan de arte y no saben qué es el arte, la gran mayoría de los que hablan de la ciencia, y hasta en el nombre de la ciencia, no saben qué es la ciencia. Al expresarme así no pienso en la turba de los fieles, compuesta de iniciados y profanos que se pliegan a cualquiera sugestión y obedecen con la inconsciencia de la turba. Pienso en los que el mundo conoce y proclama como sabios. Tal vez

no haya dos que se forjen de la ciencia una imagen parecida. La imagen de la ciencia como se le finge el espíritu del entomólogo Megnin, sin duda no guarda semejanza con la que debe de señorear el entendimiento de un Berthelot químico, o del psiquiatra Lombroso. Y no creo arriesgado asegurar que hay tantas distintas imágenes de la ciencia cuantos hombres de ciencia representativos existen, desde aquellos que, hurgando las entrañas del planeta, reconstruyen la historia de la vida en nuestro mundo, hasta aquellos que embellecen las noches de su vida con el oro y la música de las estrellas lejanas. Junto a esta luminosa teoría de imágenes de la ciencia, podríamos evocar otra nueva teoría más luminosa, hecha de las diversas imágenes, ya más allegadas a la verdadera, con que llenan su espíritu los que de un golpe abarcaron un vasto orden de conocimientos, porque sorprendieron bajo la vana apariencia de los fenómenos alguna síntesis fecunda. Aludo a los Laplace, los Lamarck, los Darwin, los Spencer, y sólo pensé en ellos al decir que la verdad se anuncia al sabio lo mismo que al artista la belleza. No hay hombres tan dignos del título de sabios como estos descubridores de síntesis, y de calificar de sabios a los otros, a ellos debemos dar la preeminencia, porque asumen en el campo científico el papel que los grandes artistas creadores de belleza representan en el arte. Los otros, los que se acrisolan en la larga paciencia del análisis, vienen a estar con esos descubridores de síntesis, que son los verdaderos creadores de la ciencia, en la misma relación que está con el arquitecto un rebaño de alarifes y peones. Cada uno de éstos tiene su tarea particular y su particular prerrogativa dentro del vasto y común deber de aportar materiales a la obra; pero la más alta función de todos y de cada uno consiste en sujetarse al plan superior del arquitecto. Otra

nueva teoría de imágenes podemos idear aún, suscitando las más perfectas de aquellos hombres que, bañados en los resplandores de la ciencia, pueden, sin embargo, situarse a ver toda la ciencia humana desde lejos y en conjunto con el más amplio y generoso criterio crítico, a la manera de un Spencer o de un Taine. Pero entre estas nuevas imágenes tampoco hallaremos ninguna exenta de parcialidad, severa y cumplida. Sería tal vez necesario que un prodigioso y moderno Pico della Mirandola pudiese, recogiendo los dispersos lineamientos definitivos, fijar y circunscribir, como en una estatua, el cuerpo entero y la múltiple faz enigmática de la diosa. Y aun suponiendo que sean muchos los lineamientos definitivos, aun suponiendo que no suceda, como a cada instante sucede, que se desdeñe y abandone a título de antigualla lo que hace apenas diez o quince años eran verdades adquiridas para siempre, y de ser posible el caso de que un Pico della Mirandola surgiese a circunscribir en su espíritu, como en un bloque de mármol, y a presentar a las gentes la efigie fiel de la diosa, no solamente los hombres no la reconocerían, sino que tal vez la negaran los mismos que hoy se creen sus hierofantas más ilustres.

No podría ser otro el resultado de la diversidad que asume entre los sabios la imagen de la ciencia, diversidad que proviene a su vez de aquella *división del trabajo* por la cual se ha llegado a un riguroso especialismo y se ha recluido cada sabio en una ciencia, o en una sola parte de una ciencia, multiplicándose cada ciencia en especialidades infinitas. Recluido de esta guisa, el sabio acaba por no amar la ciencia, sino *su* ciencia, por no ver la verdad, sino *su* verdad; y así, la división del trabajo que fue admirable estructura de progreso, llega, si no a convertirse en germen de muerte para la ciencia misma, a matar en el sabio el espíritu filosófi-

co. Entiendo por espíritu filosófico la continua y saludable actitud escéptica de la mente, gracias a la cual nos encontramos en todo punto apercebidos contra nosotros mismos, gracias a la cual, según lo manda el cuerdo precepto cartesiano, hacemos a cada instante caso omiso de todos los conocimientos, y nos encontramos a cada instante empezando a conocer, prontos a recibir con ánimo sereno cualquiera verdad que venga hacia nosotros, aunque desde lejos nos parezca adversaria de la que hemos llevado hasta entonces como una perla dentro del rojo escriño del corazón, o plantada como una bandera sobre la cumbre de nuestra vida. Todo hombre libre, y el sabio debe serlo, ha de llevar en lo más alto y puro de su espíritu una región en que hallen indistintamente cabida las ideas y los hechos más contradictorios, tal un templo abierto y generoso donde no se hacen distingos, o el palacio de un gran señor cordial, que reciba a cada huésped como si cada huésped fuese el único. Sólo así puede imprimirse en la obra aquel sello de supremo desinterés que es tan necesario a la obra de la ciencia como a la obra del arte. Sólo así puede el sabio practicar como debe, sin interrupción, la necesaria gimnástica del libre examen, alma del método experimental, que a su vez constituye la base de toda la ciencia moderna. Sin conocer otras verdades, no le será posible conocer lo relativo de la propia. Son las otras las que marcarán los linderos de la suya. Ellas le impedirán que llene y ocupe enteramente su espíritu con una verdad sola; no dejarán que su espíritu se paralice, limite y cierre sobre una sola verdad; y manteniéndolo en perenne ejercicio de libre examen, le salvarán del error de no ver sino a través de *su* verdad la naturaleza, que será lo mismo que resguardarlo de tener, como tiene don Perfecto, una sola ventana en el espíritu. Quien ocupa y llena su espíritu con una sola verdad

se inclina poco a poco y fatalmente a ver en su humilde verdad o en su corto grupo de verdades toda la Verdad: yendo contra el espíritu mismo de la ciencia moderna que proclama, pierde el sentido de la relatividad irremediable de las cosas, y arrojándose, como suele don Perfecto, caballero de lo absoluto, en vez de sólo discurrir como debiera en el nombre de su humilde verdad, o de su corto grupo de verdades, toma la postura antipática del dómine, y dogmatiza en el nombre de la ciencia.

De ese vicio de toda una clase de sabios fluye una larga serie de equívocos. Porque así como los antiguos creyentes acataban la palabra del sacerdote como la palabra misma del dios, los creyentes actuales también son llevados a confundir la aserción más o menos arbitraria del sabio con el fallo inconcuso de la ciencia. Como de continuo en el caso del sacerdote sucede, fácilmente se olvida que el sabio es un hombre, y en cuanto hombre falible, capaz de todas las flaquezas o aberraciones humanas. La vanidad, y el amor a cuanto sirve a esta mezquina pasión de alimento, como las consideraciones, el aplauso, el bienestar y aun el oro, esto es el amor a cuanto hoy significa una alta posición académica en los grandes países cultos, pueden desviar al sabio del camino de la perfección, oscurecerle y hasta eclipsarle el puro sol del ideal científico, interponiéndose entre el sabio y la verdad como se interponen entre el artista y la belleza. Entonces el sabio se disminuye hasta caber en las proporciones del perfecto arribista. Las pasiones bajas que provoca la concurrencia le asaltarán y deformarán, dominándolo, como al ente más ínfimo del vulgo. Nunca son otras las causas que dividen a los sabios de una misma ciencia, o de una misma especialidad, con vivas y perennes disensiones, familiares a quien haya siquiera frecuentado un solo gran centro de cultura científica.

Después de las pasiones que la lucha de la concurrencia concita, queda todavía para extraviar al sabio una pasión menos interesada y más noble: la del natural amor que él pone en lo que justamente considera como creación de su espíritu, en el grupo de hechos armoniosos de cuya armonía extrajo la música de una verdad, o en el coro de verdades que su perspicacia descubrió vestidas de luz en la linde del misterio. De noble y justo, puede este amor hacerse injusto, como todo amor que se vuelve señero y excesivo. Cegado por su amor, el sabio llegará a no acoger sino los hechos y experiencias que confirmen su verdad, en tanto que de modo insensible y sistemáticamente rechazará cuanto a su verdad se oponga. Como si fuera dado a pocos hombres desarraigarse del error, tal vez el mismo sabio, que con suma eficacia luchó contra toda suerte de prejuicios, cae en un prejuicio análogo al más viejo de todos, al que primero hizo de la tierra el centro del universo, y luego del hombre el centro de la vida, porque él, a su vez, ha hecho de su minúscula verdad o de su escaso coro de verdades el ombligo de la ciencia.

Extraviado hasta aquí, alrededor de su verdad como centro, el sabio se entregará a vanos juegos de estadística. Levantará una fina y frágil arquitectura, vana de toda vanidad, porque ninguna estadística guarda sino flacos elementos de prueba, ninguna por sí sola expresa nada, ni hay ninguna, aunque de modo interesado y cuidadoso hecha en defensa de ciertos particulares fines, a la cual no pueda enfrentársele otra semejante que, aparte de ofrecer coincidencias, hallazgos y tropiezos imprevistos, resulte más bien favorable a fines irreconciliablemente adversos. Junto a una estadística de criminales en que éstos comparezcan reclamando como de sus caracteres propios las mandíbulas descocadas, podemos pergeñar una estadística de

seres humanos de naturaleza beatífica o angélica, de los cuales con igual o mayor abundancia emerjan los maxilares agresivos. No quiero decir que los trabajos de estadística no sean útiles, ni que la ciencia no les deba inmensos favores como riqueza de documentación, cuando van bien ordenados: quiero sólo decir que debemos estar prevenidos contra quien vincula a esos trabajos toda la ciencia, y del más insignificante indicio estadístico pretende hacer ley, pauta o dogma; pues ya esto es cambiar el sólido terreno de la ciencia positiva por el campo deleznable y traidor de lo que se podría llamar la pseudociencia, y quien así procede, aunque haya creado todo un orden de verdades y merezca la gratitud y el aplauso eterno de los hombres, deja de ostentar con la debida grandeza el título de sabio, para convertirse en pseudosabio impertinente. Convertido en pseudosabio, contribuye con los que siempre lo fueron, y con ciertos vulgarizadores imprudentes e ineptos de las verdades científicas, a consolidar en su parte menos amable el nuevo culto, fundando, frente al dogmatismo filosófico-religioso que se pretendió combatir, un dogmatismo científico o pseudocientífico no menos repugnante. Aquí tal vez nos hallamos en presencia de la clave más conveniente para explicar aquellos caracteres del hombre moderno en que el sabio y el pseudosabio han creído ver estigmas de grave degeneración, cuando son más bien los naturales tanteos, aspiraciones e ímpetus con que tiende a la libertad un hombre no enfermo, sino al contrario, de salud mental perfecta, que se encontró de repente limitado e inmovilizado entre dos feroces dogmatismos.

Los creadores del nuevo dogmatismo, científico o pseudocientífico, son respecto a la ciencia lo que, respecto a una escuela de arte, a un sistema filosófico o a un partido político, es el maléfico y

antipático sectario. Ninguna palabra expresa mejor la irredimible esclavitud espiritual, y se la debiera borrar de todos los diccionarios de la tierra, a ser fácil arrancar también de los corazones la podredumbre moral que significa. Nunca he podido entender, a menos de ocurrir a un atavismo oscuro, cómo llegó a instalarse esta voz, aunque no sea sino en cierta bárbara pseudoliteratura de mi país, con prerrogativas de nobleza. Ya quien se manifiesta sectario, si bien de ello no alardee, ha dejado de ser un hombre libre. Pero el que no sólo se manifiesta como tal, sino que a sí mismo se lo dice, es como uno que se gloriara de llevar sangre de esclavos en las venas y ostentase en la frente como una flor de orgullo la marca de su esclavitud, el signo indeleble de la infamia.

Si lo es de un modo menos vil, por la nobleza del objeto de que se hace esclavo, sectario, y antipático y maléfico sin duda, es el sabio que pretende con la única verdad, o con el corto número de verdades que lleva en el espíritu, encerrar en un esquema riguroso todos los fenómenos del universo. A medida que por exclusivo amor a su verdad se cambia en sectario, pierde la virtud serena de los fuertes, la impávida tolerancia divina, la ponderada igualdad olímpica del alma, la ecuanimidad perfecta, que es la esencia del espíritu filosófico. Y semejante al esclavo que no sabe de otra ley que la del señor, en nombre de la misma se vuelve a su vez tiránico e injusto. Quien ha frecuentado los libros, la cátedra y la persona de esa clase de sabios, ha frecuentado todas las formas de la intransigencia. Recuerdo el triste asombro en cuyo mudo círculo desapareció el candor de mis veinte años enamorados de la ciencia, cuando, en el congreso médico de Roma de mil ochocientos noventa y cinco, presencié el espectáculo de un viejo sabio y maestro de universal renombre reconviniendo, con intempe-

rancia indecible de manera y lenguaje, a cierto joven sabio inglés que, sin ir contra la doctrina del maestro, había hallado en su estudio la suficiente audacia para elevarse a nuevos puntos de vista. Así, merced al exclusivo amor de una verdad, y por los claros caminos de la ciencia, el sabio cae en la misma intolerancia furibunda que caía el hierofanta de las antiguas religiones. Comienza rechazando cuanto aun en la sola apariencia va contra la verdad o las verdades del esquema en cuya rigidez conformó o más bien deformó para siempre su espíritu; sigue no acogiendo sino los hechos que cuadran a su esquema, y repugnando con invariable injusticia los otros, cuando no los desfigura para que aparentemente cuadren; y acaba, si no se detiene en camino tan extraviado, cometiendo el grosero error del profano o del simple catecúmeno que aspira a saltar de un hecho baladí, por sí solo de pobre o de ninguna significación, a la síntesis completa.

De remontar de un solo hecho, o de un escaso número de hechos, a la síntesis no era difícil pasar a componer, con sólo un síntoma vago, todo un complejo patológico. Y lógicamente se llegó hasta ahí, porque de aquellos Lombrosos vinieron estos Nordaus.

Con irreprochables conocimientos de fisiólogo y datos de psiquiatra, Max Nordau en las páginas que escribe de prefacio a cada parte de su *Entartung*, traza con segura firmeza doctoral su esquema de especialista. Ya trazado el esquema lo ha hecho todo, porque luego, al más leve indicio de un estigma en el sujeto que estudia, ajuste o no el sujeto a las líneas del esquema trazado, el doctor alemán, afeándolo, empequeñeciéndolo, violentándolo, acaba por hacerle entrar, quiera o no, en la estructura del esquema. Su procedimiento me recuerda el de un gran médico de los hospitales de

París, clínico egregio y egregio perseguidor del alcoholismo inveterado. Tan sagaz patólogo reputaba el aumento paroxístico de la cosquilla plantar como un síntoma considerable de la intoxicación absíntica, y de tal modo con este síntoma se encariñó, que ya al fin se valía de él como de un talismán seguro para descubrir entre sus clientes alcohólicos a los bebedores de ajeno. Sabio eximio, encallaba en un error de principiante, porque fuera del caso del síntoma patognomónico, ninguno tiene valor, ni siquiera merece nombre de síntoma, considerado aisladamente. Su valor lo adquiere de los demás en el conjunto del síndrome, y aun en éste su valor sigue siendo relativo, pues un mismo síndrome puede aparecer en dos distintas enfermedades. Lejos del síndrome, no sólo su valor es nulo, por cuanto no significa enfermedad, sino que bien puede ser un incidente efímero de un estado de salud entera. No hay quizás nadie que alguna vez, en medio del silencio más profundo, no haya involuntariamente respondido, creyéndose llamado, y sin embargo nadie tampoco ha visto en ese hecho un signo de enfermedad, ni en el sujeto que respondió un enfermo, aunque se trate de una verdadera alucinación que en otros casos, no tan sencillos como el presente, puede imprimir un sello de gravedad extraordinaria, a más de un proceso patológico. Lo mismo podría observarse a propósito de las más corrientes alucinaciones de la vista. Son el casi único origen de la creencia en las brujas, los encantamientos y fantasmas, que para el campesino tienen tanta realidad cuanto pueden tener las piedras, el bosque, la montaña y la lluvia, y a nadie por ello se le antojará la especie pueril de suponer a todos los campesinos de la tierra enfermos o degenerados.

El acercar o acoplar en prosa o verso palabras de música igual, si bien de significación distinta,

será característica de idiotas y de imbéciles, pero también constituye un elemento pintoresco en el pintoresco modo de hablar del salvaje, del campesino y del niño, de quienes no se puede propiamente decir que sean imbéciles o idiotas. Por otra parte, la ecolalia es la sola probable fuente ancestral de la rima. Y debiéramos reprobar toda la poesía como obra de degenerados y enfermos, porque en toda rima, aun en la más exquisita y noble, hay en rigor un caso de ecolalia.

Y si del estado de salud nos alejamos, mayor número de pseudosíntomas, y por tanto de causas de error, hallaremos en aquel otro estado que, si ya no es la salud, tampoco es la enfermedad todavía. Me refiero al *surmenage*. Max Nordau, como si olvidase las presunciones del psiquiatra, para tomar la actitud puramente generosa del médico, o más bien como si fuera asaltado de una duda, o de algo más que de una gran duda tardía, luego de hablarnos de verdadera degeneración a lo largo de infinitas páginas, acaba por hablarnos de *surmenage* hacia el fin de su obra, olvidando o fingiendo olvidar que de uno a otro concepto hay gran distancia, pues el estado de *surmenage* es un instante de flaqueza o fugaz descaecimiento de la salud, propicio al desarrollo de todos los gérmenes patógenos, en tanto que el concepto de degeneración entraña el de un mal perdurable casi fatalmente destinado a transmitirse por la virtud recóndita de la herencia.

En esta contradicción que abarca todo el famoso libro del famoso doctor tedesco, se contienen como en síntesis muchas otras contradicciones más o menos grandes. No se explican todos ni muy bien cuantos reproches dirige a Zola, pontífice y jefe del naturalismo, de la escuela literaria en que se daba ruidosa consagración al nuevo culto, haciéndose o pretendiéndose hacer del arte, y en el nombre de la verdad, un dócil manumiso de la

ciencia. Indudablemente, Zola, insigne obrero de las letras por tantos respectos grande y noble, reforzando y extremando sus tendencias de escuela con la fiebre de la lucha, cayó de su propia alteza de artista fuerte y sereno a monstruosas aberraciones de la especie del *Doctor Pascal*, en que sobre la negación del arte y la belleza estalla la más flagrante negación de la ciencia misma. Pero a pesar de estos imprevistos resultados contradictorios, cualquiera habría imaginado en el ánimo de Nordau —antes de *l'affaire Dreyfus* por supuesto— mayor suma de indulgencia para quien, como Zola, amparaba su escuela y su obra con la verdad y el método científicos, y por ser uno mismo en el fondo el error en que Zola y él incurrieron al confundir dominios tan claramente bien deslindados como los de la ciencia y el arte, queriendo Zola hacer del arte un reflejo de la ciencia, para no lograr sino hacerlo espejo infiel de una parte y no la más bella de la vida, y aspirando Nordau, el crítico psiquiatra, al imposible de encontrar en la ciencia los elementos esenciales de un criterio seguro para juzgar de un artista y de su obra.

Sin embargo, el reproche menos explicable, o el que no se explica en absoluto, es el que hace Nordau a Zola de haber tomado, so pretexto de realismo y para protagonista de su militante serie novelesca de los Rougon-Macquart, a una familia de matoides, cuando esto constituye para Nordau cuanto se encuentra *de más excepcional* en la vida. Al formular este reproche, Nordau olvidaba de seguro que su maestro Lombroso había descubierto ya, además de familias por fuerza limitadas, aldeas enteras de matoides delincuentes, ni se percataba tampoco de que él mismo estaba construyendo con su *Entartung* una a modo de clínica o prisión gigantesca en donde recluir, a título de idiotas, de místicos, de imbéciles, de evidentes degenerados

en una palabra, a todos los miembros, no de una familia espiritual reducida a los términos de una sola nación, sino de la vasta familia espiritual de cuantos grandes creadores de belleza florecieron en todas las naciones durante una época histórica larga, que arrancó de los pintores ingleses de la escuela prerrafaelista, culminó en el coro de las grandes escuelas literarias francesas, y, coronándose de cuando en cuando —tal como una cordillera se corona de trecho en trecho con el fuego de sus volcanes o la cándida luz de sus glaciares purísimos— con las altas frentes de un Ruskin, de un Ibsen, de un Tolstoi, de un Wagner, ha venido enriqueciéndose hasta nosotros, cuenta bastante más de media centuria, y no ha expirado todavía.

Además del enorme servicio de que con su ambiciosa tentativa psiquiátrica ha prestado al arte, consumando el descrédito de la crítica científica, Nordau ha prestado un gran servicio de otro orden, facilitando la tarea a cuantos estudien el arte y la literatura de hace más de medio siglo, pues, con sólo citar el nombre de la mayoría de los maestros, él ha condensado en el grave y tosco gajo de su obra toda una primavera del espíritu humano. Sin duda, no la condensó para exaltarla, sino para condenarla más bien, porque descubrió no sé qué manchas en los pétalos de no sé qué rosa. Pero no por eso es menos importante el servicio que presta con su especie de guía algo pesada a los curiosos de arte y literatura.

Con un poco de paciencia los personajes de *Entartung* pueden ordenarse para su estudio en tres diversas jerarquías. En la primera caben cuantos en *Entartung* figuran que no son verdaderos artistas ni escritores. En la otra se cuentan aquellos a quienes parecen convenir los procedimientos de la crítica psiquiátrica, y son, en vez de verdaderos degenerados, hombres que por exagerar una

actitud, o una fórmula de escuela, merecen llevar en arte y literatura exactamente el mismo dictado de sectario que tan bien cuadra a Nordau en el terreno de la ciencia. En la última jerarquía están los maestros, que son todos o casi todos cuantos el mundo reconoce como tales.

Exentos de mácula, apenas quedan para el implacable psiquiatra los Ohnet, los don Perfecto y algunos pocos más de igual raza y alcornia, tan sanos y equilibrados que, de cuando en cuando, en medio a ellos el mismo Nordau debe de bostezar teutónicamente de fastidio.

Ellos, en cambio, le persiguen y asedian con fino amor invariable. Al menos don Perfecto, el sagaz cazador de epítetos, halló en el sagaz cazador de estigmas un espíritu que es al suyo como su natural gemelo. Ama al docto alemán fraternalmente, como a un hermano mayor que fuera al mismo tiempo su guía más fuerte y seguro. Conforme va el sabio Nordau describiendo estigmas, va don Perfecto descubriendo casos en las literaturas que él conoce. Cuando Nordau, autorizado por *So wet she comes to wed* y otras muy significativas ecolalias, incluye a Dante-Gabriel Rossetti entre sus enajenados e idiotas, don Perfecto reclama piadosamente para nuestro Rubén Darío una casa de orates, y después de justificar su reclamo piadoso con un *mía mía*, un *culto oculto* y un *vino divino*, tres graves ecolalias que él en todo el libro de las *Prosas profanas* descubriera, alza este libro de las *Prosas* en el aire, en medio a un gesto y a una sonrisa hechos de triunfo, lástima y desdén, cual si, con sólo denunciar los casos de ecolalia ya hubiese cazado y ahogado por siempre jamás, entre los torvos gavilanes de su pluma, las tórtolas de oro que van cantando en los versos del poeta como en el sereno ápice armonioso, coronado de azul, de cándidos campaniles.

PARENTESIS MODERNISTA O LIGERO ENSAYO SOBRE EL MODERNISMO

EN MEDIO a la general confusión individualista, contradictoria y anárquica del arte moderno, se pueden, a mi modo de ver, descubrir y determinar, como caracteres de lo que se ha venido llamando modernismo en arte y literatura, dos tendencias predominantes y constantes que, siempre en armonía, discurren por cauces fraternales y paralelos, cuando no se entrelazan y confunden, hasta quedar las dos, en un principio separadas y distintas, convertidas en una sola.

Una de ellas es la *tendencia a volver a la naturaleza*, a las primitivas fuentes naturales, tendencia que no es propia del solo modernismo, como no lo ha sido ni lo es de ningún especial movimiento y escuela de arte, porque es causa primera y patrimonio de todas las revoluciones artísticas fecundas. Taine señala esa tendencia cuando, al hablarnos de los jóvenes de cuerpo y espíritu sanos que pasan por los diálogos de Platón, encuentra en ellos al hombre primitivo, no desligado todavía de sus hermanos inferiores las otras criaturas, risueño y sencillo como el agua, hacia el cual nos volvemos con amor cada vez que nuestra civilización nos cansa y nos perturba con los delirios de su fiebre.

En vez de jóvenes de Platón, o de la antigüedad, o de hombre primitivo, digamos la naturaleza, y con esta oscura y perenne tendencia a volver a la naturaleza y a la vida, comenzaremos a penetrar el misterio de las más felices renovaciones del arte.

En la reacción de los Primitivos contra el arte bizantino, vence este anhelo de remontar a las lím-

pidas fuentes primordiales, de volver a contemplar la naturaleza con claros ojos infantiles, después de haberla visto falseada por los temores milenarios y las visiones de la vida ascética, falseada y hasta reemplazada por la sombra de aquellos negros y monstruosos Cristos de rígidos brazos interminables, cuya tétrica silueta se ve pesando todavía sobre el arte espontáneo, fresco y divino del Giotto.

A través de los castos mármoles helenos, hermanos de las almas que discurren por los diálogos de Platón, el arte del Renacimiento volvió a la naturaleza y a la vida. Pero en vez de sostener la unidad originaria de la tendencia a que dio patetísimo relieve y remate, el Renacimiento consagró la exclusiva soberanía de la forma, como sucede en ciertas madonas rafaelescas de belleza casi rústica, a expensas del candoroso elemento espiritual que, a modo de interno lirio de luz, florece en las creaciones de los Primitivos y de los grandes artistas del *quattrocento*.

Si hubo alguna vez un impulso que nada ocultase de morboso, un buen impulso o deseo de convalecencia precursor de la salud, fue aquel de los pintores modernos llamados prerrafaelistas que se hurtaron a la férula pseudo-clásica, para volver a la infantil edad prerrafaélica, adivinando con perspicua intuición, en los pintores de esa edad, almas ingenuas, transparentes y puras, bañadas en los propios manantiales de la vida. La naturaleza hablaba sin esfuerzo al través de estas almas, como sin obstáculos de extraña mediación, y cada palabra suya arraigaba y se vestía de eterna primavera. Sin embargo, si se acercó de una parte a la naturaleza, al rejuvenecer y reencender su ideal de la pintura en el arte juvenil de los Primitivos, de otra parte el prerrafaelismo incipiente, creyendo tal vez afirmar la benéfica tendencia de su origen, tuvo éxito contrario, y más bien se alejó de la naturale-

za, cuando quiso reproducir en el paisaje los más mínimos particulares de la piedra, del arbusto y de la hoja. Su nimiedad pueril de los pormenores fue semejante al error del naturalismo literario que, en su escrúpulo histórico del dato, del documento o del hecho, llegó a confundir la naturaleza con el detalle, e imaginó, con sólo un cúmulo de vanos detalles, representar el movimiento de la vida. Al cabo la pintura, con los últimos prerrafaelistas, como también la literatura después de varios tanteos o *ismos*, desde el simbolismo remoto a los naturismos recientes, en su doble reacción contra el falso naturalismo y contra el dogmatismo científico imperante, se libertaron del error, y pudieron, limpias de toda mancha, regresar a la naturaleza, cuando entrevieron que la naturaleza está, más bien que en el detalle o en el hacinamiento de inúmeros detalles, en la *ingenuidad* y la *sencillez*, caracteres que por sí solos harían del modernismo un perfecto renuevo del clasicismo puro, a no ser aquel otro carácter de *intensidad* impreso al arte modernista por la violencia de vida de nuestra alma contemporánea, ansiosa y compleja. En este concepto modernista del arte, un detalle solo, interpretado con sobrias líneas armoniosas que expresen el triple carácter de sencillez, ingenuidad e intensidad, puede, como una flor la primavera, compendiar toda la esencia de la vida.

Y si a la intensidad propia de nuestra vida de hoy, si a la sencillez y la ingenuidad reconquistadas por la tendencia a volver a la naturaleza, agregamos los caracteres de la tendencia paralela o hermana, que es una indisputable tendencia *mística*, tendremos todos los rasgos principales del modernismo verdadero, o si se quiere del modernismo como algunos lo entendemos y amamos, tal como balbucea y canta en el verso de Verlaine, tal como surge con voz cristalina de surgente en la prosa de

Maeterlinck, tal como enguirnalda con lirios de candor la santa y dulce gloria de Genoveva en los frescos de Puvis de Chavannes.

Las dos tendencias, la tendencia a *volver a la naturaleza* y la tendencia al *misticismo*, aparecen juntas en las épocas de feliz renovación del arte y del sentimiento religioso. Puede la simultánea aparición comprobarse en la historia, desde el punto mismo en que el arte alboreó con albura de mármoles bajo el cielo ateniense: en tanto que, a la luz del Atica, la naturaleza canta en el casto coro impecable de los mármoles, muchos de los mitos que estos mármoles representan, hallan su intérprete cabal en el verbo contemporáneo de Platón, el único de los antiguos filósofos a quien se ajusta sin violencia nuestro moderno concepto del místico.

El mismo suave consorcio de esencia mística y de amor a las cosas naturales más frescas e ingenuas, como son las flores, los pájaros y los niños, embalsama la vida de Jesús, de acuerdo con su obra, ya ésta la consideremos revolucionaria de la religión y la moral hebreas, ya apenas veamos en Jesús al poeta, y sólo estudiemos el Evangelio como nuevo canon de poesía a la serena luz desahogada del arte.

Pero nunca se manifestó el doble y simultáneo impulso con tanta limpieza y vigor, como durante aquella larga primavera de religión y de arte que empezó en el siglo trece, cuando el viejo espíritu del Evangelio reapareció restaurado y coronado en la vida pura de Francisco de Asís. La religión degenerada, corrompida y moribunda, se libró de la muerte, porque la azucena de Asís rescató los pecados de la púrpura guerrera y orgiástica de Roma. La tétrica pesadilla bizantina huyó al mismo tiempo del arte, con sus fealdades y monstruos atormentados de rigideces, ante el nuevo y fuerte

soplo de vida. Cuando las florecitas del Santo rompieron a perfumar los corazones, fue como si sólo entonces los artistas empezaran a ver las otras criaturas y las cosas naturales, porque todo el arte de esa época guarda la infantil expresión de aquellos ángeles de Carpaccio que, a los pies de la Madona y desde el vago balcón de las nubes, abren los ojos llenos de cándida maravilla sobre el espectáculo de la tierra.

Del universal amor del Santo por todas las cosas y criaturas, nace una especie de misticismo panteísta, o más bien de panteísmo lleno de unción místico-religiosa, con que el arte sorprende la esencia de la Vida. Apenas el arte encuentra un puro anhelo místico dentro del más puro y ferviente amor de la naturaleza, cuando la vida se deshace en rosas y lirios inmaculados bajo las manos del Giotto, casi inconscientes y rústicas. Los frescos ingenuos, donde con ingenuo pincel nos cuenta el Giotto la vida serena del Santo, son en el arte de la pintura la lilibal anunciación de la vida. Desde ese momento, a las repugnantes representaciones bizantinas del hombre, suceden más reales y nobles representaciones humanas. Ya Jesús no es el Cristo monstruoso cuyos largos brazos repugnan en vez de atraer, y amenazan en vez de bendecir: es un Jesús en armonía con la dulzura y el candor del Evangelio, el jardinero del más fresco jardín en que apacentaron su espíritu los hombres, jardinero ideal a cuyos pasos la tierra se cubre de margaritas y lirios, como el Jesús vestido de jardinero que el Beato Angélico nos pintó apareciéndose a Magdalena en un fresco minúsculo del convento de San Marco.

El nuevo Jesús prepara y empieza en la pintura un tipo nuevo de belleza que tendrá su expresión insuperable en el Jesús maravilloso del Vinci. Y, paralelamente al tipo de Jesús, nace, y luego va

perfeccionándose en la obra de los artistas, el tipo de la Madona, que más tarde vaciarán en molde único Bernardino Luini, Correggio y Rafael.

Alrededor de esos nobles tipos, y como su acompañamiento más armónico, se agita y vive un coro de criaturas leves y graciosas, que ponen la sonrisa de la naturaleza en el tímido ensayo primero del paisaje. De hojas, frutos y pájaros, el Ghirlandajo teje las guirnaldas con que él circunscribe y atenúa la trágica expectación de la última Cena; detrás de una de sus Madonas, alza el primer Bellini un árbol, en cuya copa se complace con tan extrema nimiedad infantil, que se la podría suponer la más nítida y acabada copa de cedro, si el pensamiento del pintor no hubiera sido, como es probable, hacer de ella una ingenua evocación de catedrales y basílicas, por su redondez categórica de cúpula; y suave y rápidamente, a partir de la visión cuasi beatífica del Giotto, ahondándose en la perspectiva del Ghirlandajo, dilatándose por praderas en flor como la pradera de margaritas del Angélico, el paisaje va creciendo y afirmándose, hasta que, lleno de armonía, de aire y luz, rompe a reír con gentil desenfado ante los triunfos de la muerte, en el bíblico paisaje semi-tropical con que Benozzo Gozzoli alegra y enciende los muros del Camposanto de Pisa.

A la natural progresión de la doble tendencia en el segundo Renacimiento, corresponde una ascensión progresiva y luminosa del arte. Mientras la tendencia a volver a la naturaleza va, refinándose, a cumplirse en la perfección de la forma, la tendencia mística va, depurándose, a un misticismo lleno de gracia y fineza, como es al decir de Pater el misticismo de Leonardo, misticismo que ha perdido su religiosidad, si lo estimamos con el criterio de las religiones positivas, pero haciéndose reli-

gioso en otro sentido más universal y profundo. Leonardo lo extrae de sí propio y del alma de la naturaleza, y luego lo esparce por la faz de su obra, y como si fuese el alma de la obra, en la luz de una sonrisa. Es la misma sonrisa que a través de toda la obra de Leonardo, como la luz del día hasta su triunfo en la más alta cima del oriente, va progresando y subiendo a florecer en la sonrisa de la Gioconda. Es la misma sonrisa de los lagos y de los mares, la sonrisa ambigua que nuestro miedo ha calumniado de traidora, convirtiéndola en un símbolo de la perfidia, cuando sería lo justo hacer de ella la poética cifra de nuestra ignorancia, o lo que de ella hizo Leonardo, y es en definitiva igual cosa: la artística enunciación del eterno misterio.

Hasta aquí las dos tendencias marcharon siempre en equilibrio, sosteniendo al arte en su divina ascensión; pero, deshecho este equilibrio, todavía durante el segundo Renacimiento, cuando una de las tendencias prosperó a expensas de la hermana, y la exclusiva predominación de la forma retrajo el misticismo a lo accesorio, a la superficie, a las vanas representaciones formales del asunto, se inició la decadencia del arte, inmediatamente visible en la tercera manera y en los discípulos de Rafael.

Iguals vicisitudes y evolución muestran las dos tendencias en el arte literario. En la literatura clásica española, acusada por los mismos españoles de árida y seca, de indiferente a la gracia de las cosas naturales, el más puro amor a la naturaleza coincidió con la mágica florescencia de la Mística. Nunca el sentimiento amoroso de la naturaleza alcanzó tan suave y honda ternura como en el *Símbolo de la fe*, de Luis de Granada. Tan sincera y cálida es la ternura de amor que empapa con sangre de poesía las páginas del *Símbolo de la fe*,

que cerca de este libro, y a pesar de sus muchos defectos que son los errores de la ciencia de su edad, resultan afectados, pálidos y fríos, todos cuantos libros engendró más tarde el entusiasta amor de la naturaleza, después del advenimiento de Juan Jacobo. Enfadoso y pedantesco parece y es el *Genio del Cristianismo*, cuando se ha platicado con la araña y la abeja y todas las criaturas en el huerto de candores de Fray Luis de Granada.

La trascendental revolución filosófico-literaria de Rousseau, que según los críticos dio puesto al paisaje de la literatura, se distingue precisamente por la tendencia a volver a la naturaleza, y por la tendencia al vuelo místico, pues el amor a la vida y a las cosas naturales andaba siempre, en Rousseau y en su doctrina, aliado a cierto deísmo religioso, al que no faltó para volar con alas de misticismo puro sino olvidar todo resabio protestante de Ginebra.

Después de quedar por largo espacio divorciadas u ocultas, las dos tendencias han vuelto a reaparecer claras y acordes en el arte modernista.

Modernismo en literatura y arte no significa ninguna determinada escuela de arte o literatura. Se trata de un movimiento espiritual muy hondo a que involuntariamente obedecieron y obedecen artistas y escritores de escuelas desemejantes. De orígenes diversos, los creadores del modernismo lo fueron con sólo dejarse llevar, ya en una de sus obras, ya en todas ellas, por ese movimiento espiritual y profundo.

Anunciado por la pintura de los prerrafaelistas ingleses en su reacción contra el pseudoclasicismo, el arte modernista se delineó y afirmó cuando simbolistas y decadentes reaccionaron con doble reacción en literatura contra el naturalismo ilusorio y contra el cientificismo dogmático. Natu-

ralmente, los primeros observadores no se percataron del movimiento profundo, sino de su fenómeno revelador, de su manifestación más aparente y externa, que fue una fresca esplendidez primaveral del estilo. De ahí que haya quienes vean todavía en el modernismo algo superficial, una simple cuestión de estilo, ya sea una modalidad nueva de éste como quieren algunos, ya sea una verdadera *manía del estilismo*, como grotescamente se expresan los autores incapaces de estilo, que es como si dijéramos los eunucos del arte. En realidad sí hubo y hay una cuestión de estilo, y hasta una completa evolución del estilo, si sólo tenemos en cuenta el modernismo español y quitamos a esta última palabra su limitación peninsular, para volverla a su debida amplitud, suficiente a contener toda la raza repartida por España y América. En tal sentido es de observar, y bueno es decirlo porque muchos afectan desconocerlo, cómo se dio el caso de una especie de inversa conquista en que las nuevas carabelas, partiendo de las antiguas colonias, aproaron las costas de España. De los libros recién llegados por entonces de América, la crítica militante peninsular decía que estaban, aunque asaz bien pergeñados, enfermos de la *manía modernista*. Semejante expresión equivalente de la otra ya apuntada o *manía del estilismo*, se reprodujo varias veces en España, bajo la pluma de un conocido profesional de las letras.

Pero esta evolución del estilo, digna de estudiarse en el modernismo español, puede tenerse por vana contingencia cuando se estudia el modernismo en general y su alma profunda, nutrida por dos corrientes incontrastables, una de las cuales da al estilo su ingenuidad y sencillez, mientras la otra le da savia y fuerza místicas.

Misticismo en literatura no siempre es, aunque lo sea algunas veces, misticismo religioso. Pero si el

misticismo literario no siempre es religioso en el concepto religioso corriente, nunca es, como pretende el sabio de la especie mental de Nordau, el modo de ver de la ignorancia y la manía, es decir, un modo de ver nebuloso, inconexo y confuso. Misticismo es, al contrario, clara visión espiritual de las cosas y los seres.

*Oh, señor licenciado, y cuanto huelgo
de ver su reverendo personaje;
que soy amigo de hombres virtuosos
y que sepan el alma de las cosas...*

Así dice el fingido loco, protagonista de *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, al médico de la casa de orates. En realidad no es el médico, no es el sabio, sino el poeta o el artista quien sabe el alma de las cosas. Cuanto más alto el poeta o el artista, es tanto mayor la fuerza de adivinación con que él penetra el alma de los seres, y aun el alma de las cosas en apariencia inanimadas. Y misticismo literario es la evidente revelación, en literatura, de esa fuerza por cuya virtud el poeta sabe descubrir, extraer, y en serena belleza representarnos, lo que hay de espiritual en el hombre y en su obra, o en la planta y en su flor, o en el más humilde ser y en su destino.

Después de las grandes épocas místicas, desde la Italia de Francisco de Asís, desde los tiempos de Ruysbroeck el Admirable y del misticismo español, no había cuajado el misticismo tan abundante y florida cosecha como esta vez, en la cima de la literatura contemporánea. Comienza con Ruskin y Pater a encender los ojos miopes de la crítica. En filosofía estalla con insólita fuerza: en muchas páginas de *Die Fröhliche Wissenschaft*, en la divina crueldad formidable del sobrehombre, bajo los rasgos de Zaratustra, y en toda la obra nietzscheana se encie-

rra un poderoso misticismo, que sólo aparenta oponerse, porque es idéntico en el fondo al misticismo que pudiéramos apellidar platónico de Carlyle. En poesía ensaya todas las actitudes y formas: ya es religioso, pero invertido, como el inverso misticismo satánico de Baudelaire; ya es un misticismo ingenua e infantilmente religioso, como el del verso verlainiano; ya, por último, es un misticismo exento de religiosa-limitación, desinteresado por completo, como el misticismo de Maeterlinck. Pintoresco y gracioso en los poemas de Dante-Gabriel Rossetti, en los que apenas continúa el misticismo naciente y exterior de la primera pintura prerrafaelista, sigue siendo exterior desde el punto de vista literario, si bien desde otro punto de vista ya lo es menos, bajo los trascendentales empeños de revolución social en Ibsen, y de renovación evangélica en Tolstoi, hasta hacerse más hondo y medular, a medida se desinteresa en absoluto, como en el claro misticismo del gran poeta belga.

Tal vez no existe una sola obra fuerte en la literatura de hoy, donde no se pueda rastrear por lo menos una vaga influencia mística. Aun aquellos grandes escritores menos inclinados por su naturaleza al misticismo, han tenido o tienen un momento místico en su obra. En las *Virgenes de las rocas* vivió su momento místico D'Annunzio, y este momento místico de su obra, por lógica inflexible y secreta, coincidió con la cumbre de su arte. Y así como D'Annunzio antes de hacer su obra de vanidad en *Il Fuoco*, después de su obra de vanidad Oscar Wilde vivió un momento místico supremo en su final *De Profundis*. Digo momento místico supremo, porque este momento místico de Oscar Wilde recogió en sí toda la esencia de un largo momento histórico. Además de ser el sincero y hondo grito que es, como pocos ha exhalado jamás el corazón humano, el *De Profundis* tiene dentro

del arte modernista, por su intensidad, casta belleza y penetración, el carácter de un evangelio. Nunca fue más clara y perfecta la visión mística del arte y de la vida. Ni tampoco nunca se expresó con más fuerza la pura aspiración mística del poeta y del hombre: *The Mystical in Art, the Mystical in Life, the Mystical in Nature*.

Aunque haya todo un grupo de escritores dignos de citarse, no citaré sino a dos maestros, para decir cómo surge la aspiración mística en la más moderna literatura española:

En Rubén Darío empieza, con poemas como *El reino interior* de *Prosas profanas*, recordando el suave y delicioso misticismo de ciertas pinturas prerrafaelistas. Luego cobra aquel perfume y frescor de espontaneidad que esparcen algunos de los *Cantos de vida y esperanza* del maestro.

En la prosa noble se manifiesta con ímpetu de revelación bajo la pluma de Valle-Inclán. Sin pararnos a hurgar la tersa filiación mística del estilo de esta prosa, hallaremos en la *Sonata de primavera* toda una primavera de místicos perfumes. En esta *Sonata*, el misticismo, unas veces tierno y puro como el corazón de las vírgenes que encantan el jardín señorial con la flor tempranera de sus gracias y la música suave de sus nombres, pasa a ser otras veces un tanto baudelairiano o diabólico, y entonces encarna en el destino protervo que, alrededor de una de esas vírgenes, hermanas de las Vírgenes de D'Annunzio, va describiendo y cerrando su ronda maldita. Libre de reminiscencias d'annunzianas, y a pesar de cierto dejo de ironía y de la infatuación donjuanesca, un aliento místico más puro llena la incomparable *Sonata de otoño*.

Tales prosas y poemas, y otros muchos poemas y prosas cuya sola enumeración ya sería muy larga, aúnan a la sencillez y a la ingenuidad, caracteres

de la vuelta a la naturaleza, por lo menos un vago anhelo místico. A nuestros ojos comparecen en la escena del Arte, semejantes a las vírgenes que se revelan a Santa Oria en los versos candorosos del candoroso Gonzalo de Berceo: todas tres llevan en la diestra, como en sedoso y albo nido, sendas palomas blancas: y mientras posan en la tierra los pies, todas, con movimiento unánime, tienden sus diestras al cielo, como para hacérselo propicio con la cándida ofrenda pascual de sus palomas.

**NUEVAS Y ULTIMAS
APUNTACIONES
PARA UNA BIOGRAFIA
ESPIRITUAL DE DON PERFECTO
SEGUIDAS DE UN ENSAYO
CRITICO DE LA CRITICA**

AUNQUE DESPUÉS resulte que sea más bien su biógrafo, parece que es don Perfecto quien tiene contradictorio el espíritu. Lo parece, porque apenas ha rechazado las más inocentes leyes de la fisiología, cuando acoge hasta la última consecuencia de la crítica psiquiátrica. Pero es fácil mirar que debajo de su contradictorio semblante discurre derechamente su vida como una maravilla de lógica. La lógica es hermana primogénita de la gramática, y don Perfecto es un gramático excelente. En su obra y en su espíritu, llenos de cuanto él llama principios y convicciones, todo surge construido con la misma armadura de acero con que está construida la sintaxis. Hombre de convicciones como es él, no puede contradecirse. Varón recto, como ya lo he dicho, va siempre a su fin en línea recta.

Sin detenerse en los comienzos trabajosos, ni divertirse en el desarrollo largo, complicado y múltiple de la crítica llamada científica, va de un vuelo a posarse en la última y extrema flor de esa crítica, en la escandalosa flor abierta bajo la pluma de Nordau. Se acoge al amor y al saber del psiquiatra, poco después de contarnos la historia de la literatura de un pueblo intertropical con el más inocente criterio bíblico. Apenas le concede una relativa importancia muy vaga al momento histórico, sin consagrar ni una línea, aparte de eso, a estudiar la influencia del medio y de la raza. Nada nos dice

del medio que, por tratarse de un pueblo intertropical, no debe de haber dejado de imprimir su huella más o menos honda, atenuando o exagerando algún pliegue del carácter, comunicando a la sensibilidad alguna vibración diferente, y creando por tanto un matiz propio, una fisonomía nueva, o un nuevo modo de ser de la literatura. Tampoco halla digna de su atención la raza, a pesar de referirse a un pueblo que es, en punto a raza, un problema vivo y patente, formado como lo está de españoles, negros e indios, y de los diversos productos de la mezcla de esos tres tipos cardinales. De haber aguzado, sobre la cuestión de raza, la fineza de su estudio, nos habría dejado tal vez don Perfecto nuevos y extraños puntos de vista, por hallarnos, en el caso de un pueblo intertropical, con elementos étnicos en absoluto desemejantes, como no se encuentran al estudiar la literatura y el arte de ningún pueblo de Europa. Los hombres de su historia son hijos de un mismo padre, exactamente como en la Biblia. Y la más bíblica inocencia preside a su concepto de la crítica y a su modo de ejercerla.

En su concepto, la crítica es una buena y sabia señora que reparte enseñanzas, da consejos y marca rumbos. De tal modo de entender la crítica, resultaría que ella precede y no sigue a la obra. Quizás meditando, y apreciando en toda su magnitud semejante consecuencia, don Perfecto se resignara a ver en la crítica, en vez de una fina señora que dispensa el consejo y la enseñanza, la enseñanza misma que sale o se exprime de la obra como el vino de la uva. A la estética y a la crítica es fuerza que precedan las obras maestras, como es fuerza que a las obras maestras precedan los artistas geniales. Pero como don Perfecto no ha visto ni verá tal vez nunca la consecuencia estafalaria de su concepto de la crítica, y como al mismo tiempo él es muy lógico, su procedimiento crítico supone una

inmutable deidad que no reconoce más de dos o tres inmutables arquetipos, de los cuales provienen y a los cuales deben ceñirse todos los artistas y escritores del mundo, so pena de ser tildados de heréticos. En su crítica, los autores pasan como teoría de grotescos derviches gesticulantes que, remedándose unos a otros los gestos, llegasen hasta su arquetipo de origen. En ella no hay ni siquiera aquella idea de imitación de la naturaleza que basta al arte incipiente o a un arte inferior, pero no basta a la obra maestra, en la cual toda imitación de la naturaleza deja de ser, para cambiarse en continuación y perfección de la misma. La idea de la imitación en don Perfecto no ha pasado de una vulgar imitación de escritos y de autores. En la más leve semejanza ve siempre imitación, y jamás otra cosa, pues en punto a influencias extrañas de arte y literatura no sabe de grados, diferencias ni matices. No distingue lo extraño de lo propio, ni alcanza a discernir la originalidad, hasta un momento dado incógnita y profunda, que la influencia extraña de un escritor o de un pueblo suscita en el alma de otro escritor o de otro pueblo. Sin embargo, a don Perfecto no le preocupan semejantes distinguos, porque si bien él mira imitación en cualquiera débil parentesco, toda imitación, aun la más burda, la tiene por legítima y loable. Con tales principios, el procedimiento es de suma sencillez: basta saber el orden cronológico en que escritores y artistas nacieron a la luz de la belleza y del arte, para que el crítico vea coronada su obra. Aplicando el procedimiento a la pintura, y obediente a la más exterior semejanza, don Perfecto escribirá que Rembrandt imitó a Ribera, y Ribera al Tintoretto. Bajo su pluma, cada escritor imita al otro, y el otro al de más allá, y así, del primero al último, van rápida y grotescamente los autores, como derviches en procesión gesticulante. El arte queda re-

ducido al rango de un simple juego. Pero éste no es aún aquel noble y alto juego de dioses de que hablan Kant y Schiller, divino juego que siendo, ya sereno espejo de Apolo, ya desordenada tortura de Dionysos, expresa al mismo tiempo la suprema levedad y la libertad suprema del ingenio y del arte, acordadas por Nietzsche en el símbolo perfecto de la danza rica en música silenciosa. El juego a que el arte se reduce, en la abundante prosa correcta de nuestro insigne escritor, es algo más accesible y modesto: remedo más o menos jocoso de simios, entretenimiento de mujerzuela vana, o ilusorio deleite de eunucos.

Imposible, con los modos de pensar y de proceder mencionados, que don Perfecto no se mantuviese en las afueras de la crítica. Así, de inocente delator de neologismos, de impertérrito juez en punto a legitimidad castiza de las voces, pasó lógicamente a ser fino zahorí de estigmas de degeneración bajo las banderas del psiquiatra. Para no dejar nunca la superficie, de la superficie de la crítica literaria entendida a la antigua vino a lo que está como en la piel de la crítica científica semejante a importuna vegetación grotesca. Saltando sobre Stendhal, Sainte-Beuve y Taine, y sin dejar la superficie, cambió los prados de Hermosilla por la enfermería de Nordau. Porque si la crítica llamada científica es cuando más la envoltura de lo que debería ser la crítica verdadera, la crítica psiquiátrica está con la científica en la misma relación que puede estar con la piel una excrescencia verrugosa. La desviación o degeneración psiquiátrica de la crítica científica bastaría por sí sola para hacernos temer de la ciencia como se teme de una intrusa en los dominios del arte. Quien siga el desarrollo de la crítica científica, desde su amanecer en la crítica psicológica de Beyle, en vez de compartir el entusiasmo por la ciencia, que hace de

nuestro gran don Perfecto un perfecto discípulo de Nordau, llegará por lo menos a dudar, si no de la ciencia misma, de que la ciencia haya podido ni jamás pueda adquirir los elementos necesarios a un criterio completo y seguro para juzgar de un artista y de su obra.

Presentida en la teoría de los temperamentos de Stendhal, adivinada y hasta esbozada en la manera biográfica de Sainte-Beuve, la crítica científica no cobró cuerpo y figura sino en el método tainiano. Precedido por Buckle en cuanto se refiere a la historia, Taine fue el primero en trasplantar a la literatura y al arte los procedimientos de la ciencia positiva. Después de extraer de su hondo acervo de ciencia la médula y armazón del nuevo método crítico, le ciñó una coraza formidable con su estilo prodigioso. Pero lo más noble de esta coraza, como lo más probo y desinteresado del ingenio que la forjó, consiste en dejarnos ver sus puntos flacos. De aquí la observación, ya trivial, de que Taine precisamente en las páginas en que de su método se olvida, es donde se revela más penetrante y profundo. Los más intensos pasajes de su obra de crítico son aquellos en que, despreocupándose del momento histórico, del medio y de la raza, exhala su espíritu en oración, o lo quema como un grano de perfume ante el milagro de la obra maestra. Y quizás no sea inoportuno recordar de una vez cómo este olvido de cuanto es accidental, comprendiendo en lo accidental aun los mismos preferidos tópicos de su método, cómo este aniquilamiento fervoroso y dulce del espíritu, anticipado y transitorio nirvana que sobrecoge a Taine ante el prodigio de la obra maestra y del artista, lo sorprende también y lo anonada ante las montañas que él llama seres fijos y eternamente jóvenes. Recuérdese cuando a su regreso de Italia contempla, des-

de la cubierta de un barco del Lago Mayor, el blanco panorama de las cumbres alpinas. Pero, sobre todo, recuérdese, porque ya aquí él se place en poner una frente a otra la obra maestra de la naturaleza y la obra maestra del arte, como si quisiera pulsar y hacérsola sentir, la identidad misteriosa que las une, cuando después de ver, desde el santuario de Santa Odilia, surgir y magnificarse, por entre los desgarramientos de la niebla, el imponente paisaje de los Vosgos, encuentra en este espectáculo matinal de la montaña la más digna preparación para entrar en seguida, con el pensamiento y la lectura, en el cándido templo hecho de puro mármol de Paros de la *Ifigenia en Táuride* de Goethe.

Según sus mismas palabras, cuando admira el nevado teatro de las cumbres, el sentimiento que lo invade y señorea es el de una verdadera liberación, el de un absoluto olvido de sí mismo, el de una perfecta anulación de la propia voluntad, sentimiento no sólo semejante, sino idéntico al sentimiento en que, según Kant y Schopenhauer, se depura, sutiliza y resuelve lo más noble de la emoción producida en nosotros por las obras maestras del arte. Ya admiremos la montaña, o la obra maestra, en un punto dejamos de ser nosotros mismos, para volvernos límpido espejo fiel de la montaña o de la obra: es el estado de visión apolínea de Nietzsche, es la *beata riva* de Conti, la dulce ribera de paz adonde de tiempo en tiempo enderezamos la proa de nuestras barcas henchidas de dolor, a encontrar, para nuestra humana miseria irremediable, una quieta y segura dársena de olvido en el amor de la Belleza.

En la obra de Taine descubrimos, pues, la huella de dos espíritus o dos hombres: la de un hombre de ciencia que, rico de copioso caudal científico, justifica la buena ley de su método, empleándolo

con todo suceso y rigor lógico en el estudio de la orquística griega y la pintura de Holanda, y la de un hombre ingenuo que, sin cuidarse de guardar consecuencias al método rígido del otro, se entrega de cuando en cuando como un niño a los brazos de la naturaleza, o ante las obras maestras del arte religiosamente se postra fulminado de maravilla. El uno pretende explicarnos, con los datos y el método de la ciencia positiva, la aparición del artista y de su obra de belleza, en tanto que el otro descarta el método del primero con un rasgo de la pluma, y a la luz del estilo se nos revela inspirado en la vieja fuente platónica. Este hecho de rastrearse las huellas de dos tan desemejantes hombres en la fuerte obra crítica de Taine, se explica porque en Taine hay juntos un hombre de ciencia y un artista incomparable. Taine pertenece a la estirpe gloriosa en que se manifiesta en grado excelso la dualidad, ya rara en la especie vulgar, del sabio y el artista, si bien semejante dualidad en él no llega al ponderado equilibrio ni a la misma excelcitud que llegó en Leonardo y Goethe, dos únicos ejemplares de esta raza única. En Taine, el equilibrio se rompe a cada paso: de repente, bajo el relámpago de la pluma se ahonda al desacuerdo como un abismo.

Lo raro de esta dualidad, ya aparezca en grado humilde, ya en grado magno como en Taine, y lo difícil de tenerla en equilibrio, están diciéndonos que hay dos temperamentos antagónicos: el uno convertido a las labores de la ciencia, y el otro que sólo es propio para la obra del arte. Y, a su vez, el antagonismo de temperamentos que separa del hombre de ciencia al artista, sirve de prueba *a priori* de que son extraños los terrenos, distinto el proceder y muy otras las vías del arte y de la ciencia.

Mientras la ciencia procede casi siempre por análisis, la obra maestra del arte siempre es una

síntesis. La ciencia es analítica en general, siendo de su indispensable función los hechos, los detalles, los tanteos y el cotejo insignificante y menudo. Llega a la síntesis, pero aun en la más vasta y filosófica síntesis de la ciencia cabe toda suerte de mudanzas. La ciencia tantea, como la naturaleza, que trabaja por medio de esbozos y ensayos progresivos. El arte, al contrario, tiende siempre a la síntesis, y esta síntesis del arte no sufre el más leve retoque. En lugar de seguir a la naturaleza, como la ciencia lo hace, el arte la sobrepasa y continúa, eludiendo los tanteos, ensayos y esbozos infinitos, o más bien condensándolos de una vez en el ejemplar definitivo de la obra maestra. Al revés de la obra de la ciencia, que no se completa jamás, la obra maestra del arte surge completa y definitiva. No admite mudanzas ni retoques, aunque el artista no la haya acabado materialmente, como la *Noche*, de Miguel Angel, que a los ojos vulgares parece inconclusa.

De ese carácter definitivo se desprende que mientras la obra de la ciencia, nunca definitiva, tiene un forzoso *valor histórico*, estas mismas palabras, como observa Conti, no encierran ninguna significación precisa cuando se refieren a las obras maestras del arte. De los libros de Hipócrates, de Plinio y de Paré, apenas queda muy poco, si queda algo por ventura, en el espíritu de la ciencia; en tanto que el bronce corintio y el mármol de Roma, consagrados a la gloria de Apolo, Venus o Júpiter, son y seguirán siendo, a pesar de una aparente distancia enorme de siglos, *contemporáneos* de un mármol cualquiera de Miguel Angel y del último bronce de Rodin. Las clasificaciones de arte fundadas en el punto de vista histórico, aun las que más válidas corren en los tratados de crítica y estética, tal como aquella que divide el arte en pagano o clásico y en cristiano o romántico, son por la mis-

ma razón arbitrarias y no resisten a la ojeada menos profunda. Acordémonos de que, no sin algún significado recóndito, Leonardo pintó con rasgos idénticos a Baco y al Bautista. Ni el cándido advenimiento de Jesús, ni su fin trágico, tampoco hicieron sino desviar un punto los fatales términos del conflicto que late en el corazón de la Tragedia.

Lo dicho de la estatuaria puede repetirse y probarse tratando de la pintura y la poesía. La ilusión o idea del tiempo se anula ante la obra maestra del arte. Obra, en suma, de la naturaleza, aunque parezca venir de la más lejana entraña creadora, nace con la misma espontaneidad y la misma gracia de vida que el pájaro, la planta, o la flor; pero su vida no pasará como la de estas frágiles criaturas en un vago lampo de belleza, antes bien se fijará para la eternidad, palpitando sobre la página, la tela, o el mármol, con la sangre inmaterial del estilo. Por esto, al buscar entre las cosas y criaturas de la naturaleza una imagen bastante fiel de las obras maestras del arte, la encontramos, no en seres efímeros y graciosos como la flor, el pájaro, la planta, sino en aquellos de vida serena y diuturna, como las montañas, que Taine llama seres fijos y eternamente jóvenes.

Lo extraño es que sea el mismo Taine quien pretende clasificar las obras de arte y los artistas, como se clasifican en botánica las plantas, acreditando de suficientes y propias para lo inmutable y sin fin, las leyes que rigen lo mudable y perecedero.

Sin embargo, la misma clasificación de las obras de arte nos lleva a una consecuencia que Taine, arrastrado por la lógica de su método, no ve, o la ve y, en su probidad innegable de pensador, no la disimula. Si aplicamos al arte el principio de subordinación de los caracteres, fecundo en historia natural, sin dejarnos distraer de más o menos

pintorescas digresiones, todas las obras de arte se nos ordenarán a la postre en dos grandes y esenciales categorías. Una de ellas abarca las obras cuyo carácter principal en mayor o menor grado es transitorio y externo, desde aquellas en que prevalece el carácter superficial y efímero de la moda y el más importante del momento histórico y del medio físico, hasta aquellas en que empiezan a dominar caracteres más fijos, como los que son o parecen de la raza. La otra categoría comprende las obras cuyo carácter sobresaliente es invariable y profundo, ya se trate de un indiscutible carácter de raza, ya deje de serlo de una raza para hacerse humano, ya sin dejar de ser humano parezca más que humano, porque viene de la fuente soterraña más honda, como un ritmo de vida universal que, a cuajar en obra de arte, y por el dócil y momentáneo arcaduz del poeta o el artista, subió en un grito del corazón del Universo.

La primera categoría abraza numerosas formas, entre ellas la literatura de costumbre, la pintura de género y la llamada tragedia de Racine, en tanto que en la otra se agrupan todas las obras maestras de los artistas geniales.

Basta seguir paso a paso los progresos de la crítica tainiana, para que a nuestro ánimo se imponga esa evidente jerarquía. Cuando se trata de una obra del primer grupo de obras de arte, la crítica se ejerce con toda rigidez, y no hay punto que ella no interprete y explique, hasta apurarlo, con minuciosidad escrupulosa; pero, cuando se trata, al contrario, de una obra perteneciente al otro y más alto grupo artístico, la misma crítica se entrega a vagas expresiones, o bien queda sin voz, desorientada y confusa, como si acabase de tocar en los propios umbrales del Misterio. Tan radical diferencia de actitud en la crítica se observa fácilmente, acom-

pañando a Taine a través de su *Filosofía del arte* y de sus *Ensayos de Crítica y de Historia*.

Ante la *Ifigenia en Táuride* se place, por maravillosa intuición preñada de lucidez, en cantar el paisaje de los Vosgos: con la magia que se tejen los cuentos de hadas nos habla de las creadoras y eternas fuerzas primitivas; y así, entre discurrir sobre estas fuerzas y alzar un himno a la montaña, nos lleva sobre el río de los tiempos, cunándonos en la imperial trirreme de su estilo empavesado y sonoro, o dejarnos de improviso en las riberas de la antigüedad, sin que el lector que esperó ver en alguna parte despuntar la lógica del método, sin embargo de no leer palabra de la raza, ni del medio, ni del momento histórico, acierte al fin a explicarse cómo en nuestros días un teutón que casi no creó sino obras maestras, concibió esta obra maestra pura de la más divina estirpe clásica. Si detrás del no muy seguro guía de madame D'Aulnoy penetra en la España del siglo XVII, en medio a una literatura que él estima brillante y limitada, con desdén que sería injusto si no fuera simplemente francés, *El Ingenioso Hidalgo* se le aparece como un libro según sus mismas palabras *éclos par rencontre*, cuando quizás habría dado fecunda aplicación a su método y alto relieve a su crítica, si, estimando y hurgando mejor la literatura picaresca, hubiera admirado el gran libro español, no como caso único de honda armonía con la ambiente literatura, hasta llegar antes de Ganivet a la opinión que en el amo y el criado del *Lazarillo de Tormes* ve ya en germen los dos gloriosos personajes de Cervantes. Las palabras *éclos par rencontre* sólo expresan el desconcierto que en todo plan preconcebido de crítica, y en todo crítico, si es un devoto del arte, produce la siempre fulgurante revelación de la obra maestra. Son gemelas espirituales de aquellas otras palabras de *golpe de*

genio escapadas a Taine, líneas después de haber caracterizado como débiles en su reacción y como inexpertos en su arte a los artistas precursores del Renacimiento, al encontrarse con la negación más categórica de este su modo de ver en el categórico y encendido prodigio de los frescos de Masaccio. Y así las del *éclos par rencontre* como las del *golpe de genio* reconocen a su vez como de su mismo linaje las palabras en que Taine alborozado prorrumpe, cuando, apenas cree habernos dicho, por la historia, la vida y el paisaje de Venecia, el secreto de los grandes coloristas venecianos, cae, sin cuidarse para gran cosa de su estudio, en prolongado espasmo lírico ante el formidable milagro de color del Tintoretto.

Así, pues, la crítica llamada científica domina ciertas obras, y otras no, por lo cual se declara a sí misma insuficiente, y va a sí misma limitándose el campo de acción, hasta dejarlo en mezquinas proporciones de reducto. Las obras que se esquivan a su examen, refractarias por naturaleza a todo procedimiento analítico, le van marcando su lindero. Y si consideramos que estas obras, como se ve por los ejemplos anotados, fáciles de multiplicar a una rápida lectura, son casi todas las obras maestras, casi todas las obras capitales del genio, las obras de excepción de los artistas de excepción, precisamente las que debieran constituir el objeto deliberado y principal si no único de la crítica, ya entonces nos veremos forzados a convenir en que la crítica científica es no sólo insuficiente, sino casi, casi vana.

En estos momentos en que el método científico flaquea, ante las obras capitales del arte, es, como lo han observado muchos comentadores, cuando Taine se revela poderoso y consumado crítico. En ímpetu de simultánea simpatía él parece abrirse a la obra de arte, y la obra de arte parece abrirse a él, tan desembarazado encuentra él bajo sus plantas

el camino oculto de la belleza, abierto a pocos elegidos, y tan certeramente se encamina a los recónditos manantiales de la inspiración, sin que para el viaje le sea menester apoyarse en el báculo grave de la ciencia, sino seguirse por la luz de aquel sentido interior, leve y sagaz, que podría llamarse poético o místico, si ya, y no de ahora, con expresión igualmente vaga pero más bella, no hubiera sido nombrado entendimiento de hermosura.

Después de ver cómo el señorío de la crítica científica sobre la obra maestra es ilusorio, es bueno estudiar hasta dónde llega el señorío de la misma crítica sobre las demás obras de arte. Si se tiene en cuenta que se trata de una crítica inspirada en la ciencia positiva, y cuyos procedimientos van por lo tanto sujetos al método experimental, no es aventurado prever que su imperio conoce aldaños, porque éstos deben de ir, en el caso mejor, ceñidos a los límites propios de la ciencia. La idea de ciencia entraña un concepto de limitación, de relatividad, y no ese concepto de lo absoluto que le imponen los que, no haciendo sino insensiblemente suplantarlo por la religión a la ciencia, cuando escriben o enuncian la palabra ciencia lo hacen como si invocaran a una diosa infalible. De la suplantación viene la pseudociencia con sus alardes de infalibilidad, y todo un cortejo de ilusiones pérfidas y frágiles, tan frágiles, que el menor contratiempo las trueca en desilusiones pueriles, como aquellas por las que un serio espíritu francés contemporáneo denunció la bancarrota de la ciencia.

La ciencia no puede hacer bancarrota, porque su caudal no está definido, ni podrá nunca definirse, lo que es tanto como decir que es inagotable. Fundada en la relatividad del conocimiento, hecha sobre todo de análisis, nunca verá completa su obra, ni alcanzará a poseer toda la verdad, aunque su caudal indefinidamente crezca en grados de ver-

dad, o en series de verdades relativas. Y sólo en el sentido de esta relatividad sin fin, podría afirmarse que el concepto de lo absoluto cabe en la idea de ciencia, porque a semejante relatividad sin fin cuadra llamársela absoluta.

Nada hay tan lejos de la ciencia verdadera como las presunciones de infalible con que la disfraza el pseudosabio. La ciencia nos enseña a ser humildes, a dudar del propio saber, a pesarlo, medirlo y *relativizarlo* todo. Cada verdad nueva es la avanzada de luz de otras muchas verdades que en la sombra se agitan con el ansia de la revelación, o yacen todavía como larvas de misterio; mas, en la verdad nueva la ciencia no se apoya para adelantar nada respecto de las problemáticas verdades por venir, ni se entretiene en prometer cosas de embeleco a éstos o a los otros, ni se la puede por tanto sorprender, como pretenden los que hablan de su bancarrota, en flagrante delito de contradicción o de fraude, como a una distraída Providencia, o a una piadosa embustera de buenaventura. Además, el concepto de ciencia cambia o se disloca, o mejor su relatividad varía con la naturaleza de las materias de que la ciencia trata. Al hablar de ciencias morales, o sociales, o históricas, la palabra ciencia no tiene el significado ni el rigor que asume cuando se habla de una síntesis química. No es lo mismo trabajar con simples en un rincón de laboratorio, que conocer de ese algo multiforme, vago y fugitivo, que es la vida humana. Clasificar, según sus caracteres fijos, plantas e insectos, no es empeño tan arduo como por sus caracteres morales e intelectuales clasificar las diversas razas de hombres. En el caso de la síntesis química y en el de la clasificación botánica y zoológica, nos hallamos en presencia de una verdad cuyos austeros lineamientos resaltan en el hecho o el fenómeno que la integran de modo determinado y preciso,

en tanto que en el otro caso de una clasificación, por sus caracteres morales e intelectuales, de las diversas razas de hombres, en vez de conquistar una verdad equivalente, apenas ganamos aproximaciones a la verdad, que se resuelven en más o menos arbitrarias y felices conjeturas. El método es el mismo en ambos casos; pero su eficacia, completa en el primero, se vuelve superficial, casi rudimentaria en el otro, porque la naturaleza del fenómeno que se le da en estudio se hace, al pasar de uno a otro caso, considerablemente distinta. En el primer caso, el hecho concluyente de la síntesis química, y los caracteres para una clasificación botánica o zoológica, por su misma naturaleza física subyugan, restringen y concretan nuestra personal interpretación, impidiendo los errores de juicio, o reduciéndolos al menor número; en el segundo caso, o sea en el del hecho histórico, de donde ha de extraerse como con alquitara sutil un carácter de raza o de pueblo, las causas de error se multiplican, por lo contrario al infinito, porque la misma naturaleza vaga del hecho histórico no recoge, antes dispersa al infinito, nuestra fuerza de interpretación, que se ejerce entonces libérrima y soberana.

La libertad, sin embargo, de interpretación personal en este último caso no es absoluta sino en apariencia, limitada como va por toda suerte de prejuicios. Poco a poco, los prejuicios invaden y sustituyen la interpretación personal, y como su tiránico predominio va extendiéndose en un cierto sentido y de modo metódico, la fuerza del prejuicio puede al fin ser tomada por la disciplina misma de la ciencia. Entonces aparece el *esquema*, a cuyas rígidas líneas va despóticamente el historiador ajustando los hechos, y del esquema se deriva a su vez el *clisé histórico* al uso de las mayorías que ven en él un retrato perfecto, cuando es apenas la tosca y trivial caricatura de grandes pueblos o razas. Hom-

bres tan eminentes como Buckle y de tan amplio espíritu liberal como Taine, han caído en la trampa del esquema, y se han hecho culpables del correspondiente clisé histórico al uso de las multitudes. Ambos, aunque Buckle mucho más que Taine, han desvirtuado, han reducido a sistema el método positivo, al tratar de aplicarlo con toda rigidez, y en realidad oprimiéndolo dentro de los límites de un esquema previamente esbozado, el primero al estudio de la historia, y el segundo, ya al estudio histórico propiamente dicho, ya al estudio destinado a servir de introducción a una historia natural de la obra de arte.

De los tres términos cuyo examen es necesario al método crítico de Taine, el de la raza es el de análisis más difícil, o el más allanado a errores. Al empeñarnos en fijar los caracteres más resalantes o más generales de una raza o nación, tropezamos con obstáculos nada fáciles de vencer, consistiendo el primero y uno de los más considerables en el hecho de no hallar entre las razas que nos importan desde el punto de vista de la cultura, o desde el solo punto de vista artístico, ninguna en estado de pureza. Cuando decimos el pueblo español, o el pueblo italiano, o el pueblo alemán, o el pueblo francés, no expresamos en realidad un todo homogéneo, sino un agregado heteróclito. En ningún caso, y menos en el de los pueblos de origen latino, significamos con aquellas locuciones la perfecta unidad, ni siquiera la uniformidad en un todo complejo: sólo designamos un conjunto de varias y a veces antagónicas o muy diversas complejidades. Bajo la uniformidad aparente se ocultan diversidades infinitas. Los menos discutibles caracteres generales de un pueblo, considerado a la luz de la noción histórica de raza, pasan a ser muy discutibles, o dejan de ser, cuando ese mismo pueblo se considera a la luz de la noción antropoló-

gica. Probemos a enumerar los rasgos comunes a los hombres de cualquiera patria o país, y habrá de sernos forzoso, a medida que aparezcan las disonancias intelectuales y morales, ir corrigiendo y glosando, con una nueva geografía crítica, los datos de la geografía tradicional o corriente.

Fuera del obstáculo que ya el problema de raza opone de por sí a la determinación de los caracteres menos variables, hallaremos nuevas causas de error y obstáculos imprevistos en las numerosas e íntimas influencias cuyo cambio incesante se ejerce entre esos caracteres intelectuales y morales de la raza, por una parte, y el momento histórico y el medio, por la otra. Un carácter conservado en potencia por la raza, hasta hallarle su expresión en un momento histórico requerido, puede ser juzgado cosa del momento; y al revés, un transitorio carácter del momento puede asumir tanto relieve y prestigio que fácilmente se le tome por ínsito de la raza. Hay todavía gentes que sólo ven a España en el hombre severo y triste, anquilosado en la rígida etiqueta despótica de la corte de Felipe II, como hay quienes del pueblo francés nada ven más allá ni más acá de la madrigalizadora y versallesca marioneta de los marqueses de Racine, y como hay, por último, quienes del pueblo italiano ven apenas un instante cenital de sol y de apoteosis, en aquella apoteosis del instinto, glorificación de la vida plena y sin trabas, que fue el hombre exuberante del segundo renacimiento. Sin duda, un carácter de raza puede prestar su fisonomía al momento histórico, y a su vez un largo momento histórico puede engendrar una modalidad nueva del carácter de raza. Lo difícil es deslindar el dominio de esas influencias, que van cambiándose de modo alterno y sin fin, hasta llevarnos al resultado de que el carácter primitivo, después de atravesar diversos momentos históricos, no se reconoce ya con

la presteza de antes, porque se ha hecho diferente, o ha desaparecido en absoluto. Llegar a semejante resultado es llegar a convencernos de lo vano e ilusorio que es el esfuerzo por hacer, con caracteres tan variables como los caracteres psíquicos, una clasificación de razas y pueblos análoga a las clasificaciones de la historia natural, fundadas en caracteres invariables, o infinitamente menos variables, como son los anatomo-fisiológicos.

Un cambio de influencias igual, seguido de igual resultado, hay entre el carácter de la raza y el carácter del medio. Ya de por sí, ya porque la raza emigre, cambia el medio, y el cambio de medio influye de alguna manera en la raza. No es menester que el cambio de medio, como hace en diversos animales inferiores, engendre ninguna variación anatómica visible. Basta una simple influencia dinámica, imposible de someter a nuestros ordinarios medios de observación, para que despierte en el espíritu de la raza un eco dilatado y profundo. Sin base anatómica ni fisiológica, el medio graba su impresión, a veces honda y persistente, en los caracteres intelectuales y morales de la raza. Es el caso de aducir aquel ejemplo y viejo lugar común de la aguja que, sin embargo, de no habersele comunicado sino un leve e imperceptible desvío en el centro de la esfera, describe en la circunferencia un arco enorme.

Además de las mencionadas, y apartando de una vez la universal causa de error que consiste en ver un carácter de raza en lo que es del fondo humano común a todas las razas y pueblos, hay algunas otras causas de error provenientes del observador mismo. Por espíritu de casta, o aun de campanario, quizá el observador vea con vidrios de aumento, o no vea del todo, o lo vea todo confuso. El mismo temperamento individual, o un carácter de raza presente en el observador, no es

raro que anulen su aptitud a penetrar en el alma de otras razas o pueblos. Es difícil despojarse, como se debe, de todo prejuicio, y revestirse del supremo desinterés del sabio que busca la verdad, o mejor encenderse en la simpatía con que sólo puede el artista, haciéndose espejo fiel de los hombres y las cosas, arrancar a los hombres y las cosas el secreto de su belleza, a fin de sucesivamente cumular con las almas de todos los pueblos, aun con las de aquellos que por la raza parecen más distantes de nosotros. Cuando un francés, que estudia la faz literaria de un pueblo, empieza por extrañarse de que ese pueblo no comparte el entusiasmo del suyo por la tragedia de Racine, en vez de abrir su espíritu con simpatía generosa a las más contrarias manifestaciones del pueblo que estudia, en realidad le cierra su propio espíritu con el espíritu de casta. Las cualidades y defectos del pueblo extraño serán el simple comentario de las cualidades y defectos del propio, y el cuadro hecho del primer pueblo quedará como simple cuadro negativo del último. Lo cuerdo sería que el observador no se dejara llevar de la extrañeza, y examinase el inesperado fenómeno, hasta descubrir quizá la razón del entusiasmo de los suyos o de la frialdad opuesta por los otros, en algún verdadero y bien definido carácter de raza. En el mismo punto de partida de su examen podría hallarse con la provechosa reflexión de que, mientras hay por lo menos un pueblo que no comparte el entusiasmo del suyo por la tragedia de Racine, quizá no hay un solo pueblo de la tierra que no se estremezca al tremendo soplo dionisiaco de Esquilo y Sófocles. De ahí no fuera difícil que llegara a ver las obras de arte dispuestas en las dos grandes categorías que he dicho: la de las obras maestras, por entre las cuales pasan las altas figuras de la antigua tragedia de Esquilo y Sófocles, y las de las obras de

arte que son, como la tragedia de Racine, exclusiva presea de un pueblo, por fijar el carácter de un momento convertido luego en carácter de raza, o un viejo carácter de raza, quizá el ya vislumbrado por aquellos escritores de Roma, que nos hablan del galo como de un hombre por excelencia conversable y disertado, amigo del gesto gracioso y de pulidos y bellos discursos.

A veces el observador, influido por el principal carácter del presente momento histórico — aquí sigue siendo oportuno el caso del actual observador francés— no tiene, o pierde la pureza de visión requerida para ver en el alma de otras razas. Recuérdense la significativa y severa palabra en que Björnsterne Björnson reprocha a los franceses de hoy la por otra parte loca e inútil pretensión de aislar su cultura, separándola del resto de la cultura humana, por medio de una como gran muralla de la China. El reproche suscitó la ira del mismo Remy de Gourmont, el más abierto y generoso espíritu francés contemporáneo, cuya generosidad bastaría por sí sola a rescatar cualquier pecado de injusticia de su pueblo. Pero el reproche es justo. Cierta nacionalismo feroz tiende a mantener las fronteras de Francia, el país que antes fue el gran corazón adonde refluía todo el amor de la tierra, erizadas de alertas hostiles al viento que sopla de todas partes, así el viento lleve la esencia más noble de otra cultura, como si en esta misma esencia pudiera insinuarse el germen de una enfermedad peligrosa. Las raras excepciones ilustres, como la del maestro Remy de Gourmont, no desmienten, sino más bien corroboran y afirman lo universal de la tendencia. No hay una sola manifestación de la vida francesa actual que no esté empañada siquiera con un hálito de nacionalismo. Sin esto no se explicarían algunas groseras

faltas de comprensión, de otro modo inexplicables, ya que son cometidas por claros ingenios franceses y a propósito de pueblos que tienen con el francés raíces comunes en la raza y la historia. Mas, en el reproche de Björnsterne Björnson, no va envuelta la afirmación de un carácter de raza. El nacionalismo no es carácter de raza, nuevo ni viejo. Creo más bien estar, ante ese fenómeno, en presencia del principal carácter; ya en su algidez, del momento histórico largo y difícil que empezó para Francia en su desastrosa guerra con Prusia. Los reveses del *año terrible* despertaron, como era forzoso, un sentimiento natural de recelo y desconfianza, cuyo objeto fue primero el vecino alemán engreído de sus laureles, natural sentimiento de suspicacia que, ya abandonado a sí propio, ya cultivado sin interés, o para el desquite, con imprudente deliberación, es hoy el alma turbia del nacionalismo, después de haberse convertido en odio irreflexivo y desenfrenado por todo lo extranjero.

Con el nacionalismo exagerado y morboso, no es temerario sospechar que contribuye a oscurecer la visión de los franceses un verdadero carácter de raza, que está en aquel mismo especial modo de ser de la inteligencia de esta raza de artistas, fina y ponderada, cuya índole es propia a dar, más bien que genios, talentos e ingenios, cuyo ático gusto seguro es juez infalible de lo bien proporcionado y armonioso, tan amigo de la línea clara, neta y precisa, que en su amor a la clareza y justedad, aun trabajando con la más perfecta libertad en arte, se aviene con la estricta disciplina del esquema; y asimismo, por cuanto la historia tiene de arte y de creación, que es mucho más de cuanto supone la crítica pseudosabia, se inclina fatalmente al clisé histórico, más o menos aproximado a la verdad, pero siempre injusto.

De los pueblos modernos, el pueblo español es aquel en quien se ha encarnizado más la injusticia. Particularmente para el francés actual, podría decirse que el alma de la raza española permanece indescifrable como un código hermético. Aparte las claras vislumbres que el alma francesa debe de retener de su antigua y provechosa excursión por la novela picaresca y por la sonante selva de oro del teatro de Lope y de Tirso, para el francés de hoy, más allá de los Pirineos empieza lo arcano. De no ser una de las ya apuntadas, como el nacionalismo, no creo que la causa de este fenómeno pueda hallarse tampoco en el pecado de frivolidad que tanto entrostran a los franceses. La única frivolidad culpable es la nacida de la ignorancia, y esa fácilmente se conoce. La más comúnmente llamada frivolidad francesa, que los pueblos bárbaros atacan sin razón, es pura apariencia habilísima. Si hay un pueblo sabio en la clara ciencia cristalina del agua en el remanso, porque sabe hacernos ver las cosas más recónditas como si estuvieran en la superficie y al alcance de nuestros dedos, no puede ser otro que ese pueblo francés, del que tal vez puede afirmarse lo que del griego dijo Nietzsche: que es muy superficial a fuerza de ser profundo. Cualquiera que sea la razón del fenómeno, el fenómeno está ahí, evidente y curioso: fuera de una que otra excepción, para la mayor parte de los franceses el alma española se muestra impenetrable como un enigma, o simplemente como la antípoda espiritual de la francesa. Todavía está muy reciente el fracaso de un culto poeta francés, cuya fama, es verdad, siempre fue superior a su ingenio, que en vano aspiró a fijar sobre el horizonte de la escena, con el espíritu de los siglos XVI y XVII de España, la vivísima y leve estrella rosa del alma de Teresa de Jesús.

A cada paso, en los libros franceses, y en los que de éstos derivan, tenemos ocasión de ver a Es-

pañá clavada en la cruz del clisé histórico. Ya es un clisé pintoresco, al uso del café cantante y del *vau-deville*, clisé en que abundan los colores, aunque no diestra y sabiamente repartidos, como el buen artífice los reparte a fin de representar *con verità e certezza le opere di natura*, según escribió Leonardo, sino sobrepuestos y amontonados en confusión inarmónica, a semejanza de los charros colorines del cromo de una caja de pasas malagueñas. Ya es de nobles y austeras líneas, y no se presta a ser ilustración de ópera bufa, siendo más peligroso a causa de esto, porque seduce y aun llega a persuadir a los espíritus graves, como el severo clisé que Taine esbozó, llevado de sú natural deseo de sostener con toda fuerza de lógica, su método crítico.

En el clisé histórico de Taine, el español es todavía el ibero de los tiempos de Estrabón, abrumado, acosado, pero nunca vencido por los legionarios de Roma; el ibero altivo, indomable, orgulloso, que salva su independencia en el refugio de las montañas; el soldado tenaz de la Reconquista que, después de barrer toda extranjera dominación de la península patria, convierte su tenacidad a perseguir al morisco y al hebreo; el sanguinario secuaz del duque de Alba en los tercios de Flandes; el bravo de los tercios de Nápoles y de Lombardía; el feroz atizador de la hoguera para los autos de fe; el gran inquisidor; el conquistador soberbio y cruel de las Indias occidentales; el caballero de la Aventura; el aventurero maleante que vaga por la playa de Sevilla rondando la ocasión de llegar a hundir sus manos ávidas en la entraña de oro de América; el hidalgo sobrio, austero y sombrío, siempre de negro, ceremonioso y formalista, de la corte de los Felipes y los Carlos; hombre *fanático y limitado*, incapaz para la crítica, la política y la ciencia, nada apto para el vuelo de alta especulación, inhábil para mantenerse en lo justo del tér-

mino medio, por su temperamento extremoso que hace de él, como lo quiere la sintética frase de Taine, un juguete servil de la sensación *âpre et poignante*: especie de maniquí atormentado que, de la heroica locura de acción brutal con que va moviendo el mundo a golpe de epopeya, salta a la otra extrema locura del éxtasis, de la vana contemplación y del ensueño ultramístico. Para contemplar el clisé, no falta sino ver en este hombre, tipo de nuestra raza, además de una secular presa de la ignorancia y la desidia, la víctima del tiránico formalismo religioso, regulado por la máquina infernal de la Inquisición, que es la mejor disciplina de mando, o el mejor complemento de gobierno en una monarquía teocrática y absoluta.

Dentro de las líneas más o menos fieles de semejante esbozo no halla naturalmente cabida sino la literatura que llama Taine *brillante y limitada*: el cantar de gesta y los libros de caballerías; el cuento de caminantes, la patraña, la jácara y la novela picaresca; el drama religioso y el teatro en general, que es al que van especialmente dirigidos los epítetos de Taine, teatro lleno con el enfático drama calderoniano y sobre todo con la comedia rica en sutilezas, facecias, retruécanos y frívolos juegos del discurso, compuesta para simple solaz y ornamento de la corte. A compás de estas creaciones de la literatura se mueven, como es lógico suponer, los entes ridículos y macabros de esa cáfila hampona de lacayos, ladronzuelos y mendigos, arca-de-Noé de lo grotesco, enciclopedia de la sangre y de la mugre, verdadera corte de los milagros, que marchan y constelan de capas rotas, de llagas y de tiñas el arte de Valdés y de Zurbarán, invadiendo un buen rincón de la obra de Velázquez y un espacio más breve de la misma obra de Murillo. Muchas manifestaciones de la vida artística de España se pueden ir acomodando así, una a una, con

manera destreza, a las líneas del esbozo, hasta hallar el remate digno para el cuadro, ya que el español es de necesidad grave y sombrío, en la grave y sombría pintura del Spagnoletto.

La trágica sombra de Ribera es el justo y legítimo comentario de una vida, como Taine se imagina la española, que, crispada en convulsión tetánica perenne, cuando no se resuelve en acciones que llenan de rumor épico el mundo, se deshace en el humo vano del ensueño, en el vano engendro fantasmagórico de un cerebro de místico exaltado. En tal vida, hecha de una sola convulsión tetánica, no puede haber momento ni lugar para la sonrisa, que es la flor de una vida serena y armoniosa, como no debe de haber tampoco en el arte que la refleja ni un modesto rincón dedicado a la gracia, que es la sonrisa del espíritu.

No de otra suerte razonan, o deben de razonar, cuantos adoptan el clisé divulgado por el creador de la crítica científica, y entre ellos hay muchos de la misma raza que en el clisé histórico se crucifica y vilipendia. De ellos, unos lo adoptan, porque estando con las ideas y opiniones francesas en frecuentación continua, se dejan vencer del seguro sortilegio de las cosas familiares. Cuanto a los otros, debemos inquietar los motivos que tienen para adoptarlo, en los motivos mismos que, según ya dije, me parece que hay para la adopción de una nueva geografía crítica, al reconocer que en el seno de un país determinado pueden haber en realidad varias naciones diferentes. Así, dentro de una misma España hay varias Españas distintas: la España presente en un cerebro de vasco no es la misma que inflama cualquiera imaginación andaluza, como los rasgos de ésta y de aquella España tampoco son los mismos de la España presente de seguro bajo la más o menos dudosa corteza de los que por haber nacido en otra latitud, al calor de

otro clima y con la ley de otro régimen, se acogen a la imposible quimera de imaginarse por siempre desarraigados de la vieja casta española.

De cualquier modo que sea, para cuantos admiten la psicología tainiana del hombre español, siervo dócil de la sensación áspera, brutal y absorbente, que hace de la vida un trágico y prolongado paroxismo, la castiza tradición española debe distinguirse, entre otras cosas, por la ausencia de la sonrisa y de la gracia. Esto fue sin duda lo que quiso expresar quien dijo de España que es más espartana que ateniense. Pero he aquí que, debajo de la murria y gravedad propia de la raza, y debajo de la gravedad postiza que el extranjero le atribuye, surge un discreto raudal de gracia y de sonrisa. La sonrisa de Trotaconventos atraviesa el nublado de humo de los autos de fe y la lluvia de sangre de las empresas heroicas. Es una verdadera sonrisa, flor de ironía y fineza, que nada tiene que ver con la gran risa rabelaisiana. Trotaconventos, bajo el ala de su toca, sonríe con fina sonrisa ambigua, piadosa y ligera, ingenua y socarrona, como a sus venerables hábitos conviene. Y esta sonrisa de Trotaconventos, irónica y liviana, fina y sensual, se esparce del verso del Arcipreste y enciende y perfuma el siglo XIV español como una fresca rosa de vida.

La musa del Arcipreste no es ninguna musa que se inspire en la sensación *âpre et poignante*. Si muy bien conoce el mester, no menos bien conoce el vivir, y de tolerancia en tolerancia, con fácil complacencia y blandura, antes de ser culpable de aspereza prefiere pecar de licencioso.

El turbio manantial, donde no bebió inspiraciones el Arcipreste de Hita, no pudo tampoco regar las flores con que las abejas de Platón fabricaron su divina dulzura en los labios de León Hebreo. Y si por la casta hebrea del filósofo y el oriente platónico de su luz puede sospecharse de

extranjera la gracia con que León Hebreo platoniza, no puede sospecharse lo mismo de la que fluye y salta de muchos versos y pasajes de comedia de Tirso y de Lope. Hay aquí una gracia nativa española, sin claro parentesco ninguno con la que antes venía de Atenas y ahora nos viene de París, y muy distinta de aquella otra gracia de esos tiempos, la gracia grosera, burda y bufonesca, sazónada raras veces de ironía, más a menudo chocante y vil, de las adulaciones cortesanas.

Entre los versos, el más airoso representante de la gracia fue el verso gongorino. La gracia es la armadura y el blasón de este verso. Ninguno como él refleja el exquisito y leve matiz de la gracia. Y éste es el secreto de por qué las generaciones líricas actuales vuelven a Góngora los ojos, como a su verdadero padre lírico y poeta mayor, sin creer de su ingenuo homenaje que sea concesión liberal, según el insigne maestro Menéndez Pelayo asegura, sino cosa de estricta justicia. Nacido en tiempos de transición, cuando la decadencia empezaba a minar la plenitud, el verso gongorino anunció la decadencia, después de haber él mismo coronado la plenitud con su nota de suma fineza y levedad, con su nota suave de celeste campanilla de oro. Sobre la negra cerrazón de la España absolutista, pintada al modo de Ribera, o con su tantillo de brocha gorda como suele pintarse esta España, el verso de Góngora destella y culmina con su ágil llama purpúrea.

*En medio a la monarquía
de tiniebla tan cruel,
caído se le ha un clavel.*

Tal cantan, celebrando el misterio de la Epifanía, ciertos navideños versos de Góngora. Y, en la España de su época, otra cosa no es el verso de Góngora que la viva gracia de fuego del clavel

andaluz, prendida sobre la austera frente de la musa castellana.

De la sonrisa y la gracia españolas mana la fresca agua ideal que por su incomparable transparencia no se ve, pero cuyo canto se escucha en los cálidos jardines maravillosos de la Mística. ¿Quién no la ha sentido pasar cantando alguna vez por el rincón de una página de Teresa de Jesús, como un agua invisible en lo más recogido del huerto? ¿Su música no es la misma música de la prosa de un Luis de Granada? Y si del jardín de los poetas y los místicos pasamos al mágico palacio de color de los pintores, hallaremos también la gracia y la sonrisa, en los lienzos de Murillo por lo menos, diademando rizadas cabezas de ángeles y auténticas madonas andaluzas. Hurgando más allá de la sonrisa del Arcipreste y más acá de los místicos y de Murillo, hasta venir a escuchar de nuevo en el verso actual de los poetas el suspiro melodioso de la flauta de Góngora, no sería difícil reconocer una verdadera tradición española de la sonrisa y de la gracia. Mas, aun en el caso de no existir verdadera tradición, aun en el caso de que los ejemplos dichosos representen simples manifestaciones aisladas e inconexas, tales manifestaciones bastarían a convencernos de que la sonrisa y la gracia no son, como algunos insinúan, y como fuera necesario deducir de las teorías críticas de Taine, ajenas a la índole española. Aunque la falta de verdadera tradición fuese indiscutible, muy bien se explicaría por el hecho de no haber disfrutado nunca el pueblo español de la quietud y la libertad indispensables a una cultura general intensa, como sus más próximos parientes latinos, el francés y el italiano. Sólo una larga y progresiva cultura puede conducir al refinamiento, a la suprema fineza que, en la más alta y serena cima del arte, se anuncia con la gracia y la sonrisa.

La cultura del pueblo español fue de tal modo contrariada, procedió de modo tan irregular e intermitente, que mientras comarcas enteras de su espíritu dieron copiosas cosechas de flor, otras comarcas yacen todavía en forzoso reposo estéril. En vez de pueblo degenerado, como tontamente proclaman algunos, del pueblo español puede afirmarse más bien que es pueblo primitivo. Así nos lo dice aquella sensación que el hombre del pueblo español nos produce, de una reserva intacta de fuerzas; y asimismo nos lo advierten un defecto y una virtud que, no por ser o parecer de la superficie, nos ayudan menos a penetrar en el secreto corazón de la raza. El defecto es una cierta grosería de maneras muy española; y la virtud, muy española también, es la santa generosidad, que florece en España como no florece en otra parte del mundo. Semejantes defecto y virtud no son de pueblo degenerado: lo son, al contrario, de un pueblo cuyo desarrollo está muy lejos de llegar al auge todavía. Ambos desaparecerían tal vez bajo cierto grado superior de cultura intelectual, porque si el defecto proviene de que la perenne andanza guerrera de España ha brutalizado y embastecido su piel, hasta criarle una segunda piel o corteza agria y tosca, la virtud también debe de provenir de haberse conservado vírgenes, intactos, debajo de esta corteza, frescos rincones ricos de ingenuidad, en donde la savia originaria duerme, soñando quién sabe en qué magníficos renacimientos futuros.

Al mentar la perenne andanza guerrera, anticipo uno de los hechos que son considerados por los urdidores de clisés, críticos e historiógrafos, como efectos de un carácter ingénito del pueblo español, cuando en realidad son efectos de causas que, por extrañas al genio de la raza, le estorbaron su desarrollo armonioso y libre. Muchos de los datos que para sus teorías aprovecha Taine, suministra-

dos por madame D'Aulnoy, sobre el siglo XVII español, no pasan de ser mezquinos caracteres del momento, o más o menos lejanas consecuencias del enorme desequilibrio que en la vida española introdujo una de aquellas causas extrañas o exteriores. Tal fue la conquista de las Indias, la fatalidad histórica por que España se convirtió en conquistadora de América, desviándose de su natural rumbo y destino que estaba en ser la civilizadora del África. En el gran desequilibrio, económico sobre todo, que la conquista de América derivó, se engendraron muchos de los entes con mayor frecuencia reproducidos entonces por la literatura y el arte: rufianes y lacayos, grotescos y pícaros, aventureros dudosos, y dudosos personajes que, bajo sus flamantes capas de hijosdalgo, sufrían las inefabes degradaciones y angustias del pordiosero.

Otra de las causas, cuya influencia paralizante y letal fue sin duda muy honda, es el absolutismo que todavía muchos tienen por un monstruo exclusivamente indígena de España. Se ignora, o no se recuerda, si acaso de propósito no se calla, que antes de la España absolutista y romanista hubo una España gótica, de franca vida comunal, celosa de su autonomía y de sus fueros. En pro y en contra del absolutismo se luchaba en Inglaterra, cuando ya habían definido y promulgado sus derechos los plebeyos y los nobles de Castilla. Un siglo antes de establecerse en otro pueblo de Europa el régimen político representativo, existían las cortes castellanas.

Con tan irrecusables datos habremos cuando menos de presumir que la tendencia política más propia de la raza no fue nunca la tendencia al absolutismo, sino más bien la tendencia contraria o autonómica, y que si el absolutismo se internó en el ánimo español, no sucedió ello porque el

espíritu de la raza estuviese preparado a recibirlo, antes muy a pesar del espíritu de raza y merced a circunstancias fatales, perfectamente exteriores a la índole del pueblo. De todas suertes, ya que la historia se reduce a pura psicología, según la frase de Taine, los que ven la tendencia al absolutismo como propia de la raza española, debieran explicarnos por qué fue España precisamente la primera nación europea que implantó el régimen político más avanzado. Quizás huyendo de explicar tan extraño suceso, juzga Taine desdeñable o inútil detenerse en el estudio de la influencia que sobre el carácter y el destino de la raza pudo ejercer la sangre visigoda.

Pero, concediendo que ése no fuera el propósito de Taine, y que no se halle la clave del misterio en el raudal de la sangre visigoda, no es menos irrefutable el hecho de haber sido España la secular precursora de Inglaterra en el gobierno representativo. De responder el absolutismo a un carácter o a una imperiosa necesidad orgánica de la raza, el pueblo español no le habría opuesto, como lo hizo, una larga resistencia de centurias. La intrusión del absolutismo en España habría sido la entrada franca y fácil de un huésped que se espera, no la invasión que fue la suya, lenta y difícil como la de un morbo insidioso. Después de un combate incierto y larguísimo, no surgió audazmente organizado sino bajo Alfonso X, en el código de las Siete Partidas. Apareció armado de la tiranía espiritual, arrojando, o más bien amortajando con la funesta sombra de los papas a toda la Península Ibérica. Alfonso X hubo de acudir a la fuerza de un gobierno ya bastante centralizado, para obligar a muchos nobles y villas a obedecer al nuevo Código, circunstancia en que se patentiza de nuevo el desacuerdo entre la doctrina del poder absoluto y el genio de la raza. Y todavía después, y a pesar

de Alfonso el Sabio, la resistencia continuó por parte del pueblo; de modo que el absolutismo sólo triunfó, o pareció triunfar más tarde, bajo el reinado del invictísimo César Carlos V.

Contra lo que se podría suponer, dada la más corriente y divulgada psicología de la raza española, quien sofocó las libertades del pueblo, aniquilando a los comuneros de Castilla, no fue un seco y avellanado español de alma solar, sino un hombre del Norte, graso y barbitaheño germano de ojos azules. Fue este germano, rodeado de una corte de flamencos, el que predispuso al absolutismo el ambiente de España. Tal vez ningún mortal vivió como Carlos V el sueño ilusorio del Imperio. Tan intensamente lo vivió, que pudo a su vez comunicarlo, haciéndoselo vivir a toda la nación española. Y el sueño del Imperio, así como la guerra que le servía de alimento natural y a todas partes lo llevaba como un glorioso incendio de púrpura, consiguieron que en España se arraigase tenazmente el absolutismo. Pero este arraigo nunca ha significado completa suplantación de la tendencia indígena y libérrima por la tendencia absolutista y exótica. La última no ha sustituido por completo a la primera en el genio del pueblo español: aun menos puede decirse que haya destruido este genio. Habrá a lo sumo desviado, paralizado y envilecido, pero no destruido, el genio de la raza. Aunque es ya infinito el número de asaltos que al genio de la raza dio el absolutismo, nunca pudo el absolutismo vanagloriarse de haber ganado la suprema victoria. Ningún pueblo de raza española apareció jamás tan vil como los pueblos de otras razas caídos bajo el régimen absoluto. Ninguno ofreció jamás el espectáculo de un manso rebaño de corderos que el pueblo ruso hasta hace pocos años ofreció, ni el no menos innoble de una falange ininteligente y brutal en que hace las veces de

inteligencia y carácter una disciplina de autómatas, como en la militarizada Alemania del día, separada por el océano de su pacotilla militar e industrial de la gloriosa Alemania de los Kant y los Goethe.

Cuando la resistencia al absolutismo no está en la voz reclamante de los antiguos fueros, que de tiempo en tiempo se alza del fondo de la provincia española, se revela en un carácter común a todas las naciones de origen ibérico. No resignándose éstas a volverse falange de autómatas o rebaño apacible, ni dejando tampoco de imperar sobre ellas el régimen absoluto, la resistencia que el genio de la raza opone a este régimen se ha transformado y fragmentado, pasando de las comunidades y las masas a refugiarse en el individuo; y de ahí ese individualismo suspicaz y exigente, semejante al grosero individualismo del hombre primitivo y del salvaje que, tanto en España, en el hogar de la raza, como bajo las tiranías más o menos mulatas de América, es hoy característico de la gente española. Tal individualismo es la última trinchera donde el espíritu de libertad se salva de caer bajo el régimen absoluto. En vez de significar disolución y muerte, representa una imponderable reserva de vida y esperanza. Algunos le tienen por signo de disolución, porque aparece en medio a la más honda y general corrupción de las costumbres; pero esta misma corrupción, cuando no es precursora de la muerte definitiva, expresa la exuberancia de los tiempos que Nietzsche apellidó tiempos de otoño, y entonces precede y acompaña a los grandes renacimientos.

Casi todo cuanto queda expuesto sobre el absolutismo podría irse paralelamente aplicando a la intransigencia religiosa. La tolerancia, al revés de lo que de ordinario se cree, parecería, según ciertos orígenes, convenir mejor al espíritu de la raza.

Fue en el siglo XIII cuando un soplo de tolerancia imprevisto purificó y serenó el occidente de Europa. Y ya tres siglos antes, al decir de Renan, los cristianos, los musulmanes y los judíos de España cantaban en la misma lengua las mismas canciones, y en la misma lengua fraternalmente disertaban sobre los problemas de la ciencia de esa edad a la sombra del sacro bosque de columnas de la mezquita cordobesa. Para mostrarse entonces en tal excelso punto, el fraterno y suave espíritu de tolerancia debía de venir del mismo fondo ibero de la nación, o, no importa cual fuera su proveniencia, había de haber echado ya en el alma de la raza muy poderosas raíces. Y en ambos casos, de ningún modo se explica por qué, después de cuajar bien sazonados frutos, desapareciera de tal suerte, que haya quien vea en su eclipse, o más bien en el predominio del espíritu contrario un carácter distintivo de la raza española.

No fueron la intolerancia y el fanatismo religiosos un achaque exclusivo de España, sino epidemia espiritual de todas las naciones de Occidente. Sólo el haberla erigido en disciplina del poder absoluto, en disciplina reglamentada y reforzada por los jueces y el aparato pintorescamente macabro de la Inquisición, marcó la intolerancia española con un sello abominable. Pero la intolerancia no fue más cruel y repugnante en España que en los pueblos abrazados a la causa de la Reforma. Su crueldad, al contrario, se reveló en estos países más rígida, áspera y seca. Puedé ya tenerse por absoluto lugar común la observación que establece una gran diferencia entre el fanatismo católico y el fanatismo protestante, hallándose en el más duro fanatismo católico un rezago de suavidad por lo menos, mientras en vano se busca en el otro inexorable fanatismo un rastro siquiera leve y fugaz de misericordia. La diferencia no proviene tanto

de la naturaleza de los dos fanatismos considerados en sí propios, cuanto de la raza de los pueblos que los profesan, apareciendo desde luego incuestionable que el primero de ellos, el católico, es patrimonio de los pueblos de raza latina.

Vencido el nublado de los últimos autos de fe, apagada la última hoguera, estudiada en su justa negrura, a favor de la crítica, la noche de horror de la Inquisición, ha venido resaltando, al correr de los tiempos, el siguiente curioso e interesantísimo fenómeno: en los pueblos latinos, particularmente en España, donde un poder centralista conserva, en la arcaica sombra de los papas, el muerto arcaísmo de la tiranía espiritual, toda intransigencia religiosa desapareció de las costumbres, en tanto que en los pueblos protestantes, en los pueblos anglosajones, que se dicen los más avanzados porque gozan de una libertad política floreciente, aun en medio de la más franca libertad política, la intolerancia religiosa persiste en las costumbres, y renueva todos los días, aunque valiéndose naturalmente de las únicas formas hoy posibles de la cruz, el suplicio de los antiguos crucificados. En estos pueblos el prestigio del talento, el hechizo de la belleza y la magia del arte no bastan a salvar del escarnio de la picota a la víctima elegida por la intolerancia de la turba. La causa del fenómeno es idéntica tal vez a la causa de la predilección que los pueblos mediterráneos tienen por el catolicismo. Quizás no sea sino la persistencia, en el alma de los pueblos latinos, de un buen poso de vieja levadura pagana. Merced a esta vieja levadura, el catolicismo los atraería con la gloria suntuosa de sus fiestas, y los encantaría a la vez con una voz y la representación de sus misterios, que reproducen la voz y la figuración de los antiguos mitos, evocando por ejemplo en el apóstrofe colérico de Juan, el Bautista, la ditirámica locura dionisiaca,

y, en la plácida efigie de Jesús, la serenidad olímpica de Apolo.

En ninguno de los pueblos adscritos a la fe de los Calvinos y Luteros, dada la seca y rígida naturaleza del fanatismo protestante, pudo nacer y florecer, como nació y floreció en la Península Ibérica, la sutil casuística de los milicianos de Jesús.

No es inútil recordar, porque hablando del fanatismo religioso español se olvida con frecuencia que entre la intolerancia religiosa y el espíritu religioso propiamente dicho, hay por lo menos tanta diferencia cuanto va del espíritu jacobino al espíritu liberal verdadero. En efecto, el espíritu religioso español anduvo casi siempre divorciado de la intolerancia, trabajando más bien contra la obra de ésta constituida en instrumento o complemento de dominio de los reyes absolutos. Durante el reinado de la intolerancia religiosa y del absolutismo político, el espíritu de libertad se guareció más de una vez en el arca del espíritu religioso. Muchas manifestaciones del espíritu religioso lo fueron también del espíritu de libertad.

Los discípulos de Ignacio de Loyola, los Sánchez, los Suárez, los Molina, y otros muchos, y españoles todos ellos, quizás no sospechaban que trabajando por la gloria de su Compañía de Jesús, fueran al mismo tiempo los más fuertes mantenedores de la libertad espiritual en medio de la España fanática y romanista. Su *distinguo*, si no fue la cifra misma de la libertad, señaló el sendero por donde se va a la libertad espiritual en derechura. *Toda la libertad del espíritu moderno*, dice Remy de Gourmont, *está en germen contenido en ese famoso distinguo que ha hecho reír a tantos imbéciles.*

Ya el solo *distinguo*, de por sí, proclamó lo relativo del conocimiento y lo vano de los conceptos absolutos. Aplicado a particulares casos de con-

ciencia, estudió la fisiología y escudriñó la psicología del pecado, labrando el singular monumento de la casuística española. Desvaneció el fantasma del viejo libre albedrío, y, antes de que la ciencia moderna la declarase, descubrió la irresponsabilidad moral del delincuente. Asumiendo la defensa del pecador, sin apartarse de la ingenua tradición evangélica, y adelantándose a la ciencia moderna que admite y sanciona la irresponsabilidad, los jesuitas conciliaron el suave amor sin límites de Jesús con la caridad también sin límites que la ciencia profesa bajo el nombre de tolerancia.

Los místicos fueron también campeones de la libertad espiritual, con igual o mejor título que los discípulos de Ignacio de Loyola.

El misticismo español no fue, como lo entienden observadores muy superficiales, una mera forma del fanatismo. Sería necesario desde luego convenir en la existencia de dos fanatismos diferentes, ya que el fanatismo oficial fue más bien perseguidor de los místicos en sus personas y obras, como hoy lo sabemos respecto de Fray Luis de León y de Fray Luis de Granada. Ni fue sólo tampoco el misticismo, como aseveran otros, y entre ellos Ganivet, una feliz transmutación de la sensualidad africana en pura esencia del espíritu. Inspirado en esta creencia, un poeta francés, ya aludido, vio arder la llama de un amor vulgar en la rosa mística del alma de Teresa de Jesús, dejándonos, por culpa de su parcial y estrecho modo de ver, una falsa y caricaturesca representación de la sutil doctora de Avila. Ciertamente que la sensualidad se halla en el germen de casi toda creación artística, y habiendo principalmente sido el misticismo español una rica primavera de arte, en la sensualidad hallaremos de seguro un algo del fragante secreto de esa primavera. Mas, ni la sensualidad, convertida por obra

del arte o de la religión en cosa espiritual, ni el espíritu religioso depurado, si no puro, son bastantes aislada ni conjuntamente a revelarnos todo el misterio de la primavera que suscitó en el alma de la raza los maravillosos jardines de la Mística.

Antes que en una feliz transmutación de la sensualidad africana, más bien que en una verdadera explosión del espíritu religioso verdadero, hemos de buscar el punto de partida, la fuerza y el alma del misticismo español, en un franco movimiento de reacción del espíritu de libertad contra el régimen absoluto. El hombre, al sentirse en una atmósfera irrespirable, perseguido, acosado y aun acorralado dentro de su fuero interno por la nefasta presión de una doble tiranía temporal y espiritual, se refugió, a fin de escapar a la doble disciplina tiránica, dentro de sí mismo; y aquí se dio a recorrer y explorar todo un mundo nuevo, a recorrer, según puede decirse en la lengua de Teresa de Jesús, las *siete moradas* de su *castillo interior*, hasta encontrar y poseer como Teresa bajo los rasgos del Amado, sobre lo más alto del castillo, sobre el ápice de la conciencia, a donde no alcanza el dominio del rey absoluto, ni el ojo sagaz del Tribunal de la Fe, el perfecto señorío de sí propio, la libertad inalienable de espíritu.

Aunque pertenecientes a diversas órdenes, los místicos obedecían a una misma tendencia, que fue una tendencia a la libertad, según ya se infiere del celo con que el formalismo religioso persiguió como culpables de herejía a los místicos más ilustres.

Basta lo expuesto para negar, o poner en duda cuanto menos, la pretendida predisposición ingénita de la raza al absolutismo y a la intransigencia religiosa. Y con esta sola duda se desvanecen dos de los principales rasgos del clisé histórico de Taine, y al mismo tiempo se deshace la bien trabada

y en apariencia muy sólida arquitectura que Taine sobre esos dos rasgos levantó, movido de su método de crítica.

El español no aparece tan fanático y limitado, ni tampoco aparece *limitada*, aunque brillante, su literatura. Sin tener en cuenta sino la obra de los casuistas y de los místicos, apenas dos matices o modalidades diferentes de la mentalidad española, si a esta literatura se la puede tildar de fanática a un examen ligero y en razón de las apariencias, de ningún modo se la puede reconvenir por limitada. Semejante epíteto no cuadra a la obra de los casuistas, maravilla de adivinación, porque en su análisis del pecador y del pecado se adelantó a las conclusiones más atrevidas de la ciencia moderna. Y si no cuadra a los casuistas, desde el punto de vista de la ciencia, menos cuadra a la obra de los místicos en las regiones del arte.

El misticismo, además de ser la más pura expresión individualista del espíritu de libertad, siendo a la vez una reafirmación o renovación del espíritu religioso, fue sobre todo un rico florecimiento de arte y de belleza.

Más relaciones que puede guardar con la casuística la ciencia moderna, hay tal vez entre el misticismo español y el arte contemporáneo. El misticismo español y el movimiento de arte moderno, que bajo el nombre de modernismo afectan muchos desdeñar, provienen de una misma causa recóndita, si acaso el último no viene casi directamente del primero, porque nutre su raigambre con la vieja savia mística.

Si bien es innegable, se ha exagerado mucho la influencia directa que literaturas extrañas, la francesa en particular, han ejercido y ejercen sobre el modernismo español: en cambio, no se ha puesto lo bastante de relieve, ni siquiera se ha señalado jamás, la influencia más considerable, aunque in-

directa, que en América y España han ejercido aquellas literaturas, haciéndonos de modo indirecto remontar a las fuentes más castizas del arte literario español, hasta llevarnos adonde se oye, con la música del verso gongorino, la prosa mística de los siglos XVI y XVII. Así, en este caso, una influencia exótica ha sido saludable más bien, porque en vez de bastardear con elementos y espíritu extraños nuestra cultura, la ha depurado en la serena y honda corriente de la tradición castiza.

Pero dejando a un lado el estudio del modo como se ha ejercido esta influencia, y reservando, a quien haga el examen crítico detenido y profundo que el misticismo español merece y reclama, la tarea de poner de manifiesto, con la médula espiritual del misticismo, las múltiples relaciones que lo unen, a través de los tiempos, el arte libre de hoy, para desechar el epíteto de limitada por impropio de la literatura mística, no es necesario sino observar que el misticismo fue, desde el punto de vista del arte, el más radical movimiento revolucionario de la lengua y de la forma.

Se acostumbra, con excesiva complacencia, decir que la lengua castellana se formó en los campamentos y cuarteles; y que, siendo lengua de militares, en medio de los hábitos militares creció uniforme, sin matices ni delicadezas, grave, solemne y rígida. Lengua de conquistadores, prosperó por la conquista, y llegó a ser como la conquista, fuerte y ruda. ¿La tizona del Cid no segó flores para ella de los cármenes moros? ¿No vinieron a ella como trofeos, en la punta de las picas, las bárbaras voces flamencas? ¿No le enriquecieron los tercios de Italia con deliciosos italianismos? ¿No le trajeron los conquistadores la sangre y el perfume de la América india en la medialuna de sus partesanas? Formada en los combates, al choque de mortíferos hie-

ros, no es extraño que fuera inflexible y pesada, siendo a la vez noble como una armadura.

Sin embargo, al recordar todo esto, sería de justicia añadir que a la burda coraza de hierro se sobrepuso una fina coraza luminosa. Los místicos, persiguiendo tal vez una luz extraterrena, encontraron la luz del estilo, que dispensa eterna juventud a las obras maestras del arte. A la desapacible música del hierro sucedieron más deleitosas músicas. En las mismas rudas corazas florecieron imprevistas florestas de oro. La lengua, si antes fue pesada y uniforme, dejó de serlo, para hacerse leve y dúctil, maleable, iridiscente de matices. Fue sonrisa, fue luz, fue sarta de gemas. Bajo la pluma de Fray Luis de León, el perfecto lapidario de los *Nombres de Cristo*, se tornó en sustancia incorruptible y perfecta, limpísima y dura, como la de un diamante. Seca y severa en la pluma de la santa de Avila, es muchas veces, en esta misma austera pluma, una agua ingenua que salta a empaparse de sonrisa y de sol en el cavo de las rocas. Y unas veces cuajando en la perfección diamantina, otras veces corriendo con la fácil fluidez y la ingenuidad transparente del agua, se desborda siempre del alma de Luis de Granada con incomparable ternura, en un solo río de leche fragante y sabrosa, cuando no en varios y dulces arroyos de vinos donceles.

Taine, es verdad, no emprende un examen de estas y otras literaturas, que le habrían llevado a encontrarse más de una vez en contradicción consigo mismo. Al hablar de una literatura brillante y limitada, como la sola expresión poética posible de un pueblo cuyo genio sería también limitado y brillante, para nada se le acuerdan los místicos y los casuistas, apenas piensa en los grandes picarescos y casi exclusivamente se refiere a la literatura dramática española. Pero tales epítetos, porque se dirijan más

particularmente a la dramática, no dejan de ser injustos. En verdad, es brillante y limitada la dramática española: sólo falta decidir si lo es por española o por dramática. Si se exceptúa la tragedia de Shakespeare y la gran tragedia antigua de Esquilo y Sófocles, puede asegurarse que el ser limitada no es un carácter propio de la literatura dramática de ningún pueblo, porque es rasgo común a la de todos los países. La brillantez puede recibirla o no del genio de la raza, pero su limitación es fatalidad ineludible de este género de literatura. Creado en los períodos de la vida intensa y próspera de los pueblos, el teatro nace por su origen mismo limitado, reducido a magnificar y ennoblecer las pasiones predominantes en una multitud, o a ocupar y embellecer el hastío más o menos opulento de una corte. Así, la limitación observada por Taine en la dramática, en vez de ser achaque del alma española, es vicio inherente a ese género de literatura. Quedaría por averiguar el grado de la limitación, que es por fuerza relativa, y cambia de importancia al pasar de un pueblo a otro, según sea de extenso o profundo el genio de cada pueblo.

Indudable y manifiesta en el teatro español, si se le compara con el de los trágicos griegos y el de Shakespeare, toda limitación desaparece, o más bien aparece invertida, cuando se pretende oponer a la escena española del siglo de oro cualquiera otra escena contemporánea suya. El teatro español no es el que se ve limitado cerca de la farsa italiana y de la tragedia francesa. La vida en éstas resulta endeble y convencional, comparada con la vida de ritmo impetuoso que llena el teatro español de Lope y de Tirso.

No puede tratarse de limitación en cuanto a latitud, abundancia, movimiento y vida, porque eso sería como negar el océano. ¿Qué sino un océano es la comedia de Lope? Indudablemente, la incon-

tinencia y la vastedad mismas de su producción, le impidieron a Lope ser acabado y cumplido en el arte. Su producción, como un mar que fue, abarcó fealdades y hermosuras. Extensa y varia, fue como el mar que encierra viles desechos de naufragios e incalculables tesoros; que en una parte se deja romper con áridas rocas desnudas, para más adelante enjoiarse con armoniosos collares de islas; que ya se deja caer como un pordiosero en yacija de impureza y de barro, ya se tiende a soñar el más divino ensueño azul sobre un lecho de perlas. Aun proponiéndose agotarlas, con dificultad se agotarían las perlas de la imaginación oceánica de Lope, así como nada es más fácil que satisfacer el ansia de fama de un ejército de poetas con las puras migajas líricas de este solo español desenfadado. El verso en que están escritas algunas de sus comedias, embalsama y embalsamará largo tiempo todavía el teatro, porque es flor de inmarcesible perfume.

Tampoco puede hablarse de limitación, en cuanto a profundidad, por lo menos en un sentido absoluto, si no es comparando el teatro español con el de Shakespeare o el de los grandes trágicos antiguos. Profundidad, la hay en el drama religioso, como también en el magno alcázar del teatro calderoniano, por cuyos altos pórticos y doradas lejanías vagan fantasmas que evocan, merced a gestos de fraternal semejanza, algunas de las más nobles figuras del gran pueblo ideal creado por Shakespeare.

Menos puede hablarse de limitación en cuanto a influencia y resonancia, porque tales fueron la influencia y la resonancia de la dramática española, que por ellas triunfalmente se prolongó, con el genio de la estirpe, en las demás literaturas. Aunque sea un inveterado hábito francés, desde el pedante de Boileau hasta los insignificantes *gens de lettres* de hoy día, denigrar del teatro español sin atenerse

a compás ni medida, no es menos indiscutible que el teatro español del siglo de oro contribuyó a crear el teatro francés casi de por igual con el ingenio de los Molière y Corneille, según el mismo gran Corneille en más de un pasaje suyo hidalgamente lo declara. Los franceses crearon su teatro, ya copiando humildemente, ya imitando, pero siempre saqueando con largueza la dramática española. Muchas veces, en las manos hábiles del otro lado de los Pirineos, el oro de España brilló más luminoso y pulido. Y no es milagro que el oro, al ser de nuevo trabajado, se depure. Por esto, no conviene tampoco el reproche de limitado al teatro español, aun sólo teniéndose en cuenta la perfección artística. Por fuerza, la obra dramática hubo de asumir, al otro lado de los Pirineos, mayor lustre y limpidez: los Molière y los Corneille encontraron el campo cultivado, y no hicieron sino tender las manos codiciosas a la cosecha de los Lope, los Calderón y los Tirso, en tanto que estos últimos necesitaron desbrozar el campo, trabajarlo y sembrarlo, esto es, necesitaron crear, porque al ponerse a la obra no tenían, como aquéllos, tan inmediatos y magníficos precursores, ni contaban, fuera del universal patrimonio de la tradición greco-romana, sino con los vagos gérmenes ocultos en las églogas de un Juan de la Encina y en los pasos, coloquios y entremeses de un Lope de Rueda. Los franceses, como es lo humano, después de haber hecho su buena provisión de oro, se olvidaron de la mina. Y como sucede con algunas otras grandezas de España, ha sucedido con su teatro y sus fundadores ilustres. En pos del olvido de los franceses, vino la *non curanza*, la desidia y el olvido de los mismos españoles. ¡Cuántos, que lo son por la lengua y por la raza, no se desconcertarían, al anunciárseles, mientras aplauden juguetes cómicos de Molière, que sólo están celebrando glorias, y no las más pre-

claras, de su propio abolengo artístico! Más de un olvidado entremés de autor español voló, apenas retocado por la pluma de Molière, a coronar como insigne suceso una fiesta de Versalles.

En suma, hurgando bien, es posible encontrar que la limitación, más que en la misma dramática española, está en el conocimiento que de esta dramática se tiene. Tal vez no está sino en la crítica. De igual manera que para la pintura y el misticismo españoles todavía está por venir la crítica sabia y serena que en la historia del arte asigne al teatro clásico español su puesto inconfundible y justo. A pesar de algunos nobles empeños y de muchos alardes vanos de erudición, el teatro clásico sigue siendo casi desconocido. El entusiasmo tudesco por Calderón, cuando no es divertimento y asunto de arqueología, se parece mucho a ese falso entusiasmo que los franceses nombran *engouement*. A Lope se le ignora en absoluto. Alemán, si bien judío, Nordau en su célebre *Entartung* demuestra no conocerle. A vueltas de ir con dureza contra Hauptmann, el más intenso poeta dramático de la Alemania de hoy, entre otras causas por haber descubierto en *Einsame Menschen* y en otras obras del gran dramaturgo, la inevitable influencia de Ibsen, Nordau, quizás para no ser menos oportuno en la alabanza que en el reproche, reivindica para Hauptmann, como autor de *Die Weber*, drama escrito en sabroso y pintoresco dialecto silesiano, la gloria de una innovación dramática feliz, consagrándolo creador de un nuevo género de drama, en que ya no es un individuo, sino la multitud, quien hace de héroe o protagonista. Por desgracia para el tardío elogio de Nordau, el glorioso esfuerzo cuyo honor atribuye enteramente a Hauptmann, era un viejo conocido de la lengua española, por hacer ya más de tres siglos que un cierto Lope de Vega Carpio lo había realizado, sin saberlo, en su *Fuente Ovejuna*.

Un buen estudio crítico del teatro del siglo de oro salvaría a muchos autores de cometer tamañas ligerezas, llevándolos al mismo tiempo a rehacer el concepto en que tienen ese teatro con descubrimientos imprevistos, como el descubrimiento de que, aun sin Lope ni Calderón, siempre se puede sostener y alzar dignamente el cetro de la escena española ante el mundo, porque para eso ahí están las manos de Gabriel Téllez. En efecto, muchos ignoran que el teatro de cualquiera gran nación de la tierra puede holgada y seguramente asentarse en los hombros de Tirso.

Si a pesar de la forzosa limitación del género literario, en el teatro español no la hay sino relativa, menos puede hablarse de limitación a propósito de la gran literatura picaresca. Y ésta aparece limitada en la superficie a quien la considera simplemente como literatura de costumbres, toda limitación, aun la indiscutible que para ella resulta de compararla con muy perfectas formas de arte, se desvanece para quien la observa de cerca y en lo hondo, y ve cómo ella nace y procede acorde con la más fuerte y demoledora de las críticas. Además de la clara y brillante literatura de costumbres copiada con rigurosidad escrupulosa por Lesage, hay en ella una implacable crítica de las costumbres. El cuento y la novela picarescos instilan un filtro nuevo de belleza y de vida en la literatura española. Después de la ingenuidad candorosa de un Gonzalo de Berceo, después de la sonrisa fresca y sana, apenas irónica, más bien libertina del Arcipreste de Hita, empieza con Hurtado de Mendoza la ironía formidable de los picarescos.

El espíritu de libertad, latente en el genio español, reacciona contra la doble tiranía temporal y espiritual importada de afuera, y en vez de hacerlo como en el místico, buscando en sí propio un re-

fugio, en el picaresco lo hace rebelándose, y tratando con suave y risueña astucia de corroer sus disciplinas. Como una consecuencia contraproducente y fatal de toda opresión del pensamiento, el pensamiento español, en su lucha con el despotismo, se ha hecho bastante agudo y hábil para encontrar la manera de sustraerse y aun de contestar a las violencias de las férulas despóticas, desafiando casi con toda impunidad los irritables ojos de Argos del Tribunal de la Fe y la suspicacia avizora del gobierno absoluto.

La ironía empieza a correr desde entonces por el ancho cauce de la prosa castellana, contrahaciendo la canción y la mansedumbre cristalinas del agua pobre de espíritu, resignada e inocente. Bajo el seguro de tan humildes e inofensivos exteriores, el filtro amargo y corrosivo, el ácido poderoso y vengador de la ironía se insinúan en todas partes. De la misma prosa trivial, en apariencia demasiado lisonjera, con que los *grandes de España* de las letras dedican sus libros a los otros grandes de España, salta a veces, a dar con certeza en el blanco, la viva y sutil salpicadura de esa agua de purificación y de justicia.

En esa agua, a pesar de su acre virtud, germinaron y nacieron grandes flores de belleza, hasta que, después de muchas flores de existencia fugitiva, se preparó y estalló el milagro de los pétalos de aquella egregia flor de humorismo incomparable, que embalsama con perfume de eternidad las páginas del Quijote.

Henos aquí llegados a la fuente del eterno milagro, a la obra maestra adonde nos llevan todos los caminos de la literatura española, como todos los caminos de la naturaleza nos conducen al manantial de la perpetua maravilla.

Ante la maravilla de esta obra maestra, la palabra limitación pierde todo significado, y a no ser el previsivo puntual de aquellos *éclos par rencontre* hallado tan en su punto, la obra maestra del genio español, que es al mismo tiempo una obra maestra de sano y perfecto equilibrio, echaría abajo de un golpe, en cuanto se refiere a España, además de la superficial teoría de la sensación *âpre et poignante*, el magno edificio laborioso de la crítica de Taine.

Para Cervantes como para Velázquez, lo que es tanto como decir para los dos más puros genios españoles, no vale esa teoría de la sensación áspera y extrema, según la cual se debiera, a riesgo de romper con el genuino abolengo español, quedar en la grosería rabelaisiana, o por debajo de ella, cuando no subir a desvanecerse en un exaltado, interminable y hueco ensueño ultramístico. Lo mismo en la prosa del uno que en los lienzos del otro, la vida no aparece incompleta y martirizada como débil doncella mutila, sino cabal, señera y triunfadora como reina soberana. Lo que el uno pinta con la pluma y el otro escribe con su pincel, no es una parte, sino la Vida misma, toda la vida, con su más impuro barro de realidad y su más diáfano oro ideal, bien acordados y fundidos en la síntesis perfecta. Si en su *Ingenioso Hidalgo* Cervantes resume toda la vida, cambiando en espíritu la carne, y haciendo que la más alta idealidad posible se allane a tomar cuerpo y figura, hasta quedarse a vivir entre nosotros con rasgos familiares y eternos, Velázquez merece, como ninguno de los grandes pintores, llamarse el pintor de la vida.

Entre sus mismos iguales, que no los tiene fuera de los máximos artistas del Renacimiento italiano, Velázquez, por su aptitud a sorprender y a fijar la centella de la vida, no cuenta con un solo rival ver-

dadero. Mientras Leonardo idealiza con su luz mágica la forma, y Miguel Angel ha menester de cuerpos de sobrehombres o de semidioses para que sean continente apropiado al ímpetu de su genio, Velázquez halla el modo de encerrar toda la idealidad y fuerza posibles dentro de los molestos límites de lo humano. El no pinta, como los pintores de la decadencia, lo accesorio y externo de la vida, sino la vida misma, entera, proporcionada y armoniosa.

A pesar de Nordau, quien para contradecir a los prerrafaelistas y a su crítico Ruskin, acepta como dogma, y sólo por ser vieja de más de tres siglos, la opinión que consagra a Rafael como la cúspide inaccesible del arte, Rafael mismo inició la decadencia de la pintura. En su breve y gloriosa vida, Rafael tuvo tiempo y ocasión para ser la aurora, el mediodía y el crepúsculo de su arte. Fue primero la infancia, después la plenitud, y por fin la decadencia. La infancia, entendida sólo desde un punto de vista personal, corresponde al discípulo del Perugino; la plenitud al pintor de la *Transfiguración*, de la *Madona del Gran Duque*, de la *Madona de San Sixto* y de otras obras maestras; en tanto que la decadencia torna mal seguros los pasos del maestro de Julio Romano, y es ya patente bajo el divino pincel en alguna de las *Stanze*, como la del *Incendio del Borgo*. Al desembarazado y ágil movimiento de la vida suceden las inmutables actitudes académicas; a la plástica orquesta del cuerpo humano se sustituyen triviales anatomías; y haciendo las veces de creación espontánea y fresca, hallamos la habilidad, la técnica sabia, o el *savoir faire*, que es el signo patognomónico de la decadencia en la pintura, y en todas las artes. En esta manera de Rafael y en Julio Romano, el arte empieza a divorciarse de la naturaleza y de la vida. Los Guidos, los Dolcis, los pintores de la plena decadencia representan sólo carnaciones y pieles más o menos rea-

les, y se complacen en ensayar coloridos más o menos dulces, tiernos y luminosos.

Velázquez, no. Con su colorido de insuperable sobriedad, el autor de los *Borrachos*, de la *Capitulación de Breda*, el retratista singular de las *Meninas*, de *Felipe IV* y de *Inocencio X*, no pinta sólo pieles y carnaciones: pinta seres cabales que intensamente viven. Entre los grandes artistas, nadie ha penetrado con más clara visión que él, ni expuesto con tan justo y ponderado realismo, la íntima armonía de pasta grosera y de esencia ideal que es la vida misma del hombre. Cada pincelada suya fija para la eternidad, y juntamente, el cuerpo y el espíritu, la forma y la expresión, de guisa que la piel color de avellana o de aceituna de sus personajes, en vez de aparecer como en el aire, o como disimulando el vacío, va con relieve sabio comentando al personaje interior, mientras destaca la interna y maravillosa arquitectura de músculos y huesos.

Así, al contrario de lo que pudiera preverse, por los caracteres que Taine atribuye a la raza, Velázquez, el indiscutible representante de ella en la pintura, sigue y realiza en el arte aquel equilibrio sereno que significa el triunfo de la vida fuerte y armoniosa. Y de estudiar el arte español, ateniéndose a los caracteres de raza apuntados por Taine, sería forzoso eludir el nombre de Velázquez, tal como Taine parece adrede eludirlo, o demostrar que Velázquez no es el verdadero y nato representativo de su raza en la pintura. La demostración, caso de hacerse, habría de explicarnos por qué las figuras que el pincel de Velázquez anima con vida fiera y noble son menos de la raza que la sangre y el pus de Zurbarán, o la suave luz y gracia angélica de Murillo, o la tétrica sombra llena de vestigios pavorosos de Ribera. Alguno, aludiendo a la influencia de los maestros flamencos, pero sin descubrirnos hasta dónde esa influencia invadió y

fecundó el genio español de Velázquez, afirmará que éste fue más de Flandes que de España, y a la postre, sobre todo si es partidario del socorrido procedimiento crítico de nuestro gran don Perfecto, llegará, después de hallar, en el arte excelso del español, reminiscencias más o menos vagas del noble estilo de Van-Dyck, a la conclusión de no ser Velázquez más que un dichoso imitador del flamenco, lo cual sería tan razonable como decir que el águila no logra señorear la más alta cima de la tierra, ni encararse al sol, sino después de haber imitado al incipiente aguilucho. Otros objetarán que no se concibe cómo, siendo Velázquez el genio representativo de su raza en la pintura, el arte español se haya más bien alejado de la pintura velazqueña. A eso podría responderse que nada hay tan español como el régimen político autonómico y federal, y que, sin embargo, España se apartó de él, por obra de Carlos V, y desde entonces anda padeciendo, sin acabarlo de pasar todavía, el tifus largo y peligroso del régimen absoluto. Además, la objeción hecha a propósito de Velázquez, recaería sobre todo el arte literario español, arrastrándonos a negarles condición española a Cervantes y a Quevedo, al vigoroso realismo todo color de los picarescos y a la sabia prosa de los místicos, porque el arte español se alejó también de ellos, para entretenerse, antes y después de un buen paréntesis lleno de accesos de romanticismo, ya indígena, ya exótico, en cultivar con rigidez académica la incolora y eterna ñoñería pseudoclásica.

No hay pueblo que no se haya alejado alguna vez de los que representan su tradición, porque toda tradición, aun la más arraigada sufre eclipses. Pero, luego, la tradición, que está al parecer definitivamente rota, se alza de pronto a su prístino relieve y con solidez inesperada se reanuda. El pueblo se acerca de nuevo a los que pareció olvidar

para siempre, y este acercamiento, contra las previsiones del nacionalismo artístico y literario, que es la menos racional forma de nacionalismo, se hace en gran parte bajo la influencia de las culturas exóticas. Altos representantes de la tradición literaria y artística española regresaron, a través de extrañas culturas, a su tierra de origen, después de largo tiempo de errar por los caminos extranjeros. Por esos caminos volvió Gracián; volvió Góngora; volvieron los místicos. Y a su hora, Velázquez volvió también por esos mismos caminos, después de maravillosamente asombrarlos con su aristocracia de silueta de la grande y vieja época española. Cuando en España el arte parecía, respecto de Velázquez y de su obra, estar más lejos que nunca, Velázquez y su obra se hallaban presentes en la inspiración de los pintores modernos llamados impresionistas, porque el germen del impresionismo vivía ya en el modo como trataba el paisaje la poderosa pincelada velazqueña. Mientras algún artista español se afrancesaba, más de un pintor francés buscaba en Velázquez al maestro, como aquel Carrière, uno de los pintores contemporáneos más originales y más dignos de gloria, de quien puede decirse que fue en nuestros tiempos un hijo directo a Velázquez, por su manera fuerte y sintética de expresar la mayor emoción en la sobriedad suma del colorido.

Ya por la precedente, aunque rápida y superficial excursión a través del alma española, se ve cuán difícil, de no ser imposible, es fijar los caracteres de la raza. A los tenidos por Taine como los principales de la raza española, pueden oponerse como legítimos precisamente los caracteres contrapuestos. Además, queda observado cómo en el seno de la misma raza cambian los caracteres, ya porque se exageren, ya porque se atenúen, ya porque asuman nuevos matices, o porque de un todo se in-

viertan, con sólo pasar de provincia a provincia, de ésta a la otra comarca, siguiendo las diferencias del medio físico y las más recónditas del sustrato étnico, al punto de ser posible hallar, cuando se estudia la psicología de un pueblo o de una raza, fundamento para sostener las más contrarias opiniones. De tal suerte que los caracteres de raza pierden toda validez, o la conservan muy relativa, considerados como elementos de crítica en arte y literatura.

Pero, aceptando como hacedero, y aun como ya hecho, el trabajo de sorprender y definir de una vez por todas los caracteres de la raza, no se obtendría sino averiguar lo que tiene el artista en común con los hombres de su pueblo, mientras que el objeto verdadero de la crítica es más bien discernir, poniéndolo de relieve, cuanto hay de excepcional en el artista y en su obra. Los caracteres de raza tendrían valor crítico seguro, si el carácter de un artista y de su arte fuera siempre la exageración natural de un carácter propio del grupo humano a que el artista pertenece; pero esto, que sucede con todo un orden inferior de artistas y obras de arte, no alcanza a la obra maestra ni al artista genial más allá de ciertos y bien marcados límites. Muchas veces el artista genial no lo es porque tenga cualidades y defectos en armonía con los tradicionales de su raza, antes lo es a pesar de ellos, cuando no más bien a causa de poseer cualidades y defectos que entre los de su casta y familia desentonan. En este caso, fácil de ilustrar con citas ilustres, el genio y la obra del artista genial, en vez de nacer tranquilos e impecables como la misma Armonía, son hijos dolorosos de la tortura y el conflicto perennes.

La raza, el medio y el momento histórico, los tres númenes de la crítica científica, vienen uno tras otro, si no todos juntos en el caso del genio a fra-

casar en el individuo, porque no aciertan ni acertarán jamás a develarnos el secreto de algunas irreducibles diferencias individuales. Cuando una raza tranquilamente heroica, de hombres linfáticos y pausados que viven vida de interior sana y serena, y un paisaje de paz, constelado de molinos, abierto sobre tierras grasas donde pastan lentamente meladas vacas de ubres rosas, bastan a esclarecernos las raíces de la inspiración de los Teniers, y de casi todos los pintores holandeses, no hay en el medio, en el momento ni en la raza, nada que nos dé la clave del conflicto de la que el mismo Taine llama la tragedia de la luz en los cuadros de Rembrandt. ¿Quién diría, al ver escritos uno tras otro sus nombres, como párrafos atrás lo han sido, y si se piensa al mismo tiempo y sucesivamente en sus lienzos, quién diría, aparte los rasgos de semejanza forzosa de quienes emplearon modelos de un mismo linaje, que a la misma raza pertenecen Velázquez, Ribera, Zurbarán, Murillo y Goya? ¿Quién diría que son de la misma raza y la misma tierra flamencas el suave Memling y el impetuoso Rubens? Aunque venecianos y coloristas, ¿cuánta diferencia no va del ingenuo primer Bellini al Giorgione, y de éstos a Bonifazio, y de todos al Tintoretto? Siendo una misma la raza, los mismos el momento y el medio, la pintura, al pasar bajo los pinceles de Leonardo, Buonarroti y Rafael, se parte en tres diversas y magníficas pinturas. Nadie piensa en la raza y el medio alemanes ante la *Melancolía* de Alberto Dürer, y no hay tampoco nadie que no presienta y descubra en los frescos del francés Puvis de Chavannes, guardada como en cáliz de azucena, la más pura esencia del arte de la Italia *quattrocentista*.

En la misma obra de ciertos grandes artistas que son reflejo fiel de su medio, su época y su raza, hay un alma que no es de la raza ni del me-

dio, alma que parece propia del artista y salva de toda vulgar limitación y contingencia la belleza de la obra. Así, en los cuadros de Rubens, cuya abundancia de personajes exuberantes de carne es leal comentario a la abundancia de vida y a la sensualidad corriente de las kermesses copiosas, hay algo que no estaba en el tumulto de la kermesse ni en el corazón de la raza, algo que del propio corazón de Rubens desborda como luz y calor sobre las obesidades triunfales de sus diosas y ninfas, purificándolas, transfigurándolas, idealizándolas, hasta hacer, del en apariencia informe derroche de carne, un solo vasto, suavísimo y fúlgido incendio.

Esa alma, ese calor, y esa luz, no son otra cosa que el alma, el calor y la luz del estilo. El estilo es el misterio inicial, o el misterio de la Epifanía en ese proceso que remata y se cumple en el milagro de la Obra. Es la mirra, es el incienso, es el oro con que los Reyes Magos de la belleza dan fianzas de inmortalidad a la obra de arte. Y siendo el estilo suprema flor que resume en su fragancia toda la recóndita fuerza de la individualidad, se pensará que la crítica científica podría tener complemento satisfactorio en una concienzuda crítica biográfica a la manera de Sainte-Beuve. Pero esta crítica, suficiente para muchos artistas y obras, tampoco lo es para la obra maestra y los artistas geniales. Aquel conflicto que surge a veces entre el carácter del artista y algún carácter de raza, tiene su eco o su reproducción en el que estalla con frecuencia entre el genio del artista y su vida, nuevo conflicto del que sale rezumando lágrimas la obra. Cuanto más alto es el genio, más hondo se abre a menudo el desacuerdo entre su obra y su vida. No siempre se crea con alegría, como quiere el italiano voluptuoso, ni son por eso los frutos que sazonó el dolor menos dulces que los frutos que al sol de oro jubilante de la alegría se engendraron. Muchas

veces quien creó con alegría, cuajó una lágrima en su obra, y al contrario, quien creó con dolor, conturbado por las ansias y las contorsiones del dolor, vio un día su obra encenderse en la serena sonrisa del triunfo. La pureza del cordero pascual no presagia el bárbaro y agónico ahogo de sangre del sacrificio; ni los cándidos lirios melódicos de la vida fragante y pastoral de Jesús auguran la sangrienta sinfonía del Crucificado.

Ninguna biografía, aun la más documentada y completa, ninguna biografía de ningún artista genial nos presta la luz indispensable para ver en el íntimo secreto de la obra. La historia de aquel griego que, al decir de Cicerón, fue por sus propios hijos acusado en su vejez de no cuidar bien de la hacienda, precisamente cuando estaba administrando una hacienda mejor, la hacienda que no concluye, el oro de la obra maestra, único oro que no empaña ni se empaña, la historia de ese griego, aunque él se llame Sófocles, resulta ruido vano, insensato, sin la más vaga coherencia con la tempestad incontrastable en que todo el dolor del mundo sale rugiendo por la lengua clamorosa de *Edipo*. Ante la realidad soberana del *Rey Lear* pierde todo sentido cuanto sabemos con carácter de seguro, y cuanto de seguro ignoramos de la historia de William, el hijo del carnicero. La vasta ciencia y las andanzas de Leonardo parecen extraño argumento, así a la celeste expresión de *Jesús* como a la arcana sonrisa de la *Gioconda*. Toda la vida heroica y aventurera de aquel soldado y caballero español que, después de asistir a la más alta ocasión que vieron los siglos pasados y presentes y no esperan ver los venideros, padeció larga cautividad en Argel y, a través de sucesos y empleos a cual más humilde, fue luego peregrinando hasta dar con sus huesos en la estrechez de una cárcel, toda la vida heroica y aventurera de este insigne caballero y soldado es-

pañol es apenas modesto y pálido fondo a la figura del divino caballero de la Mancha.

Este curioso fenómeno de un tan extraordinario desacuerdo se explica porque, en tanto que, para los artistas menores, en la obra y el estilo se conserva incólume la individualidad, con los artistas geniales no sucede lo mismo, al hacerse, como se hace, una verdadera y luminosa transustanciación del estilo en la obra maestra.

Aquí, en el misterio de la transustanciación del estilo, donde debería empezar la crítica verdadera, cesa toda crítica, científica o biográfica, de suerte que ambas críticas, la científica y la biográfica, si bien muy pintorescas y útiles, quedan, respecto de la que debería ser la crítica verdadera, como algo exterior y accesorio, tal como en la música el acompañamiento sumiso respecto del *leitmotiv* o motivo central, o como en la antigua tragedia la sumisa voz unánime del coro respecto de la voz capital del protagonista.

La transustanciación del estilo en la obra consiste en que el estilo pierde toda mácula individual, para hacerse impersonal, o más bien sigue siendo individual, pero cambiando de individuo, porque al individuo real del pintor, del escultor o del poeta, se sustituye un nuevo individuo ideal que vive en la obra, y aun llega a vivir fuera de la obra, con más fuerza de realidad que la misma persona real del artista.

La sustitución maravillosa de ese nuevo individuo ideal de la obra al individuo real del artista, y ante la cual se esfuman, como vulgares contingencias, el momento, el medio, la raza y la persona misma del creador, patente en las obras maestras de la poesía, no es menos patente, aunque no hiera y subyugue el espíritu con igual presteza de rayo, en las obras maestras de la escultura y la pintura, como el *Moisés* y la *Gioconda*.

En cuanto sale de manos de su creador, la obra maestra se emancipa. Gracias al individuo ideal que en ella se despierta, cobra alma, virtud, movimiento, fisonomía, y empieza a vivir con vida propia. Apenas creada, muestra una tal fuerza de vida, que parece no haber sido creada jamás, o que lo estuvo por siempre y vino de toda eternidad hacia nosotros, yaciendo *preformada* en el sueño de la naturaleza, como, antes del poeta suscitarlo, está preformado el verso perfecto, según la lírica laude sutilísima de D'Annunzio. La obra maestra es el tipo, es la idea de Platón, es la misteriosa larva de vida y belleza que espera de toda eternidad, en el silencio y la noche, el conjuro que la haga comparecer con rasgos inconfundibles a nuestros míopes ojos mortales.

A la luz de la visión platónica de la obra, el artista genial semeja ser entre la naturaleza y la obra, y cuanto más genial tanto mejor lo semeja, un simple intermediario. Alma sencilla; límpido espejo que copia con toda limpidez el cielo, el mar y la montaña; corazón cándido que late al unísono con el ritmo del alma de las cosas, la naturaleza lo escoge, cuando lo siente con ella en íntima comunión, en uno de esos momentos profundos del genio que compendian la eternidad, para decir por él, como por cauce de oro ingenuo y puro, alguna palabra eterna. Solamente así se explica por qué aparece después la obra superando al obrero, la creación aventajando a su creador, el prestigio de la obra maestra del arte creciendo hasta apagar y usurpar la misma inmensa gloria del artista. Solamente así se entiende por qué alcanzamos a ver mejor, como si hubieran sido y fuesen en verdad más vivos y verdaderos, a *Edipo*, a *Lear* y al *Quijote*, que a Sófocles, a Shakespeare y a Cervantes.

Conociéramos el nombre y la historia del escultor de la *Venus de Milo*, y su vida ilustrada no

significaría mucho más que su presente anónimo en la real presencia augusta de la *Venus Victriz*, y de ella sola, triunfante de su mismo creador sobre las cumbres del arte heleno. El nombre del estatuario nada significaría, así se llamara Fidias, Praxiteles o Apolodoro, ante la significación gloriosa de este hecho de un mármol que, sin embargo, de no representar de seguro sino a una simple mujer, con sólo resurgir de la tierra en donde largo tiempo estuvo sepultado, reclama y asume incontinenti atributos divinos. Ya no es la mujer, la simple mortal, patricia o plebeya, sino una diosa; ya no es ni siquiera la estatua de éste o aquel escultor que sólo podemos admirar con nuestros ojos corpóreos en el centro de una exigua saleta del Louvre: es la propia imagen de la Belleza que está en el centro de la mente universal, donde la podemos ver a cada instante con los ojos del espíritu: es el símbolo acabado y sereno de la Belleza, que un destino clarividente perfeccionó, al extraviar los brazos de mármol de la estatua, para que sin los brazos, propicios y aun necesarios a la completa evocación voluptuosa, ni las más toscas y vulgares inteligencias pudieran asociar a la blanca imagen castísima un solo pensamiento espurio.

La milagrosa transfiguración de esa obra maestra de autor desconocido, copia con toda exactitud el proceso ideal de las obras maestras del arte cuyos autores conocemos. Aunque la civilización actual desapareciera, bajo la irrupción de nuevas hordas bárbaras, negras o amarillas, y con ella naufragase en el silencio el nombre de Miguel Ángel, si más tarde se alzara de nuevo de entre las ruinas de la Ciudad Eterna la cabeza del *Moisés*, y en lengua bárbara fuese el *Moisés* bautizado con otro nombre, este mármol soberano sería siempre el *Moisés*, el indiscutible domador de multitudes, aquel a cuya frente parece que deban dóciles venir

los rayos del cielo a posarse como suaves palomas, y a quien sólo osamos aproximarnos los mortales con un secreto sobresalto, como si, turbado por nosotros en su meditación, pudiera alzar la testa y echar abajo y sobre nosotros la humilde basilica de Roma que es, a tanta grandeza y majestad, insignificante señorío.

La vitalidad pasmosa de la obra maestra, ya fácil de comprobarse en la escultura y la pintura, se impone a todos los hombres en las creaciones de la poesía con evidencia irrecusable. Cuando Sófocles mismo se halla lejos, infinitamente lejos de nosotros, y hay muchos hombres que no saben nada de él, pocos habrá que alguna vez no hayan escuchado de cerca las imprecaciones de *Edipo*, o refrescado la aridez de una vida sin gracia ni belleza en la blanca aparición de *Antígona*, la suave, a cuyos pasos florece en primavera de amor y suavidad la ingrata zarza de las rutas. *Hamlet* y *Fausto* viven más íntimamente con nosotros que Shakespeare y Goethe.

Y si las obras maestras con su vida invencible desbordan la vida misma de los artistas que las crearon, se comprende que reduzcan a vana apariencia la vida del resto de los hombres. La criatura ideal del artista adquiere más fuerza de realidad que los entes reales más robustos. Ante los *Profetas* y las *Sibilas* de Miguel Angel son frágiles marionetas cuantos pasan bajo el cielo de la Sixtina. Ninguna Vittoria Colonna real, como aquella a quien el poeta-escultor dedicó su pasión reconcentrada y sombría, ha vivido ni vivirá como la *Noche* que Miguel Angel puso a dormir y a soñar en el mármol un eterno sueño de pureza. Pura apariencia es nuestra vida real junto a la vida de *Ifigenia*, del *Rey Lear*, del *Quijote*.

El río de las formas reales, el río de la vida que es el mismo de la muerte para todos los seres

y las cosas, porque sus ondas nos arrastran al eterno silencio y a la nada, apenas turba en sus orillas, realzándola más bien con pátina de prestigio y de luz, la inmutabilidad serena de las obras maestras del arte, vencedoras del espacio y del tiempo. A las orillas de ese río que derriba y se lleva, con todas las pasajeras formas y vidas, la vida misma de los artistas geniales, quedan las obras maestras en pie, como los momentos inmutables y divinos del espíritu del hombre, semejantes a las montañas que figuran, sobre la inestabilidad perenne del océano y del valle, los momentos divinos e inmutables de la tierra.

La vida absoluta y definitiva de la obra maestra nos revela un vasto paisaje misterioso, donde para ver bien se necesitan ojos libres de pseudo-ciencia y vanidad, transparentes y puros. Algunos espíritus generosos, un Pater en Inglaterra, un Conti en Italia, un Alomar en España han empezado a clavar en el corazón de este misterio las picas de oro del estilo. Aparte sus hondas e ingénitas diferencias personales, uno mismo es el motivo musical que surge de estas almas de par en par abiertas al misterio. Y creo que la música apropiada para servir de acompañamiento a ese motivo, la oímos cantar, con el tono fugaz e impreciso de un hilo de agua bajo la hierba, en muchas páginas de la literatura de hoy, tal como se oye en ciertos parajes de la suave prosa cristalina del *De Profundis* de Oscar Wilde, hasta que el gran poeta inglés la recoge y precisa en la misma frase que expresa y resume su aspiración final en el arte y en la vida: *The Mystical in Art, the Mystical in Life, the Mystical in Nature*.

Entretanto una crítica nueva se esboza, que continúe la obra del arte, como la obra del arte continúa la naturaleza, ya se ve que la crítica científica

mejor documentada y todos los recursos de las viejas retóricas, de muy poco sirven, si por ventura sirven de algo, para interpretar el misterio glorioso de la obra maestra del arte, vencedora del espacio y del tiempo.

Si la crítica científica nos conduce a dar, para los casos difíciles, explicaciones caprichosas y fantásticas, iguales a las de Taine cuando, al hablar de Dürer, del Angélico y de Rembrandt, nos dice de estos grandes pintores que son genios extraordinarios o excéntricos, las viejas retóricas nos llevan derechamente a cometer sacrilegio y profanación, como de profanación en profanación guiaron a don Perfecto a consumir la profanación más grave, disfrazando de arlequín o de torero al divino *don Quijote*.

Obediente al espíritu de las viejas retóricas, don Perfecto no piensa ni un minuto en *don Quijote*, sino en don Miguel de Cervantes. El se dice: «*El Ingenioso Hidalgo* es la mejor de las novelas.» En seguida agrega, sin duda: «Esa novela fue escrita con el propósito, que logró, de acabar con los libros de caballerías.» Ni siquiera sospecha que ese libro, ya que él no ve en el *Quijote* sino un libro, como los productores de a tantos volúmenes por año, es el mejor de los libros de caballerías posible, de modo que si el propósito de Cervantes, al escribir su *Ingenioso Hidalgo*, fue acabar con los libros de caballerías, lo consiguió sólo sobrepasándolos en belleza y en verdad, en profundidad y en excelencia.

Pero no se trata de un libro. Tampoco se trata de Cervantes. No es don Miguel de Cervantes y Saavedra, sino el caballero de la Mancha, ¡oh don Perfecto!, el que vive con rasgos familiares y eternos entre nosotros. Mientras necesitamos de un esfuerzo para evocar a Cervantes, como si se tratara de un personaje mítico, una sola ojeada espi-

ritual nos basta para tener delante de los ojos a don Quijote, como persona viva y verdadera. Fue a don Quijote, no a Cervantes, a quien, cuando rapaces inocentes, nos llegamos con un aire entre de sorpresa y burlería; fue a él a quien de mozos acudimos, porque hallamos idéntico nuestro ideal a su desinteresado y puro amor a Dulcinea; y es a él a quien en todo tiempo volvemos nuestros ojos, como al único intachable caballero de la justicia, cuando vemos a la justicia caer bajo los pies de follones mandrines y jayanes.

Don Quijote se ha sentado más de una vez a manteles con nosotros; más de una vez le hemos visto aparecer y desaparecer por nuestros campos de batalla, cuando no le hemos oído gritando a los cuatro vientos del espíritu, en la lengua de Francisco de Asís, que es la misma lengua de Jesús, las palabras de belleza que estos poetas divinos dejaron, con previsora voluntad de amor, como simientes preciosas rezagadas para el rebusco de la era.

No hay lanza forjada todavía que parta el corazón de don Quijote; ni fama alguna de caballero andante menoscaba la áurea luz de su yelmo, que no es bacía de barbero, ¡oh don Perfecto!, sino yelmo de oro fino. Sobre el río de la Vida, por donde todas las formas de la vida y tú mismo, ¡oh don Perfecto!, y yo, tu humilde, inhábil y fragmentario biógrafo, nos precipitamos de continuo hacia la nada, sobre ese río de la Vida, entre otros raros gestos inmutables, el caballero de la Mancha yergue el inmutable gesto suyo de cristiano paladín porfiadamente heroico. Y nada prevalecerá contra él, mientras quede un corazón encendido en púrpura de amor, mientras bañe y perfume nuestras llagas el rocío de la ingenua caridad evangélica, mientras los hombres alimentemos con lo mejor de nuestra sangre el ideal de la justicia, mientras pongamos por sobre nuestras frentes, por sobre

todas las cosas, como el arca santa del espíritu, el desinterés del heroísmo, de la ciencia y del arte, mientras haya un solo destello de idealidad que sonría como una promesa de aurora sobre la infamia del mundo.

Chacao.—Caracas, 1908.

CARLOS BRANDT
El Modernismo

Al señor doctor

MAX NORDAU

*Como humilde prueba de aprecio
y admiración dedica este libro*

EL AUTOR

A MANERA DE PROLOGO

Señor doctor

MAX NORDAU

París

Muy respetado señor doctor, y eximio y caro maestro:

Inspirado en las ideas tan valientemente emitidas por Ud. en su insigne obra *La degeneración*, y, aguijoneado por el deseo de propagarlas aún más, si cabe, publiqué ahora tiempo un extenso artículo intitulado «El Modernismo», encaminado a impugnar el movimiento artístico conocido con ese mismo nombre, e indicando los perjuicios de su influencia desastrosa. A consecuencia de dicho artículo, que mereció los honores de la reproducción por parte de varios importantes periódicos, recibí algunas muy valiosas felicitaciones en las cuales se me excitaba también a continuar escribiendo sobre aquel mismo tema, en obsequio del actual desarrollo y buen nombre de nuestra literatura, hoy tan cruelmente azotada por los grafómanos modernistas.

Alentado por tal éxito, que considero únicamente como fruto de sus importantes investigaciones, resolví escribir el presente libro, que dedico a Ud. para hacer de ese modo, más sonora la constancia que hago de que, sin aquellas, jamás me habría sido posible llevarlo a cabo. La saludable

influencia que para crearlo ejercieron sus interesantes observaciones, citas y sabias conclusiones, hace que éstas se encuentren reflejadas en muchas de sus páginas, en donde las hallará Ud. *como tapiz flamenco vuelto del revés.*

Es tan eminente y meritoria su distinguida personalidad, y son tan pobres y humildes mis esfuerzos intelectuales, que a no ser por las expuestas razones, nunca me habría tomado la licencia de presentarlos en homenaje a uno de los más gallardos paladines de la idea, y una de las más vastas capacidades intelectuales de todos los tiempos: al ilustre autor de *Las mentiras convencionales.*

Por no tener a la mano ejemplos más apropiados para criticar la pintura y la escultura *modernistas*, he de conformarme con exponer en el presente libro un cuadro de Botticelli y una estatua de Falguière; empero consuélame el pensar que si existen obras más adecuadas para el caso, o sea más *modernistas* que las citadas, en cambio éstas me bastan para dar al lector una idea precisa de lo que es el *modernismo*, demostrándole, a un mismo tiempo, que dicho arte es completamente absurdo, y que el talento, cuando no va guiado por nobles ideales, podrá producir efectos sugestivos y hasta interesantes, pero de ninguna manera creaciones bellas y de aliento. Lo mismo puedo decir también con respecto a la crítica que hago sobre la literatura *modernista*, que para muestra basta un botón. Sin embargo, debo confesar que si he echado mano de Rubén Darío, no es a falta de otro más importante, sino por ser dicho escritor uno de los más influyentes *modernistas* hispanoamericanos.

El error con envejecerse no se transforma nunca en la verdad, ni ésta es siempre del voto de las multitudes de donde surge; y si digo así, es porque estoy cierto de que al verme atacar obras consagradas por el tiempo, y nombres aclamados por la nu-

merosa falange *modernista*, no faltarán por ahí necios que formen alharaca al leer esta crítica que, seguramente, calificarán de atrevida. Tal calificativo sólo lo merecen esos inconscientes que, a despecho del arte clásico o verdadero, se han arriesgado a entronizar a Góngora, Verlaine, Rubén Darío y demás advenedizos que ejercen de *geniales*, con detrimento del buen gusto literario; no yo, que al salir en defensa de los más grandes maestros del Clasicismo, tan menospreciados por aquellos, me abroquelé con la victoriosa bandera de Morel, Lombroso, Nordau, y otras eminencias más de indiscutible autoridad y de sólida base científica.

Indiferente a los ataques que se me hagan, y que consideraré como natural consecuencia del escozor que en la epidermis de mis criticados está destinado a producir el presente trabajo, sólo me preocupa el poder alcanzar la valiosa indulgencia de Ud., lo cual sería la más alta recompensa que podría esperar este libro, que no tiene más mérito que el de la buena intención que guió a su autor para escribirlo, ni otra aspiración que la de querer secundar humildemente sus nobles propósitos, aportando algunos datos más a las cuestiones tan brillantemente expuestas por Ud. en su magnífica obra que cité al comienzo de esta carta.

En la esperanza de seguir mereciendo la benevolencia que hasta ahora Ud. me ha dispensado, tengo el honor de repetirme de Ud. atentamente, su respetuoso admirador.

CARLOS BRANDT

Puerto Cabello (Venezuela). Agosto de 1906

MODERNISMO

DE ESTE MODO han dado en llamar sus producciones todos aquellos escritores, pintores, etc., etc., que, independientes unos de otros, y menospreciando las reglas y preceptos que dejaron sentados hombres superiores del pasado, pretenden producir bellos efectos artísticos por medio de figuras extravagantes. La palabra *modernismo* abarca todos esos nuevos movimientos artísticos que se denominan *simbolismo*, *decadentismo*, *diabolismo*, *misticismo*, *prerrafaelismo*, *realismo*, *parnasianismo*, y otros más que sería prolijo enumerar. Vemos, pues, que el modernismo no es una escuela determinada sino que se compone de distintas corrientes; y aun los cultivadores de cada una de esas corrientes, son completamente independientes entre sí.

No siendo el movimiento llamado *modernista* una escuela artística determinada, como muchos lo pretenden, sino más bien el síntoma característico de ciertas mentalidades perturbadas, aunque *geniales*, se ha hecho un tanto difícil dar el conveniente calificativo a dicho movimiento. El de *modernismo* no le cuadra bien, por existir escritores modernos que no son *modernistas*, en tanto que otros, de siglos pasados, sí lo son. La manía de decir disparates data de antaño, siendo por lo tanto el *modernismo* una manifestación que se observa desde hace ya muchos siglos, como luego tendremos oportunidad de verlo en el próximo capítulo.

Mirada desde el punto de vista de su tendencia intelectual, el nombre que más convendría a la mencionada manifestación, sería el de *decadentismo*; desgraciadamente sólo una fracción de los *modernistas* convino en llamarse de ese modo, ha-

biendo optado las otras por llamarse *simbolistas*, *estetas*, *parnasianas*, etc., etc. Además la palabra *decadentismo*, que expresa decadencia en el arte, sólo satisface el sentido artístico y no el científico; y ya veremos que este último es de bastante importancia, desde luego que los que se llaman *modernistas*, manifiestan más un estado patológico que una tendencia artística.

Finalmente Max Nordau, con sobrada razón, califica de degenerados a los *modernistas*. Llamar «degeneración» al arte extravagante o disparatado, no satisfaría por completo la acepción artística, puesto que en los manicomios y presidios hay idiotas y criminales (degenerados) que no escriben ni pintan; empero con respecto a la ciencia, hay que convenir en que la calificación de Nordau es la más acertada, máxime si se considera que el talento no excluye la perturbación mental ni los perversos instintos.

Veamos ahora la definición que, de su escuela, hace un modernista: «El decadentismo —dice Gautier— no es sino el arte llevado a esa madurez extremada que produce el oblicuo sol de las civilizaciones vetustas». Aparte de que tan confusa relación sólo expresa el estado de una mentalidad enferma, si nos tomamos el trabajo de tratar de desentrañarle el sentido que Gautier le quiso dar, tendremos que la tal definición carece de fundamento, desde luego que el arte está aún muy lejos de haber llegado a su extrema madurez. Creer que las razas francesa, inglesa o española estén ya declinando, porque hayan tenido un Verlaine, un Oscar Wilde o un Rubén Darío, sería lo mismo que suponer que una mujer sea estéril, porque haya tenido un mal parto. Pasa con los modernistas, que suelen atribuir a su raza todos aquellos defectos de que ellos mismos adolecen, y así hablan de civilizaciones que declinan y envejecen, cuando

sólo son sus trastornados cerebros los que en tal estado se encuentran...

Modernista quiere decir partidario de lo moderno, o de las innovaciones; pero en su actual acepción artística, ya veremos que la palabra *modernista* equivale a la frase «fin de siècle» (fin de siglo), con que comúnmente se solía calificar ciertas extravagancias.

Si en algún mortuario, uno de los dolientes se pusiese a hacer juegos de mano, o les facilitara naipes y dominós a los concurrentes para entrete-nerlos, le llamaríamos «doliente fin de siglo». Un gobernador inglés en Africa, que hiciese decapitar a un hotentote con el único objeto de enviar su cráneo a algún museo antropológico de Londres, le llamaríamos «gobernador fin de siglo». Tam-bién todo aquel que a fines del pasado siglo hubie-se leído la «Sinfonía en gris mayor» de Rubén Darío, el «Himno a la Luna» de Lugones, y «Aktmé» de Amado Nervo, habría exclamado al terminar su lectura: «¡Versos de fin de siglo!» Hoy la frase *fin de siglo*, que pasó de moda por anacrónica, ha sido sustituida con la palabra *modernismo*; y así se dice *versos modernistas*, refiriéndose a los de Darío, como en lenguaje familiar pudiera también decirse gobernador, o doliente modernista, refirién-dose a los ya expresados.

Tenemos, pues, que lo que a fines del siglo pasado se designaba familiarmente con la frase *fin de siglo*, equivale a lo que en sentido literario se llama actualmente *modernismo*. Como *fin de siglo* equivale a extravagante, yo resuelvo el punto así: Modernismo en su actual acepción artística, equivale a extravagancia ingeniosa. Decir arte modernista es, pues, lo mismo que decir arte extravagante.

Ya veremos también que el modernismo es antiquísimo, y que, por lo tanto, tal nombre no

corresponde a los modernistas, cuyas producciones no son sino el síntoma de un estado de degeneración en sus autores. Sin embargo, mientras no venga otro más autorizado que dé un adecuado calificativo a tal género, seguiré llamando *modernismo*, la corriente artística tendiente a producir interesantes efectos por medio de figuras extravagantes. Para expresar tal corriente me he valido de la palabra *modernismo*, como me hubiera valido de cualquiera otra.

De manera irrefutable ha demostrado Nordau, que existe degeneración en el arte; es decir, que existe un arte que no obstante ser sugestivo, es incongruente y absurdo, y que los cultivadores de dicho arte, aun siendo personas de talento, son seres física y moralmente anormales: degenerados.

En el presente libro trataré de demostrar que todas esas corrientes artísticas llamadas modernistas, en sus distintas manifestaciones, están estrechamente ligadas entre sí, y tienen un mismo principio. También trato de abarcarlas a todas con un solo nombre para facilitar las investigaciones. Toda manifestación sugestiva del arte, en que se note carencia de ideas e ideales, no obstante traslucirse en ella alguna originalidad en su autor, será para mí una obra *modernista*.

Si mis deficientes conocimientos científicos, y la pobreza de mis facultades intelectuales me impidieron desarrollar la presente tesis con todo el lujo de argumentos que para ello se requiere, al menos me quedarán la satisfacción de haber contribuido a defenderla, y la esperanza de que algún día se la aceptará universalmente, quedando así sentado el principio de que el *modernismo*, o sea arte extravagante, lo constituye una porción de distintas corrientes o escuelas artísticas, siendo sus cultivadores, seres física y moralmente enfermos: degenerados.

HISTORIA DEL MODERNISMO

EL MOVIMIENTO intelectual conocido con el nombre de *modernismo* no es nada nuevo. Ese movimiento se manifiesta desde hace muchos siglos; sólo que sus adeptos no se habían atrevido todavía a unirse y constituirse en núcleo determinado a imponer sus producciones como escuela artística.

En el siglo XIII existieron en Italia dos célebres pintores: Giotto y Cimabue. Dichos pintores fueron declarados en el siglo pasado como *modernistas*, y un famoso cuadro del primero, *La Novicella*, constituye para los actuales modernistas, la última palabra del arte pictórico. Basada en las obras de Giotto y Cimabue, se fundó a mediados del siglo pasado una escuela o secta modernista que se llama *prerrafaelismo*, y cuyos discípulos se proclamaban a sí mismos, superiores a Rafael. También el famoso pintor Botticelli, que vivió en el siglo XV, está considerado como uno de los más, si no el más importante de los pintores modernistas, y sus admiradores le conceptúan igualmente superior a Rafael.

La torre inclinada de Pisa, construida en el siglo XII por el alemán Wilhelm y el pisano Bonanno, constituye para mí un producto de la arquitectura modernista.

Veamos ahora quiénes fueron los fundadores del modernismo en las letras.

El primer modernista en la literatura castellana fue don Luis de Góngora y Argote, que nació en Córdoba el 11 de julio de 1561. Sus obras *Soledades*, *Polifemo*, y las fábulas de *Tisbe y Príamo* tuvieron la misma acogida por los antiguos noveleiros, que los modernos dispensan a las obras de

Verlaine, Baudelaire y otros. Los gongoristas pretendieron constituirse en escuela, como tratan hoy los modernistas de hacerlo, y encumbraron a su maestro sobre Homero y todos los demás grandes genios, del mismo modo que pretenden hacerlo actualmente con Verlaine, los gongoristas modernos o modernistas. Y aún hoy, el modernista Rubén Darío, que es grande y entusiasta admirador de Góngora, a quien apellida *el valiente*, tiene la audacia de colocarle entre Cervantes y Calderón¹, que es como si colocara a Satanás entre Cristo y María Santísima, pues ya sabemos que tanto Cervantes, como Calderón, fustigaron terriblemente a Góngora, hiriéndole de muerte con su acerba crítica.

Del mismo modo que Verlaine, Baudelaire, Oscar Wilde, y demás modernistas, Góngora también era vicioso y sufría de erotomanía. Su escuela, que se conoce en la literatura castellana con el nombre de gongorismo o culteranismo (estilo culto), hizo gran ruido y tuvo gran número de imitadores y de entusiastas partidarios.

El sucesor de Góngora fue Baltasar Gracián, nacido en Calatayud en 1590. Sus más importantes obras fueron *El héroe*, *Criticón*, *El discreto*, *La agudeza y el arte del ingenio* y el *Oráculo manual* que tradujo al alemán el célebre filósofo Schopenhauer, quien fue uno de sus más distinguidos admiradores.

El estilo culto, gongorismo, o, como se le llama hoy, *modernismo*, tuvo tantos prosélitos, que durante todo el siglo XVII fue la escuela que más prevaleció en España; pero ninguno de sus cultivadores, fuera de Góngora y Gracián, poseyó talento suficiente para haber pasado a la posteridad.

Así como la literatura castellana, la italiana tuvo también su modernista en Giambattista Ma-

¹ Rubén Darío: *Prosas profanas*, p. 49.

rini, que nació en Nápoles el 18 de octubre de 1569. Sus admiradores y partidarios hicieron con Marini lo mismo que hizo Rubén Darío con Góngora: le aventajaron en el decir disparates. Los *marinistas* también trataron de fundar una escuela, que se conoce con el nombre de *marinismo* en la literatura italiana, y que corresponde al *gongorismo* español.

Entre los más importantes marinistas cuéntase a Girolamo Preti y Claudio Achillini. Este último, que nació en Bolonia en 1574, dejó varias obras: *Poesie*, y *Rime e Prosa*.

Como en España, también en Italia metió mucho ruido el marinismo o antiguo modernismo italiano. Sin embargo, hay que convenir en que fuera de los mencionados, ningún otro de sus adeptos logró pasar a la posteridad. El marinismo ejerció también mucha influencia en el extranjero, sobre todo en Alemania y en España.

El 25 de enero de 1635 nació en Nimptsch, Alemania, Daniel Gaspar Lohenstein, fundador de un género literario extravagante. De sus obras se conocen los *Poemas de dolor y de alegría* y su novela *Arminio y Thusnelda*, en que trata asuntos horribles y repugnantes. No obstante la deficiente exposición de que adolece esta novela, posee, según dicen sus críticos, algunos detalles ingeniosos y artísticos, que han dado fama a su autor.

El *lobensteinismo* alemán, que equivale al *marinismo* italiano, al *gongorismo* español, y al *modernismo* actual, tuvo muchos cultivadores en Alemania, pero ninguno de ellos se hizo tampoco digno de pasar a la posteridad.

Hemos visto que el modernismo literario data del siglo XVI, y que tuvo su origen en España e Italia con Góngora y Marini, respectivamente. Sin embargo, fue a mediados del siglo XIX que comenzó a trabajar con el propósito de compac-

tarse y constituirse en núcleo para fundar un movimiento universal.

Al primero que en el siglo pasado se le ocurrió formar una escuela aparte con la literatura extravagante o modernista, fue a Bahr, quien tomó por modelo las obras naturalistas de Nicolás Lenau. Otro tanto hizo con los escritos de Edgar Poe, su admirador Baudelaire, quien declaró que lo extravagante era el complemento de lo bello!²...

Walt Withman, el poeta de los modernos angloamericanos, es el fundador de un género de poesía sin metro y sin consonancia, que ha sido declarado por los modernistas anglosajones, la poesía del porvenir, y que, como dice Lombroso, «lleva impreso en sí el sello de una loca y extraña originalidad». (Lombroso, obra citada, p. 323)

Ruskin, Rossetti, Swinburne, Oscar Wilde, Mc Carthy y otros más, forman la falange iniciadora del modernismo en Inglaterra, durante el siglo XIX.

Ruskin nació en Londres en febrero de 1819, y fundó un periódico con el único objeto de defender al pintor modernista Turner. Charles Swinburne, que nació en Holmwood el 5 de abril de 1835 publicó varias obras, la más importante de ellas, *Under the Microscope*, fue escrita en defensa suya y del poeta Rossetti, a quien se le acusaba de haber fundado una *escuela de poesía carnal*.

Pero los que más ruido metieron, fueron los modernistas franceses, quienes se constituyeron en directores y abanderados de dicho movimiento. Verlaine, Baudelaire, Catulle Mendès, José María Heredia, Huysmans, Mallarmé, Barrès, Peladan, Morèas y otros más, todos hijos del siglo XIX, constituyeron en París el foco modernista, haciendo reconocer en Francia la cuna del modernismo o gongorismo mo-

² Lombroso, *Genie und Irrsinn*, p. 323

derno, como si dicha gran nación tuviese culpa alguna en haber sido patria de media docena de desequilibrados que, tan ávidos de fama como llenos de vanidad, se pusiesen a escribir disparates para llamar la atención del público. Y tal fue el escándalo que en París armaron los modernistas, que al fin lograron su intento llamando la atención del público y captándose prosélitos en el extranjero.

Como contagiosa epidemia, el modernismo francés infestó principalmente todas aquellas naciones que geográficamente están unidas a Francia, así como a aquellas otras que, por afinidad de raza o de ideales políticos, simpatizan más con la gran República del viejo Continente.

No deja de ser curioso el hecho de que siendo Francia uno de los últimos países invadidos por el modernismo o arte extravagante, sea precisamente donde más se haya extendido el terrible contagio, propagándose allí de manera alarmante hacia aquellos otros países que desde hacía siglos se creían haber librado ya para siempre del arte disparatado.

Alemania, España, Inglaterra e Italia, por ser vecinas, han importado de Francia tan detestable semilla cuyos gérmenes han sido allí fecundos al extremo de inspirar serios temores a los guardianes del buen gusto en el arte y la literatura. Sin embargo, de los países contagiados por el moderno gongorismo o modernismo, es España uno de los que menos han sufrido, pues allí la supremacía literaria la tienen los puristas, los cuales ni siquiera se dignan de darles una mirada de desprecio a los modernistas; y éstos, convencidos de su inferioridad intelectual, aún no se han atrevido a constituirse en núcleo, para tratar de arrebatarse a aquellos su preponderancia.

De todos los países, es en el continente hispanoamericano donde más daños ha causado el contagio. Aquí sí que pueden vanagloriarse los moder-

nistas franceses de haber obtenido los más grandes triunfos, pues parece que no hay una sola de las naciones hispanoamericanas donde el modernismo no haya sentado sus reales, multiplicándose de manera pavorosa los malos admiradores y peores imitadores de tan pésima escuela.

La única circunstancia atenuante del modernismo hispanoamericano, es la de que la mayor parte de sus adeptos no son verdaderos modernistas sino simples plagiarios, grafómanos y escritores adocenados que, en su empeño de hacerse interesantes a toda costa, se han dado a la triste tarea de remedar disparates que a ellos mismos sueñan mal y que ni siquiera comprenden.

Aparte de la gran masa de adocenados remedadores y amigos del renombre de que ya he hablado, destácanse en el suelo americano las figuras de algunos modernistas que sí lo son de veras; ya por la originalidad en el decir desatinos, o por sus prácticas, que revelan un estado avanzado de degeneración. De manera que los *verdaderos* modernistas hispanoamericanos son relativamente pocos, siendo Leopoldo Lugones, Amado Nervo y Rubén Darío, los de más fama y fuera de éstos, son muy contados los modernistas que hay en Suramérica dignos de mencionarse. De los citados es Rubén Darío el más renombrado, y por lo tanto será el único de quien trataré en capítulo aparte. Además porque lo que se dice del uno se puede decir de todos. Rubén Darío me relevará del cargo de formular una crítica especial a cada uno de sus compañeros.

Vargas Vila y Díaz Mirón, el uno en prosa y el otro en verso, son dos de los más afamados e influyentes literatos hispanoamericanos. Ambos han sido calificados de *modernistas* porque en sus escritos se manifiesta una acentuada rebeldía contra la gramática. No sé si tal calificativo les venga

bien, pero es lo cierto que sus nombres, dignos del respeto, no caben en este libro cuyo principal objeto no es el de defender la gramática, sino el de indicar los perjuicios de la influencia ejercida por los *modernistas* que, como Darío, Lugones, etc., etc., hanse usurpado fama de literatos no obstante ser superficiales y revelar en sus escritos mucha pobreza de ideas. Vargas Vila y Díaz Mirón son cultivadores de la idea, y su vibrante prosa y altivos versos constituyen las armas con que combaten por un ideal. Si esas armas no se ajustan al molde, no importa; su uso es siempre legítimo porque se les esgrime con un fin noble.

OTROS DATOS HISTORICOS

PARA DEMOSTRAR que el poco aprecio que, como literatos, inspiran hoy Rubén Darío y congéneres a los hombres verdaderamente inteligentes, no es menor que el que los antiguos modernistas inspiraban a los grandes maestros, reproduzco a continuación uno de los sonetos en que Lope de Vega fustigó al padre y fundador del modernismo: Góngora y Argote, dando así franca y pública protesta contra esa jerigonza que tan malamente tratan hoy de remedar estos degenerados que se llaman modernistas.

He aquí el soneto:

*Si el hombre no tuviera picazones,
El placer de rascarse no tendría;
Si hambre y sed no sintiera, el agua fría
No anhelara, el buen vino, los jamones.*

*Porque hay sueño le saben los colchones,
Y le agrada la lumbre si se enfria;
Sirvente, pues, de gusto y alegría
Las que parecen duras privaciones.*

*Ama la libertad porque hay tiranos,
Y, porque hay tantas feas, las beldades,
La verdad, porque trata cortesanos.*

*Yo, que todo me vuelvo claridades,
Por gustar más de versos virgilianos,
Leo las gongorianas «Soledades».*

Algunas de las más antiguas críticas que he leído sobre el modernismo literario, encuéntrase en la famosa obra de Cervantes, pues no era posible que un genio de tal magnitud hubiera dejado de hacer pública su protesta contra la corruptora manía de escribir en disparate.

En el segundo capítulo de la primera parte del *Quijote* está el siguiente párrafo que nos recuerda mucho el estilo literario de Gautier: «Apenas había el rabicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado, con dulce y meliflua armonía, la venida de la rosada Aurora, que dejando la blanca cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero Don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel...»

Más semejanza con el estilo de Rubén Darío, por ser casi tan extravagantes y confusos como la literatura de éste, son los siguientes parrafitos que se hallan en el primer capítulo de la primera parte del *Quijote*:

«La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura»... «Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza.»

¡Oh manco inmortal! ¡Quién te hubiera dicho que a tres siglos de distancia tu sutil y afilada pluma iba a herir tan mortalmente al modernismo o gongorismo moderno!...

Se me objetará que a qué modernistas trataría Cervantes de criticar. Pero esa misma pregunta se la harán las generaciones futuras cuando lean las críticas que sobre los modernistas se hacen actualmente. Las críticas quedan, pero los criticados desaparecen, pues sus obras ciertamente que no merecen el honor de sobrevivirlos. No hay duda de que en tiempos de Cervantes haya habido tantos

modernistas como los hay hoy; mas sus nombres se han extinguido como se extinguirán en no remoto tiempo los de la actual generación. Muy pocos son los modernistas que puedan llegar a la categoría de un Góngora o un Marini, para que sus nombres puedan quedar resonando por algunos siglos. Sin embargo, Cervantes escribió el *Quijote* en 1604, y es muy probable que hayan sido dirigidas a Góngora y Marini sus mencionadas sátiras contra el modernismo o arte disparatado.

Con respecto a las críticas que algunos antropólogos modernos hacen del modernismo, podrían tomarse como modelo a los modernistas adocenados que tanto pululan por todas partes del mundo, pues para el efecto científico, el caso sería lo mismo. Sin embargo, se eligen los de más talento y renombre por el doble motivo de que la culebra se mata por la cabeza, y para que la obra pueda perdurar junto con la crítica, y servir así de enmienda a los reincidentes que más tarde traten de volver a las andadas.

Hemos visto hasta ahora que el modernismo no es nada nuevo, y que por lo tanto tal nombre no le cuadra bien. Todas las tentativas hechas por los modernistas para constituirse en escuela determinada han fracasado, pues el modernismo no tiene una tendencia determinada, sino que se forma de distintas corrientes e individualidades anarquizadas, cada una de las cuales corresponde a una perturbación mental que se ha manifestado en algunos pintores, escritores, etc., etc. Estas perturbaciones no son de ahora; mucho tiempo hace ya que ellas se manifiestan.

Los *modernistas* del día no se pueden vanagloriar ni siquiera de haber inventado nada nuevo, pues lo que han hecho es sólo imitar. Los prerrafaelistas no han pretendido sino revivir un género de pintura del siglo XIII (Giotto y Cimabue), así como los *simbolistas*, *decadentes*, y demás literatos

modernistas actuales no han tratado más que de cultivar un género literario del siglo XVI (gongorismo y marinismo).

Pero, ¿qué ha sido de Giotto y Cimabue, de Botticelli y de Standhope, es decir, de toda la pintura modernista (prerrafaelismo) de los siglos XIII, XV y XIX? El entusiasmo prerrafaelista sólo duró tres lustros, y Ruskin, que se creía superior a Rafael, ya casi ni se le oye nombrar. Los prerrafaelistas han visto desvanecerse todas sus pretensiones, en tanto que la majestuosa figura de Rafael destaca triunfante por sobre todas esas ruinas del modernismo pictórico que tuvo la ridícula osadía de querer aventajarle.

En cuanto a Góngora y Marini, sus nombres sólo quedan para servir de ejemplo, y sus obras como una mera curiosidad, pues las constituye un atajo de desatinos que no tienen otra gracia que la de haber sido hilvanados con rara habilidad. Como es natural, fuera de la opinión aislada de algún degenerado, o de la inconsciente chusma anónima de grafómanos modernistas, ya nadie considera a Góngora y Marini como personalidades literarias de primer orden, en tanto que Cervantes sigue destacándose cada vez más grande, como si los años fuesen lentes de aumento al través de los cuales tomase su figura proporciones más colosales...

Afortunadamente todas las tentativas y todos los esfuerzos hechos por los modernistas actuales para revivir las escuelas disparatadas de la antigüedad, han sido siempre infructuosos, pues aún están muy lejos de haber podido vencer el clasicismo, o arte verdadero, que será el que imperará siempre. Si Góngora, Marini, Giotto, y demás fundadores del arte extravagante no han podido destruir el arte verdadero, ¿cómo lo van a lograr Verlaine, Standhope, Rubén Darío y otros modernistas actuales, cuando estos mismos confiesan que son intelectualmente inferiores a sus antiguos maestros?

PUNTOS DE CONTACTO

PARA DEMOSTRAR que el modernismo lo constituye un desequilibrio de las funciones psicológicas, como muchos científicos pretenden, no tenemos más que ver sino que en todas sus distintas tendencias, los modernistas guardan entre sí ciertos puntos de contacto.

En la pintura proclaman ellos a Giotto y Cimabue, y afirman que éstos superan a Rafael y a Velázquez, y en literatura dicen que Góngora, Verlaine y Darío son superiores a Cervantes y a Dante. La vanidad es una de sus más resaltantes manifestaciones. Ellos creen que su arte constituye la cúspide de la belleza, y se proclaman a sí mismos como grandes talentos, y como estrellas de primera magnitud en el cielo de los genios. La presunción de Ruskin, Rubén Darío, y demás modernistas, pintores, y sobre todo literatos, denota más una perturbación cerebral que un simple defecto moral, y nos hace recordar a aquellos dementes que dan en la manía de creer que son reyes, obispos y dioses, y a los cuales la ciencia clasifica con un nombre especial.

Los escritos de los *modernistas* son a veces tan confusos, que serían capaces de trastornarle el sentido a cualquiera que pretendiese desentrañarle alguno. También en los cuadros modernistas nos encontramos con bosques morados, nubes verdes, estrellas azules y otros disparates inauditos, que vienen siempre plagados de enormes manchones que ofenden la vista. Tales cuadros son llevados a cabo por medio de un sistema de pintura tan estafalario, que sólo denuncia el estado de imbecilidad de sus autores.

Los cuadros de algunos pintores modernistas (realistas), nos presentan figuras obscenas, puercas y asquerosas como establos inmundos, mujeres andrajosas y desaseadas, estercoleros, y otras que, para ser llevadas a feliz término, se requiere poseer conocimientos, ideas, y una pulidez clásica; pero que, salidas de manos de estos embadurnadores modernistas, constituyen un verdadero desastre.

Las obras literarias de algunos modernistas son a veces en extremo indecentes e inmorales, como pasa con muchas de las de Verlaine, Baudelaire, Oscar Wilde y otras. También los cuadros modernistas con frecuencia nos presentan escenas inmorales.

Los personajes de las novelas de los modernistas son casi siempre seres física y moralmente enfermos y degenerados. Igualmente los cuadros de los modernistas nos ofrecen con mucha frecuencia personajes enfermos; y esta propensión es tan fuerte, que aun las Venus, que como tales debieran expresar el tipo de la belleza, la hermosura y la salud perfectas, nos las representan los modernistas por medio de mujeres defectuosas, anormales, enclenques, tísicas y monstruosamente feas. «En los cuadros de Burne Jones, uno de los más notables prerrafaelistas —dice Stratz— no nos encontramos sino con seres más o menos tísicos.»¹

Vemos, pues, cómo se refleja en todas las obras de los modernistas, ya sean éstas literarias, pictóricas, etc., etc., el estado de corrupción, idiotez y enfermedad física de sus autores.

Pero aún debo agregar algo con respecto a la manera que tienen los tales de pintar y escribir sin sujeción a reglas ningunas, alegando que así también lo hacían algunos grandes maestros.

¹ C. H. Stratz, *Die Schönheit des Weiblichen Körpers*, p. 24.

Si es cierto que Cervantes no poseyó conocimientos científicos del arte de escribir, fue porque él mismo era la gramática; es decir, él mismo impuso la ley. También dicen que Fidias y Miguel Angel esculpieron algunos de sus mármoles sin seguirse por reglas, y aun sin necesidad de modelo; pero ello no quiere decir que sus obras estuviesen exentas de la simetría, pues, precisamente, al ser desenterrada a principios del siglo XIX, la Venus de Milo imponía las leyes de la estructura humana. Aquella estatua inspirada por el ideal, y creada por el genio, presentaba todas las medidas y relaciones de la antropometría, imponiendo así leyes a la ciencia, y reglas a las artes.

También Beethoven tuvo que romper con sus potentes alas, y como si fuesen hechas de tela de araña, las reglas que a manera de malla le querían detener su vuelo de águila...

Las reglas son un báculo para las artes, y una lente para la ciencia. Sólo los genios son los únicos clarividentes que a veces pueden prescindir de su uso. Convengo en que es mejor no tener que usar báculo ni lentes, pero ello no quiere decir que éstos dejen de ser necesarios, pues en materia de arte son muy pocos los que dejan de ser ciegos... Un Fidias, un Beethoven, un Rafael o un Cervantes, no se presentan sino muy rara vez en la Historia...

Las reglas no son malas sino cuando se le quieren imponer por la fuerza a algún genio. Ya lo he dicho: «El báculo que guía al ciego, sería un obstáculo en las garras del águila.» Para Cervantes y Beethoven habría sido un estorbo lo que para los demás mortales es una guía.

Pero los modernistas desechando las reglas, hacen lo que el ciego sin el báculo: dar traspies. De ahí que los tales no hagan más que escribir y pintar disparates; y su torpeza al despreciar las reglas, sólo sería comparable con la de un avechucho que se lanzara desde su alto nido, aún sin tener alas...

EL GENIO Y EL TALENTO

DICE MAX NORDAU¹: «Creo que nos acercamos mucho a la verdad, al decir que un talento es todo ser que practique con más destreza ciertas habilidades que la mayoría de los demás seres trata también de practicar; en tanto que un genio es todo hombre que cree o invente algo nuevo y hasta entonces desconocido, o que practique ciertas habilidades ya conocidas, pero de una manera puramente propia y personal.»

Todos los psicólogos saben que el talento se manifiesta hasta en los animales, en tanto que el genio es privilegio únicamente del hombre, o mejor dicho, de ciertos hombres.

Puede haber personas que poseyendo ideales muy elevados, les falte talento para *exteriorizarlos*. Otras, por el contrario, a pesar de tener talento, carecen de ideales; y aunque pueden llegar a hacerse célebres como artistas, jamás alcanzan la categoría de genios. Por último, cuando la elevación de sentimientos, profundidad de pensamientos, y belleza de ideales, se hallan aunados al talento, entonces nos encontramos con el genio.

A la primera categoría, que podría llamarse la de los «dilettanti», pertenecen muchas personas con quienes nos encontramos diariamente, y que a pesar de que en ellas notamos belleza de ideales y profundidad de ideas, extrañamos que permanezcan desconocidas, en tanto que otras personas, que a nuestro ver son intelectualmente inferiores, han llegado a hacerse notables. La causa de este con-

¹ Max Nordau: *Paradoxe*, p. 109.

traste consiste en que aquellos que tienen ideales, son desconocidos porque no poseen talento para manifestarlos, mientras que los otros, que carecen de ellos, y no obstante ser superficiales y faltos de inteligencia, adquieren fama haciéndose de nombre por medio de su talento.

A esta segunda categoría, que podríamos calificar la del talento, pertenece la mayor parte de los artistas y escritores, y son, como ya dije, aquellos que tienen talento, pero cuyas ideas e ideales pueden ser más o menos superficiales y absurdos, y aun bajos y corrompidos. Los que pertenecen a esta segunda categoría, pueden llegar a hacerse célebres por medio de su talento, pero jamás alcanzarán a la categoría de genios, porque sus pensamientos e ideales carecen de profundidad, elevación y belleza para pintar una *Madonna di San Sisto*, esculpir una *Venus de Milo*, componer una *Sinfonía con Coros*, o escribir una obra como el *Quijote*, *Fausto*, etc., etc.

La tercera categoría, por último, es la categoría de los genios. A ella pertenecen Cervantes, Goethe, Shakespeare y Dante, que son reyes en la literatura, así como en la pintura lo son Rafael y Velázquez; en la música Beethoven y Wagner, y en la escultura Fidias, Praxiteles, Cleomenes, etc., etc. A esta lista agregue usted los nombres de varios sabios, filósofos, científicos, y de algunos artistas y escritores más, y pare usted de contar, pues los grandes maestros no aparecen con tanta frecuencia como se lo figuran los modernistas, quienes se creen cada uno un genio...

Perteneciente a la segunda categoría, o sea a la del talento, existe una clase que me tomo la libertad de especificar porque sus individuos se distinguen no sólo en que carecen de juicio y de ideales, sino en que la superficialidad en su manera de pensar, la pobreza de ideas, malos instintos y perversas concepciones, nos hace ver que son seres

enfermos y naturalezas anormales. Esta clase, de la segunda categoría, la constituyen los modernistas. De modo que éstos también se hacen notables, pero no porque tengan alguna superioridad moral, como pasa con los genios, sino únicamente por sus cualidades intelectuales.

Así vemos que hay personas que a pesar de tener talento, carecen de moral y de juicio, y que por lo tanto éstos, y el talento, no corren siempre parejos.

ESCUELAS

A MI MANERA de ver, el arte se divide en tres escuelas o corrientes distintas, a saber: idealistas, realistas y modernistas. Aunque el realismo está conceptualizado como modernismo, ya veremos que esto es sólo en el fondo, pero no en la forma.

«La naturaleza —dice Büchner¹— lo produce todo aisladamente y en estado rudimentario; y crea indistintamente lo bello junto a lo feo, sin conseguir dar una obra perfecta. El objeto del arte consiste en saber tomar aquellas partes más hermosas de la naturaleza, reunir las y formar con ellas un conjunto armonioso; o bien acabar de desarrollar y dar forma a aquellos productos bellos de la naturaleza que se encuentren aún en estado rudimentario.»

Para explicar mejor lo que son las tres clasificaciones o escuelas de que he hablado al comienzo de este capítulo, demostrando a un mismo tiempo su concordancia con respecto a lo que dice Büchner en el párrafo citado, voy a hacer la siguiente comparación, que puede ser aplicable, tanto a la pintura como a la literatura:

Supongámonos, como modelo, un estercolero en medio del cual haya sembrada una mata de rosas muy cargada de flores. El modernista pinta (o describe) el estercolero de colorado, de azul la mata, y las rosas, a las cuales les da forma cuadrada o triangular, las pinta de morado. Viene luego el realista y pinta (o describe) el estercolero tal como es, empeñándose en darle, si es posible, un aspecto más asqueroso del que tiene; en cambio, de la ma-

¹ Ludwig Büchner: *Am Sterbelager des Jahrhunderts*, p. 361.

ta y de sus rosas nada trata, y, si lo hace, es muy ligeramente y procurando que aparezcan un tanto marchitas. Finalmente el idealista convierte el estercolero en un hermoso y verde seto; a la mata le da más lozanía y mayor número de rosas, y hace que éstas aparezcan más grandes, bellas y matizadas. De suerte que el idealista es el verdadero artista, desde luego que es el único que, de acuerdo con lo que dice Büchner, se ocupa de reunir los distintos productos bellos de la naturaleza, a los cuales acaba de dar forma y desarrollo para construir un todo armonioso.

El realismo y el modernismo son distintos en la forma, pues en tanto que el uno trata de afear la naturaleza, el otro se contenta con transformarla. Sin embargo, en el fondo esas dos escuelas son una misma, porque sus producciones causan igual repugnancia, y porque sus discípulos están calificados de seres anormales y enfermos (degenerados).

Tan fantásticos y disparatados son los paisajes en donde se nos presenta un sol azul y una estrella verde, como las descripciones de Verlaine, los versos de Rubén Darío, y los personajes de las novelas de Gautier, pues nada de eso existe realmente en la naturaleza. Los personajes de las novelas realistas son casi siempre fantásticos a fuerza de ser monstruosos, así como los cuadros realistas, los cuales son a veces también fantásticos de puro inmorales y asquerosos. ¡Mentira! La naturaleza no crea personas tan depravadas ni escenas tan repugnantes como las que nos ofrecen los escritores y pintores realistas (modernistas). Todas esas porquerías, obscenidades, inmoralidades y disparates inauditos sólo existen en los enfermos cerebros de sus autores.

Se me objetará que la naturaleza tampoco produce seres tan bellos y perfectos como la Venus de Milo y de Médicis y las vírgenes de Rafael; pero

¡qué diferencia! Las obras llamadas realistas y modernistas son fantásticas, a fuerza de ser disparatadas y repugnantes, en tanto que las grandes obras idealistas también son fantásticas, pero es a fuerza de ser bellas y verdaderas. Además «el ideal —como dice Büchner— no es lo artificial, sino precisamente todo lo contrario: la naturaleza misma, en su más pura expresión, y en su más completa perfección»².

Me dirán los modernistas que ellos persiguen también un ideal; pero yo les contestaré que su pretendido ideal, que no existe en la naturaleza ni en la belleza, es sólo el fruto de una fantasía caótica. De ahí que en otra parte hablara también de ideales bajos y extravagantes.

Tenemos, pues, que los sectarios de las distintas corrientes artísticas pueden ser clasificados en tres grupos así: idealistas, realistas y modernistas.

Los idealistas son los verdaderos artistas, pues ellos tienden a transformar en bello todo lo que encuentran de feo en la naturaleza; o toman algunas manifestaciones bellas de ésta, las juntan y forman un conjunto armonioso, o bien toman aquellas partes que se encuentran en estado rudimentario, las acaban de desarrollar, les dan forma, y nos las presentan en su completo estado de belleza y perfección.

Los realistas, en cambio, sólo nos presentan lo que hay de feo en la naturaleza, exagerándolo en lo posible, y si encuentran algo bello, tratan de desperfeccionarlo; pero por lo general sólo nos ofrecen cosas tan horribles y repugnantes, que no existen en la naturaleza ni en ninguna otra parte.

Finalmente vienen los modernistas, los cuales nos muestran algo que ellos llaman *naturaleza*, pe-

² Ludwig Büchner: *Am Sterbelager des Jahrhunderts*, p. 360.

ro que en realidad no existe en ninguna parte; y ese algo no se puede ni siquiera llamar feo, pues no es nada: es simplemente un disparate.

Las dos corrientes más opuestas son el idealismo y el modernismo: los que nos muestran lo que no existe de puro bello, y los que nos muestran lo que no existe de puro monstruoso y falso.

Yo no admito el realismo sino cuando éste tiende a enseñar algo; lo demás es escribir groserías y obscenidades por razón de gusto.

Si en el presente capítulo, y en general en toda la obra, hablo más de la pintura y de la literatura, es porque éstas son las más gráficas de todas las artes, y por consecuencia las más apropiadas para el objeto que me propongo. La más sublime de las artes, la música, es también la más abstracta de todas siendo, por lo tanto, la que menos campo de estudio pueda ofrecerme.

LA CIENCIA Y EL ARTE MODERNISTA

EL ARTE NO SIRVE sólo para deleitar: las grandes obras artísticas han sido siempre campo fecundo en donde no pocas veces la ciencia y la filosofía han cosechado sus más preciadas verdades.

La marcha del progreso es paulatina. La ciencia escolástica anda con paso lento, y casi siempre se desvía y tiene que estar rectificando. Cuando algún autor crea una obra científica o filosófica que, como la *Venus de Milo* o el *Quijote*, se adelanta a su época en muchos siglos, ese autor es un verdadero artista; es un genio.

El arte se manifiesta bajo tantas formas, como causas fisiognómicas hay en la vida natural y espiritual del hombre; de ahí que cada obra de arte tienda a enseñarnos algo, envolviendo bajo su rico manto de bellezas, algún pensamiento noble y edificante. No me detengo más en esta cuestión, pues ya lo he hecho extensamente en mis tratados: *La belleza de la mujer*; *El arte*, y en mi estudio crítico sobre el *Quijote*, los cuales podrá consultar el lector. En los dos primeros de los citados trabajos he tratado de demostrar la importancia de las artes plásticas (pintura y escultura) con respecto a las ciencias antropológicas, y en el tercero me refiero a los méritos filosóficos que contiene la colosal creación de Cervantes.

Pero ¿qué tendencia a enseñarnos algo noble se les puede hallar a las obras modernistas?; ¿qué pensamiento filosófico o deducción tendenciosa se podría extraer de algún lienzo de Botticelli, de algún verso de Verlaine, o de algún escrito de Rubén Darío? Lejos de ello, las obras modernistas no

sólo no contienen materia edificante alguna, sino que, por el contrario, su tendencia es puramente la de pervertir los sentidos, entenebrece la mente y trocar la verdad.

Los mismos modernistas convienen en que sus obras no contienen sino trivialidades, y tienen razón, pues cuando ellos dejan de ser superficiales, es sólo para producir obras inmorales. Recuérdense las de Oscar Wilde que, junto con sus prácticas, le valieron el grillete al citado modernista, así como algunas de las suyas le sirvieron a Baudelaire para dar mucho que hacer a la policía francesa...

Pero no solamente en las inmoralidades, sino principalmente en las extravagancias es en lo que más se distinguen los modernistas. Hay algunos que exageran sus desatinos y los dicen de tal calibre, que sus escritos tan sólo parecen creados para trastornarle el juicio al que pretendiera desentrañarles alguna idea... Oportunamente citaré en el presente libro algunos de los disparates de Rubén Darío y otros.

Pero hay que convenir en que los modernistas son ingenuos y consecuentes al menospreciar la ciencia, por la cual no se cansan de decir que sienten el más profundo desprecio. En un momento de sinceridad, dijo Rossetti: «¡Qué me importa a mí que sea la Tierra la que gira alrededor del Sol, o viceversa!». Franca declaración es ésta, que demuestra cuánto tienen que esperar la verdad y el progreso, de los modernistas, y que constituye al mismo tiempo una ingenuidad tan grande, que sólo puede ser comparada con la de Gautier cuando éste confesó que el *decadentismo* era un estilo enredado y lleno de frases rebuscadas.

Aquel párrafo con que comienza Rousseau su inmortal *Emilio*, parece que fuera escrito especialmente para los modernistas, pues nadie hay quien,

como éstos, trate tanto de cambiar la verdad y de transformar la naturaleza.

«El arte no aventaja a la naturaleza sino perfecciónala», dijo Cervantes. Ir contra la naturaleza es ir contra el arte y ello es lo que hacen los modernistas. Estos desprecian la ciencia, se burlan de la verdad, y tienen aversión a la naturaleza. No aman sino lo artificial, y sólo se entusiasman por lo superficial, demostrando así su carencia de verdaderos ideales artísticos.

El que no ama la verdad, y la naturaleza, no puede ser un artista. Ya lo dijo Teofrastus Paracelsus:

Natura artis Magistra.

NATURALEZA DE LOS MODERNISTAS

LOS ANTROPÓLOGOS han demostrado que el talento, por lo general, viene acompañado de ciertos desórdenes psiquiátricos, siendo así muchas veces signo de degeneración, lo que parece y debiera serlo de superioridad moral. Esta deducción antropológica se debe casi exclusivamente a las observaciones hechas en los escritores modernistas, pues conocido es el estado de perversidad y de locura (degeneración) a que han llegado muchos de ellos.

Oscar Wilde, a quien proclamaron *rey de los estetas* (!) fue a pagar a un presidio sus malos instintos de erotómano refinado; instintos que siempre ponía de manifiesto, tanto en sus prácticas como en sus producciones literarias. (Véase Nordau: *Entartung*, II, p. 131.)

Verlaine, padre de los *simbolistas*, pasó dos años en presidio, según nos lo cuenta él mismo, en su poema «*Escrit en 1875*». Verlaine vivía en Bélgica con otro poeta trastornado como él, y llamado Rimbaud. A ambos los unía cierto repugnante vicio, y en un altercado de esos que suele haber entre tal clase de gente, Verlaine le hizo varios disparos a Rimbaud. De este modo refiere Nordau la causa de la prisión del célebre *bohémio*, quien poseía muchos otros vicios de los cuales solía hacer alarde hasta en sus mismos escritos. (Véase Nordau, *Entartung*, I, p. 217.)

El *decadente* Baudelaire, fue perseguido por los tribunales franceses. Baudelaire como Verlaine, poseía todos los vicios imaginables. (Véase Nordau. *Entartung*, II, p. 79.)

El *parnasiano* Catulle Mendès comenzó su carrera literaria con un proceso por ofensa a la moral.

Dice Lombroso¹ que los poetas Kleist, Gerardo de Nerval, Lenau, Musset, Poe, Southey, Hoffmann, y muchos más, han sido grandes dipsómanos.

Principalmente Morel, Lombroso, Nordau y otros, han demostrado hasta la evidencia, que gran número de escritores de talento han sido grandes degenerados, trasluciéndose hasta en sus mismas obras sus trastornos mentales y morales. Para no ser prolijos, remitimos al lector a los autores que acabamos de mencionar. Nicolás Lenau y Edgar Poe fueron dos famosos poetas, y no por ello dejaron de ser degenerados; el primero murió en un manicomio, y el segundo murió de *delirium tremens*.

Según Garofalo (*Criminologie*), el criminal y el idiota, han podido ser clasificados como individuos pertenecientes a una variedad de la especie humana, física y moralmente degenerada. Pues bien, a esa misma variedad pertenecen incuestionablemente los modernistas, desde luego que éstos también presentan síntomas de degeneración. Dice Nordau que en el salón del Campo de Marte, en París, había en 1892 un retrato de Verlaine que tenía todos los estigmas que, según Lombroso, distinguen al degenerado.

Mallarmé, Verlaine, y casi todos los grandes escritores modernistas, según se puede ver en algunas obras de antropología, poseían estigmas de diversas clases; aunque yo creo que el hecho de ser vicioso es suficiente signo de degeneración. Y «la honra puédela tener el pobre, pero el vicioso no», como dijo Cervantes. Interminable se haría este libro, si fuésemos a hablar aquí de los innumerables estigmas que se han observado en muchos de

¹ Lombroso: *Genie und Irrsinn*, p. 320.

los más célebres modernistas, así como también de los desarreglos morales en su vida privada. Los trabajos de Lombroso, Morel y Nordau contienen un rico acopio de datos sobre los desarreglos y estigmas descubiertos en la mayor parte de los modernistas. De los mencionados trabajos se deduce que éstos son individuos degenerados, pero con talento.

Buffon expresó una gran verdad cuando dijo que el estilo era el hombre. Y en efecto, nada hay que caracterice tanto la verdadera naturaleza del individuo, como sus escritos.

En el trato con los demás seres y en la vida social, el hombre parece que no hace más que representar una eterna comedia: así son de escasos los momentos de su vida en que deja de ser hipócrita... Hasta los mismos hombres de talento, o que tengan alguna reputación intelectual, por más honrados y sinceros que fuesen, serían capaces de ser hipócritas y de traicionar, al exponerlas en privado, sus propias ideas, cuando las circunstancias sociales y la educación así lo exigiesen. Sin embargo, cuando llega el caso de exponerlas en público, a menos de que no se trate de algún desvergonzado que trafique con su pluma, nadie sería capaz de hacer traición a sus ideas. A mí mismo me ha acontecido —y creo que muchos podrán decir otro tanto— que algunas veces me he visto obligado a dejar de expresar mis convicciones íntimas, por consideración a la edad y condición de mi interlocutor; pero que al tratarse del público, no he podido menos que expresarlas abiertamente, a riesgo de mortificar y aun de herir individualidades que desearía dejar incólumes, y de perder amistades que tengo en alta estimación.

Ningún escritor sensato y honrado sería capaz de sustentar ante el público, ideas que pugnasen con sus convicciones íntimas. De ahí que en

cada obra literaria (y aun pictórica) se refleje la naturaleza y condición de su autor. Por eso dijo Cervantes: «La pluma es la lengua del alma.»

Yo estoy convencido de que nada hay en que tan claramente se trasluzca la verdadera condición del modernista como en sus escritos. En consecuencia tiene Nordau sobra de razones cuando dice que para clasificar de degenerados a los tales no es menester andar midiéndoles ni estudiándoles las irregularidades del cráneo, pues que con sólo leer sus obras, es lo suficiente. El mismo autor dio a entender que si Baudelaire no hubiera sido literato, habría sido anarquista.

En muchos modernistas ha sido la literatura (o la pintura) una como válvula de desahogo para dar libertad a los disparates y criminales instintos que embargan su mente. Las obras de Oscar Wilde las mandó recoger el gobierno inglés por inmorales, y la célebre obra de Baudelaire, *Flores del mal*, posee una parte que circula manuscrita, pues contiene tantas y tales obscenidades, que no podrían nunca ser impresas! (Véase Nordau: *Entartung*, II, p. 80.)

Si Verlaine, Wilde y demás modernistas no hubieran sido degenerados y hubiesen poseído ideales nobles, quizás habrían llegado a ser genios. En cambio, si esos modernistas hubieran carecido de talento, no habrían sido sino simples dementes y seres perversos, y aun la misma virtud del talento no les bastó a muchos de ellos para tenerlos muy alejados del presidio y del manicomio...

Si Turner y Rubén Darío hubieran tenido nobles ideales, habrían tratado de imitar a Rafael y a Calderón, y no a Botticelli y a Góngora, como lo han hecho respectivamente. Pero Turner y Darío carecen de ideales y por lo tanto no pueden pasar de ser sino simples talentos; y entre estos últimos los clasificaríamos, si no fuera que la perversión

de su numen nos obliga a calificarlos de intelectuales degenerados, o sea modernistas.

No cabe duda de que las obras de éstos manifiestan un trastorno psíquico. Si Baudelaire descubre *imágenes que tienen olores poéticos*, y si Rubén Darío habla de *sinfonías en gris mayor*, es porque ambos poetas han tenido el talento de comprender que si se pusiesen a hacer piruetas en medio de la calle, irían a dar al manicomio; mientras que escribiendo esos adefesios en libros que no van a leer sino unos cuantos necios como ellos, adquieren así fama de *geniales* entre aquéllos.

De igual manera que Baudelaire y otros modernistas se libran del manicomio deshaciéndose de los despropósitos que embargan su mente por medio de la literatura, otros, como Huysmans, se valen del mismo sistema para desahogar sus malos instintos sin riesgo de ir al presidio.

Para el modernista es el libro una especie de alcahuete de su demencia. Cualquier escritor sano se atrevería a leer sus escritos desde una tribuna pública: podría ser combatido, pero jamás ridiculizado. El modernista que se atreviese a hacer otro tanto con sus escritos, iría a parar al manicomio en medio de las rechiflas del populacho. Imagínese el lector el párrafo de Rubén Darío que cito en el próximo capítulo, expuesto desde una tribuna pública, y verá si tengo razón... O imagínese a Nietzsche, Baudelaire o Verlaine en medio de una plaza pública, predicando la religión del egoísmo, estimulando a la juventud al vicio, a la corrupción y a la prostitución, y exhortando al pueblo al pillaje, al robo y al asesinato. Ya lo creo que de ese modo irían a dar en un solo tiempo al presidio; pero en cambio todo eso expuesto desde las páginas de un libro, los salva del grillete y les da fama.

Cierto que los modernistas no presentan todos los síntomas del loco o del criminal que, de

ser así, no andarían sueltos por ahí escribiendo y pintando todo lo que se les antoja. Sin embargo, hay que convenir en que es poco lo que les falta para completar esos síntomas... Pero de lo que no cabe duda es de que los modernistas son *matoides*: término psiquiátrico con que Lombroso denomina a aquellos individuos que, sin estarlo de atar, no por ello dejan de ser locos, estando, por decirlo así, en la frontera que separa al juicio de la locura.

La monomanía en que dan algunos modernistas de repetir palabras, recuerda ese otro síntoma psiquiátrico llamado *ecolalia*, y que consiste en repetir siempre la misma voz. El egotismo y presunción de los modernistas, recuerda también a aquella otra clase de imbéciles que dan en la manía de creer que son reyes, papas, dioses, obispos o emperadores. Los modernistas gustan de tratar asuntos asquerosos, inmorales, obscenos, y lúbricos, por los cuales muestran grande afición, haciendo así como cierta clase de dementes que experimentan placer en comer y oler excrementos y otras pestilencias y porquerías, y a los cuales distingue la psiquiatría con una clasificación especial. Igualmente manifiestan los modernistas en sus obras sus instintos criminales y su perversidad, y ya sabemos que éstos son también provenientes de desórdenes orgánicos (degeneración).

Los modernistas pretenden que su arte es lo más bello que existe, y dicen que el que no los aplaude es porque es incapaz de comprender tanta belleza. También los locos que gustan de practicar la penitencia del profeta Ezequiel, dicen que el excremento es el manjar más delicioso que existe, y que los que no lo hallan así, es porque no saben lo que es bueno... El que se dejase convencer con aquellas razones del modernista, haría lo mismo que el que se dejase persuadir con las del loco, y en

vez de ponerle una chaqueta de fuerza, se almorzara junto con él una buena ración de estiércol..

La manía de pintar y escribir disparates, obscenidades e inmoralidades, no puede tener sino una misma causa... Experimentar placer en lo malo, lo asqueroso, lo feo y lo absurdo, no revela una individualidad artística, sino que es el síntoma infalible de una mente enferma: es la degeneración.

Encerrar al loco o al criminal, y dejar en libertad al modernista por el hecho de tener éste talento literario o pictórico para hacer propaganda en forma sugestiva a sus extravagancias y malos instintos, es una inconsecuencia de nuestras leyes.

EL MODERNISMO EN LA LITERATURA. RUBEN DARIO

PARA CONOCER a Rubén Darío, basta sólo con leer su libro *Prosas profanas*; esa obra que al decir de Antonio Palomero —grande admirador del *modernismo* y aún más de Rubén Darío—, es la más importante y la que mayor influencia ha ejercido de cuantas hasta ahora ha publicado el escritor americano de que me ocupo.

El solo título de dicho libro constituye un síntoma infalible para que el antropólogo pueda apreciar el estado psicológico de su autor. El Sr. Rodó, amigo y admirador de Rubén Darío, no obstante ser también partidario de la escuela *modernista*, comprende que el mencionado título pone en berlina a su amigo y para atenuar el mal, escribe un extenso artículo encaminado a justificar el tan peregrino título. En dicho artículo, que ha de servir de prólogo del libro, se remonta su autor hasta la historia de Roma, empleando toda clase de sofismas, pero sin lograr su objeto, pues ya veremos que ese título ha sido traído por los cabellos.

Como los locos de marras, que son los únicos que poseen el privilegio exclusivo de experimentar placer comiendo excremento, así los modernistas con su arte. Estos son los únicos que pretenden encontrar placer en lo feo, lo absurdo y lo disparatado, o sea en el modernismo. Para justificarse, los modernistas han dado en llamar *profanos* a todos aquellos que no gustan de sus producciones, y esto explicaría en parte el título del libro de Darío, si éste estuviese escrito en castellano corriente; pero lejos de ello, el dichoso libro ha sido escrito en el

más original y legítimo *modernismo*, y por lo tanto en estilo incomprensible para los que ellos llaman *profanos*. Además el libro está casi todo escrito en verso, si es que así pueden llamarse los de Darío. Luego ¿a qué ese título de *Prosas profanas*, cuando el libro no ha sido escrito en *prosa* únicamente, ni en el estilo que ellos llaman *profano*?

Ya vimos que con el nombre de *ecolalia* se designa la costumbre o manía de repetir siempre voces o palabras. Esta manía es un signo característico de algunos degenerados, y se sabe que hay cierta clase de dementes obcecados con la ecolalia, y que experimentan gran placer repitiendo las palabras. Más tarde volveré a tratar este mismo asunto; por ahora sólo agregaré que al ponerle a su libro el descabellado título de *Prosas profanas*, Rubén Darío hizo caso omiso del significado de la frase por sólo darse el gusto de repetir ese *pro pro*. Así tenemos que el libro se llama *Prosas profanas*, no porque sea comprensible para los *profanos*, ni porque esté escrito todo él en *prosa*, como ya vimos, sino porque, llevado de su caprichoso instinto, el autor no pudo resistir a la tentación de repetir el *pro-pro*.

Al voltear la portada del libro, nos encontramos con la siguiente dedicatoria, escrita en letras mayúsculas:

A
CARLOS VEGA BELGRANO
AFECTUOSAMENTE
ESTE LIBRO
DEDICA
R. D.

Rubén Darío se cuida poco de la sencillez de la sintaxis para darle una forma cónica a la dedicatoria. Según Lombroso, la manía de escribir con

letras mayúsculas, o macrografía, y la de darle formas geométricas a los lettereros, son defectos que se hallan frecuentemente entre los grafómanos.

Si doblamos esta segunda hoja del libro, encontraremos que, en la tercera, comienza un extenso artículo sobre «La personalidad literaria de Rubén Darío», que debe servir de prólogo a la obra. El egotismo y la presunción son síntomas que caracterizan a los modernistas, así como también a ciertos dementes. Dice Lombroso, hablando de los grafómanos: «La más sobresaliente propiedad de su carácter es la convicción de sus propios méritos e importancia; convicción que se manifiesta más en sus escritos que en sus acciones y palabras.»¹

En el anterior capítulo hablé ya de la relación que existe entre la presunción de los modernistas, y la de los dementes que dan en la manía de creer que son reyes, dioses, obispos, etc., etc.

Finalmente entra Rubén Darío en materia, con un capítulo que llama *Palabras liminares*. En castellano no existe la palabra *liminar*, sino *limnar*; pero como Darío quiere hacer un juego de palabras con *preliminares* y *limnares* inventa la palabra *liminares* para satisfacer su insana propensión, aunque sea a costa del diccionario. Conocida es la afición, o mejor dicho, la obcecación que tienen los grafómanos por los *calembours* o juegos de palabras. El capítulo a que me refiero, escrito en pura jerigonza modernista, termina de este modo:

«Cae a tus pies una rosa, otra rosa, otra rosa, otra rosa y besos.

.....

Y, la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco; cuando una musa te dé un hijo, quedan las otras ocho en cinta.»

¹ Lombroso: *Genie und Irrsinn*, p. 224.

Por lo demás, yo estoy cierto de que el mismo Darío comprende muy pocas partes de su libro. Sólo los necios que aparentan comprenderlo para hacerse interesantes ante sus congéneres, o los imbéciles que en su arrebatado creen comprenderlo engañándose a sí mismos, son los únicos que pueden entusiasmarse por los desatinos de Rubén Darío; y a lo que dirá éste: Yo mismo no comprendo algunos de mis propios escritos, pero maldita la falta que tal cosa me hace, si para ello tengo admiradores que me aplauden y que dicen comprenderme...

Resumo: Para satisfacer su capricho de grafómano, Rubén Darío, haciendo caso omiso del significado de la frase, le da a su libro un título que expresa todo lo contrario de lo que él quiere decir; sacrifica la belleza de la sintaxis para escribir una dedicatoria en forma cónica, e inventa una palabra que no existe en castellano, para formar un juego de palabras que deja al lector a la luna de Valencia respecto a su significado...

La obra de Rubén Darío parece que no tiene dos palabras que concuerden entre sí, pues toda ella es un tejido de dislates. Nuestro objeto en el presente escrito, no ha sido el de hacer una crítica literaria, sino un estudio antropológico de Rubén Darío, demostrando que éste, como todo modernista o grafómano, es un degenerado, y que el análisis de sus escritos pertenece más al dominio de la psiquiatría, que al de la crítica literaria. Es por lo tanto que no me ocuparé para nada en esta última, que reclama la pluma jocosa y satírica de un Valbuena, que divirtiendo a sus lectores, sepa herirle bien y ponerle en la picota del ridículo...

En la página 82 de *Prosas profanas* hay una composición que, no obstante contener sólo cincuenta y dos (52) palabras, ocho (8) de ellas, o sea más de la sexta parte, se compone de la palabra *mía*. Luego nos encontramos con *culto oculto*;

vino divino; pomposa rosa pompadour, aleve del leve, y mil síntomas más de ecolalia y de grafo-manía. Recuérdese ahora el *pro-pro* del descabellado título del libro...

Citado por Nordau, reproduzco a continuación dos versos de Verlaine, para que se vea cómo es que éste, y Rubén Darío, cojean de un mismo pie.

*Tournez, tournez, bons chevaux de bois
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois.*

He aquí otros versos no menos *modernistas*, del mismo autor:

*Ce n'est pas Pierrot en herbe
Non plus que Pierrot en gerbe,
C'est Pierrot, Pierrot, Pierrot
Pierrot gamin, Pierrot gosse,
Le cerneau hors de la cosse,
C'est Pierrot, Pierrot, Pierrot.*

Tanto en la literatura, como en la pintura y escultura modernista, sólo existe la tendencia a corromper el buen gusto y cambiar la naturaleza. Todos los modernistas, desde Verlaine y Rubén Darío, han proclamado muy en alto que, en la literatura, lo principal es el sonido de las frases y palabras, siendo la idea asunto secundario. Flaubert ha dicho: «Un verso hermoso, aunque no significa nada, vale más que otro menos hermoso, aunque signifique algo.» Por hermoso y bello entiende Flaubert «palabras y frases vibrantes, que resuenen como toques de trompeta» (Max Nordau: *Entartung*, II, p. 47).

No prosigo esta crítica sobre el modernismo en la literatura, porque después de *La degeneración* de Max Nordau, todo lo demás que se diga aparecerá pálido. Cumpló con el deber de remitir al lector a dicha obra, en donde con lujo de argu-

mentos verá científicamente demostrado que los modernistas son seres degenerados, más dignos del manicomio que de la academia.

¡Y pensar que los tales, escritores superficiales y trastornados que no pasan de ser sino unos *titiriteros de feria*, como alguien los llamó, tengan la ridícula esperanza de imponerse destruyendo el clasicismo y superando a Cervantes, Goethe, Shakespeare y demás ilustres maestros que en sublime y bello lenguaje supieron deleitarnos enseñándonos la verdad!...

EL MODERNISMO EN LA PINTURA. BOTTICELLI

EN UNA DE LAS galerías del Palacio de los Oficios, en Florencia, existe el célebre cuadro de Botticelli que representa a la diosa Venus navegando en su concha en medio de una lluvia de flores, e impelida hacia la playa por los Eolos. Este cuadro, pintado en el siglo XV, y para el cual escribió Rossetti un himno, ha sido declarado por los prerrafaelistas, o modernistas en pintura, como la más bella y perfecta de las Venus; y su autor, Botticelli, ha sido por los mismos entronizado y reconocido por el más alto maestro del arte pictórico.

Antes de pasar adelante, debo llamar la atención del lector hacia mi libro *La belleza de la mujer*, y en el cual defiendo la siguiente tesis: «La perfección física, o belleza ideal, es el timbre de la superioridad en las razas, especies, e individuos. Ella demarca el perfeccionamiento morfológico, fisiológico, moral e intelectual a un mismo tiempo, constituyendo, por lo tanto, la verdadera base de todas las investigaciones antropológicas y patológicas, y abriendo así nuevos senderos a la ciencia y a la filosofía del porvenir.»

De manera que en mi mencionado libro he tratado de demostrar que la perfectibilidad física o belleza, va unida no sólo a la perfectibilidad moral (como nos lo enseñan algunos filósofos griegos), y a la perfectibilidad fisiológica (como la moderna ciencia patológica trata ya de investigar), sino también a la perfectibilidad intelectual en las razas y especies, como ya de ello nos da una muestra el ángulo facial de Camper. Y así como la perfectibilidad estética o belleza física excluye los vicios, la

crueldad, las malas pasiones y la enfermedad, asimismo la fealdad las hace presentir, siendo además signo de pobreza intelectual en las razas y especies.

La belleza física, la belleza moral, la perfectibilidad fisiológica y la superioridad intelectual, están siempre unidas. Ellas constituyen la perfección, y la perfección es el atributo de la divinidad.

Las Venus de Milo y de Médicis constituyen para mí no sólo la imagen de la suprema belleza física que caracteriza a la diosa de la hermosura, sino que en esos divinos mármoles veo también resplandecer la perfectibilidad fisiológica y la pureza de alma de la olímpica diosa. Otro tanto se podría decir de las *Madonnas* de San Sisto, de la Sedia, etc.

Presentar a la diosa de la hermosura en figura de una mujer fea, imperfecta, raquítica, de aspecto enfermizo y expresión repulsiva es, pues, un contrasentido de que sólo sería capaz un modernista.

Si pasamos ahora a observar detenidamente la Venus de Botticelli, esa Venus aclamada por los modernistas como la más bella y perfecta creación del pincel, nos encontraremos con que, en realidad, está muy lejos de poseer las condiciones que la hermosura y perfección requieren. Dicha Venus carece del severo perfil griego, y de otras cualidades inherentes a la belleza, con que los grandes maestros dotaron a sus obras.

Como no vengo a hacer una crítica artística de la obra, sino solamente un estudio de la naturaleza de su autor, paso por alto los errores anatómicos cometidos por éste inconscientemente, y sólo me limitaré a apuntar aquellos defectos que él, como modernista y por lo tanto amante de lo defectuoso, puso de intento en su obra. Brücke y otros críticos artísticos como Ulmann, no obstante ser admiradores de Botticelli, han demostrado que la Venus de éste tiene anatómicamente mal colocados los pechos (demasiado bajos), y que los dis-

tintos miembros en dicha obra no guardan las proporciones antropométricas debidas, estando plagada de muchos otros defectos. Pero repito que dichos defectos los cometió Botticelli por ignorancia y, por lo tanto, sin intención, pues que si hubiese conocido bien la anatomía y las reglas antropométricas, quizás no los habría cometido.

La expresión del rostro de la Venus de Botticelli, que ha debido presentársenos en un perfil griego, no está cónsono con el que debería tener una diosa. Su fisonomía y aspecto general son el de una tísica: senos descolgados, hombros angostos y caídos, garganta excesivamente larga y delgada, y otros indicios más de fealdad y de enfermedad, resaltan a la vista del observador. Estos otros defectos no tienen circunstancia atenuante, pues si la falta de conocimientos anatómicos podría disculpar a un pintor de las desproporciones en sus obras, la carencia de gusto estético, o el demasiado amor a lo feo, absurdo y enfermizo, que es lo que distingue a los modernistas, no puede servir nunca de argumento a un artista para defenderse.

Oigamos ahora lo que dice Stratz sobre la Venus en cuestión: «Ulmann, uno de los mejores biógrafos de Botticelli, cita los versos de Poliziano, que seguramente tienen por objeto dicha Venus; y habla también de la posibilidad de que Simonetta Catanea, la querida de Giuliano de Médici, le haya servido a Botticelli de modelo vivo en su cuadro. Sin embargo él, Ulmann, se niega a creerlo así, alegando que el único retrato auténtico de Simonetta, aún existente, no se parece en mucho a la Venus, por lo menos en la cara...

...Si tomamos en cuenta que Simonetta Catanea nació en 1453; que en 1468, casó con Marco Vespucci, y que en 1476, a la edad de 23 años, murió tísica, es más que probable que, como pretenden muchos autores, le haya servido de modelo

a Botticelli, y que éste, por razones que se explican fácilmente, le haya variado en el cuadro la expresión de la cara.» (Stratz: *Die Schönheit des Weiblichen Körpers.*)

Uno de los argumentos que presentan algunos autores para demostrar que Simonetta Catanea haya servido de modelo a Botticelli es, pues, el de que la Venus de éste presenta el aspecto y, por lo tanto, los síntomas de la tisis, enfermedad de la cual murió Simonetta.

Quedando demostrado que la Venus de Botticelli tiene el aspecto de un ser imperfecto y tísico, huelga decir que es un absurdo presentarle como el tipo de una diosa, cuyos atributos son la perfección y la belleza ideal. Mas ¡oh, profanación! ¡ese cuadro es el que los modernistas proclaman muy superior a las creaciones de Rafael, y como la suprema imagen de la perfecta belleza física!

Como el ideal de todos los modernistas es siempre la anormalidad, el de Botticelli lo constituía la tisis. Por eso dije que al cometer errores anatómicos en su obra, Botticelli pecaba inconscientemente; pero al presentar el tipo de una tísica como el de su ideal, pecaba conscientemente, pues, como todo modernista, demostraba de ese modo que poseía un gusto pervertido.

Botticelli fue sólo un gran talento; si hubiera sido un genio, como Rafael, habría elegido una mujer más bella para modelo, poniendo así su talento al servicio de la verdadera belleza, y en beneficio de la Humanidad. Pero el ideal de Botticelli era precisamente la enfermedad, así como el de Baudelaire es el vicio, el de Oscar Wilde la prostitución, y el de Rubén Darío el disparate. Finalmente el ideal de los modernistas es siempre lo monstruoso, lo inmoral, lo absurdo, dando así muestra de su degenerada naturaleza.

Si los modernistas no fueran seres degenerados, elegirían para sus obras asuntos nobles, bellos, y más edificantes, poniendo así su talento al servicio del bien, y no convirtiéndolo en instrumento para fomentar el mal, y para perturbar el entendimiento.

Es oportuno recordar lo que ya dije en uno de los anteriores capítulos, de que en los cuadros de Burne Jones, y de algunos otros de los más importantes prerrafaelistas, son siempre figuras de tísicos, los personajes que en ellos aparecen. Y es también oportuno recordar lo que a tal respecto dice Stratz:... «Hasta lo enfermizo podrá tener su atractivo, pero ello no quiere decir que sea bueno y bello.»

EL MODERNISMO EN LA ESCULTURA. FALGUIERE

PARA HACER RESALTAR más el contraste entre la clásica belleza plástica, y las monstruosas deformidades que los profanos en estética y los necios partidarios de la caprichosa moda llaman *belleza*, nos presenta Stratz en su ya citado libro, y uno al lado de otro, los retratos de dos obras de escultura: la famosa Venus del Vaticano, y la conocida *Danseuse* de Falguière. Esta última no es otra cosa que la estatua de Cléo de Mérode completamente desnuda, pues sabido es que la celebrada bailarina se prestó al efecto como modelo vivo.

Es de advertir que Stratz, en su empeño de demostrarnos que la belleza ideal concuerda con la salud y con la perfección física, nos presenta a Cléo de Mérode, no como la voluptuosa bailarina que con sus gracias y lujuriosos movimientos ha logrado convertir en amantes suyos a más de un monarca, sino a la bailarina que no obstante estar reputada por bella, posee un cuerpo completamente anormal y feo, y por lo tanto morbosos o sea enfermo.

El contraste que presentan dichas esculturas es en extremo interesante: allí vemos la belleza ideal, la belleza clásica o sea la verdadera belleza consagrada por los siglos, al lado de lo que llaman *belleza* los modernistas, los necios y la multitud estulta, pues también ésta ha aclamado a Cléo de Mérode como una de las mujeres más bellas, no obstante no saber nada de estética ni haber hecho jamás observaciones prácticas, ni siquiera estudios teóricos en cuerpos de mujeres desnudas, para poder hablar de formas bellas.

Si Falguière fuera un genio, habría elegido para modelo, como lo hizo Cleomenes para su Venus de Médici, una mujer de belleza ideal, cuya expresión y perfecciones corpóreas revelasen pureza de alma, completa salud física, y hermosura sin tacha. Empero Falguière, lejos de ello, y como buen modernista que desconoce el verdadero ideal, elige para su modelo a una mujer cuyo cuerpo es completamente defectuoso.

Apartando la belleza y la pureza de alma que se refleja en la diosa, el contraste entre la Venus del Vaticano y la *danseuse* de Falguière se hace extremadamente notable, en lo que a la belleza y perfección física respecta. Los senos de la diosa son pequeños y erectos, en tanto que los de la bailarina están anatómicamente (antropométricamente) mal colocados (muy arriba), son demasiado voluminosos y, aunque erectos, presentan una arruga en su parte inferior ocasionada, seguramente, por su excesivo peso. El pecho y el talle de la diosa son anchos y guardan relativa proporción entre sí, en tanto que en la bailarina, el primero se encuentra comprimido a causa del constante uso del corset, y el segundo, es monstruosamente anormal de puro angosto. Vientre abultado, rodillas y tobillos demasiado gruesos, desproporción en el ancho de las caderas, cintura, muslos, etc., etc., formas musculosas y mil defectos más de estética y antropometría se le encuentran a Cléo de Mérode o sea la *danseuse* de Falguière, al ser ésta comparada con las admirables formas de la Venus del Vaticano. En el cuerpo de la bailarina se notan mucho también esas prominencias y anomalías morbosas que la ciencia reconoce con el nombre de sedimentos grasos o recargos de substancias extrañas, y que constituyen síntoma infalible de enfermedad.

Los torneados y admirables brazos y piernas de la diosa contrastan igualmente con los muscu-

losos e irregulares de la bailarina. También la belleza de la primera, así como la de las Venus de Milo y de Médici, y la de las vírgenes de Rafael, «no contienen un solo átomo de carne», en tanto que la expresión de la bailarina en vez de inspirar respeto y admiración como la de aquéllas, sólo incita al amor carnal con su voluptuosidad.

Tenemos, pues, que las formas de Cléo de Mérode no sólo están muy lejos de concordar con las de la belleza clásica o ideal, sino que cuidadosamente observadas, resultan monstruosas y anormales; y al celebrarlas, el público peca de ignorante en tanto que los modernistas pecan de perversos. La ignara multitud, que nada conoce de estética, ninguna culpa tiene en dejarse arrastrar por la sugestión al extremo de celebrar lo feo. No así los modernistas, pues éstos saben bien que la belleza sólo existe en el clasicismo, y si celebran y aman lo feo, enfermizo y absurdo, es porque esto es lo que les agrada.

Para esculpir la «danseuse», su autor ha podido escoger fácilmente un modelo más normal y bello; empero obcecado por su pervertido gusto, prefiere las imperfectas formas de la bailarina, pues él experimenta placer esculpiendo cuerpos anormales, así como Botticelli lo experimenta pintando mujeres tísicas, y Rubén Darío escribiendo desatinos. Ya hemos visto que lo absurdo, lo monstruoso y lo anormal constituyen el ideal y la suprema belleza para los modernistas, y que es lo único que a éstos agrada.

Así, pues, al escoger unas formas imperfectas para presentarnos las de una bailarina, Falguière no ha hecho más que legalizar sus títulos de buen modernista.

LA VERDAD Y LA BELLEZA

¡VANO INTENTO es el de pretender encontrar belleza en la mentira! Los modernistas habrán podido obtener algún aplauso en ciertas sociedades ignaras, pero aun asimismo ese aplauso ha sido siempre muy fugaz. Desde luego que su intento, tras de ser poco edificante, constituye un mito: hacer bella la mentira. Los grandes genios nos mostraron siempre la verdad en todas sus obras de arte, pues mal puede haber belleza en lo falso y mentiroso.

Toca a los hombres de buena voluntad combatir el modernismo por todos los medios a su alcance, haciendo así un gran servicio a la humanidad. De ese modo, si vuelve a nacer un Botticelli, es menester inducirlo a que ponga su talento al servicio del arte verdadero, para que sus obras redunden en bien suyo y en beneficio de todos; y si nace otro Góngora, hay que hacer con él otro tanto, para que su nombre se perpetúe en el templo de la Gloria, en vez de servir sólo de escarmiento y burla, como pasa con el del talentoso aunque infortunado inventor del *estilo culto* (antiguo decadentismo o modernismo).

La belleza del arte y de la literatura no se hallan en la mentira sino en la verdad. La mentira jamás puede ser bella, y los que así la encuentran, es por causa de su relajada naturaleza.

Los genios de primera línea nos han mostrado siempre la verdad bajo una forma bella: Dante se vale de la más hermosa poesía para ahondar asuntos filosóficos en su sublime poema *La divina comedia*; Shakespeare se apodera de los más recónditos enigmas de la escéptica naturaleza humana, y nos los presenta en su admira-

ble *Hamlet*; Goethe, uno de los más grandes genios poéticos de todos los tiempos, hace un rico acopio de profundos pensamientos y de elevados sentimientos en su inmortal *Fausto*, para demostrarnos que la belleza y la verdad no se pueden hallar sino en la naturaleza; y que el empeño en corregir, cambiar y variar esta última, tras de ser el mayor absurdo que el hombre ha cometido, es también la principal causa de todas sus desgracias. En cuanto a Cervantes, ese genio colosal que de manera tan sutil analiza al hombre, al presentarnos el más ingenioso contraste entre lo real y lo ideal en su grandiosa obra *Don Quijote*, se sirve de la prosa más pura, bella y sencilla que se haya escrito, para demostrarnos que la mentira, aun cuando quedase por algún tiempo impune, no por ello dejaría de causar el daño consiguiente; y que la especulación y el vulgar materialismo tendrán por fuerza que ir siempre rabiados a la cola de Rocinante, y sufrir los fracasos y contratiempos que al ideal acontezcan.

La belleza es la más tangible forma del ideal; y el ideal, quintaesencia del bien, es la meta que persiguen todos los que investigan la verdad. De ahí que nada pueda ser bueno ni bello, si no tiene por objeto la verdad.

Experimentar placer en el mal, gustar de lo absurdo y mentiroso, o encontrar bello lo que en realidad es feo, no constituye un argumento en favor de esto último, sino en contra de los que así lo hagan. ¡Ay de los que, a falta de paladar para saborear la verdadera belleza, tengan que entusiasmarse sólo por lo falso, lo artificial y lo repugnante!

Dichoso aquel a quien leyendo el *Quijote*, se le noten ciertas e imperceptibles contracciones en las comisuras de los labios, signo de una amarga y desdeñosa sonrisa interior; dichoso el que leyendo un sentimental poema, tenga el privilegio de po-

der derramar una lágrima; dichosos los que oyendo una sinfonía de Beethoven, experimenten un sublime estremecimiento nervioso que los transporte a regiones excelsas; dichosos los que al acercarse a la Venus de Milo, sientan ese «santo terror»; *deisadamonia*, de que hablan los griegos; y dichosos, en fin, todos aquellos que al contemplar una virgen de Rafael, puedan llegar al paroxismo de la emoción.

Infeliz del que, impotente para crear ninguna obra bella, tenga que recurrir a imágenes extravagantes y monstruosas, para dar desahogo a las estafalarias ideas que embargan su perturbada mente. Infelices de los modernistas que, incapaces de concebir y mucho menos de producir la belleza clásica, que es la única belleza verdadera, sólo producen monstruosidades en las cuales se regocijan haciendo así como los cerdos, que sólo gozan con las inmundicias de su pocilga. Infeliz del que no experimente placer en la verdadera belleza, porque carece de aquellas nobles condiciones que son indispensables para poderla interpretar...

Ya lo dijo Juan Montalvo:

«Para el alma ruin, la belleza es una quimera. Un menguado sin luz en el cerebro ni música en el corazón no alcanza el poder de gozarla, ni su alma tiene los requisitos que se han menester para que den el golpe en ella los portentos del Universo...»

INDICE

	Páginas
CAMINO DE PERFECCIÓN Manuel Díaz Rodríguez	
Presentación	5
Advertencia al lector	11
Apuntaciones para una biografía espiritual de Don Perfecto, con un breve ensayo sobre la vanidad y el orgullo	13
Nuevas apuntaciones para una biografía espiritual de Don Perfecto con un ensayo sobre la idea de ciencia	36
Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo	62
Nuevas y últimas apuntaciones para una biografía espiritual de Don Perfecto seguidas de un ensayo crítico de la crítica	75
EL MODERNISMO Carlos Brandt	
A manera de prólogo	143
Modernismo	147
Historia del modernismo	151
Otros datos históricos	158

Puntos de contacto	162
El genio y el talento	165
Escuelas	168
La ciencia y el arte modernista	172
Naturaleza de los modernistas	175
El modernismo en la literatura.	
Rubén Darío	182
El modernismo en la pintura.	
Botticelli	188
El modernismo en la escultura.	
Falguière	193
La verdad y la belleza	196